

Fotografar, pesquisar, escrever

Jardel Pelissari Machado
Andréa Vieira Zanella



ABRAPSO EDITORA

Fotografar, Pesquisar, Escrever

Jardel Pelissari Machado
Andrea Vieira Zanella
(organização)

Fotografar, Pesquisar, Escrever



ABRAPSQ EDITORA



ABRAPSO

Associação Brasileira de Psicologia Social

A Associação Brasileira de Psicologia Social (ABRAPSO) é uma entidade civil, autônoma e sem fins econômicos que reúne e organiza pessoas dedicadas ao estudo, ensino, investigação e aplicação da Psicologia a partir de um ponto de vista social no Brasil. Desde a sua criação, no ano de 1980, a ABRAPSO busca ensinar a integração da Psicologia Social com outros campos, incentivar e apoiar o desenvolvimento de ações no campo sociocomunitário, bem como garantir o compromisso ético-político de profissionais, investigadores, especialistas e estudantes da área com as populações submetidas a desigualdades e explorações sociais e econômicas, em condição de opressão ou violência de qualquer ordem, contribuindo para a transformação da sociedade brasileira no sentido da justiça e da igualdade.

Todos os anos a ABRAPSO realiza encontros regionais ou nacionais dedicados a mobilizar e estimular a dialogia acerca da Psicologia Social. O seu compromisso com a sistematização e difusão de saberes se expressam por intermédio da publicação de literatura especializada pela ABRAPSO Editora e pela Revista Psicologia & Sociedade.

Site: <http://www.abrapso.org.br/>

Diretoria Nacional da Abrapso – Biênio 2022-2023

Presidente: Hildeberto Vieira Martins

Primeira Secretária: Lia Vainer Schucman

Segundo Secretário: Samir Perez Mortada

Primeira Tesoureira: Adriana Eiko Matsumoto

Segundo Tesoureiro: Alexandre Bárbara Soares

Diretora de Comunicação: Lílian Caroline Urnau

Diretora de Relações Externas: Céu Silva Cavalcanti



ABRAPSO EDITORA

Porto Alegre
2023

Editora Geral
Emerson Rasera
Editora Executiva
Ana Lúcia Brizola

Conselho Editorial
Ana Maria Jacó-Vilela – UERJ
Andrea Vieira Zanella - UFSC
Benedito Medrado-Dantas - UFPE
Conceição Nogueira – Universidade do Minho - Portugal
Francisco Portugal – UFRJ
Lupicínio Íñiguez-Rueda – UAB - Espanha
Maria Lúvia do Nascimento - UFF
Pedrinho Guareschi – UFRGS
Peter Spink – FGV

Capa, projeto gráfico e diagramação
Fábio Brüggemann - estúdiosemprelo@gmail.com

Fotografia da capa
Jardel Pelissari Machado

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Fotografar, pesquisar, escrever [livro eletrônico] / organização Jardel Pelissari Machado, Andrea Vieira Zanella. -- 1. ed. -- Florianópolis, SC : ABRAPSO Editora, 2023.
PDF

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-88473-27-6

1. Artes (Psicologia) 2. Criatividade (Literária, artística, etc) 3. Fotografias 4. Psicologia
I. Machado, Jardel Pelissari. II. Zanella, Andrea Vieira.

23-175864

CDD-150

Índices para catálogo sistemático:

1. Psicologia 150

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129



A Editora da ABRAPSO adota a licença da Creative Commons CC BY:
Atribuição-NãoComercial-SemDerivados - CC BY-NC-ND:
Esta licença é a mais restritiva das seis licenças principais, permitindo que os outros façam o download de suas obras e compartilhem-nas desde que deem crédito a você, não as alterem ou façam uso comercial delas.
Acesse as licenças: <http://creativecommons.org/licenses/>

Sumário

| | |
|---|-----|
| Apresentação | 11 |
| Discursos (re)velados. La fotografía como herramienta de investigación en las ciencias sociales | 18 |
| Deysi Emilia García Rodríguez e Alexander Armando Cordovés Santiesteban | |
| Um lance de problemas - Alguns problemas em um lance | 39 |
| Kamila Nunes | |
| Imagens em deslocamento: a fotografia entre tecnologias, algoritmos e dados | 73 |
| Jaqueline Titoni, Vanessa Maurenente, Alisson Ferreira Batista e Camila Pereira Alves | |
| Fotografar no/com o território: Exercícios de olhar em contextos educativos | 102 |
| Neiva de Assis | |
| Criações de graffiti com juventudes na periferia de Fortaleza: implicações da fotografi(ta)ção em uma cartografia inter(in)ventiva..... | 128 |
| Tadeu Lucas de Lavor Filho e Luciana Lobo Miranda | |
| Fotografia e linguagem, fotografia como linguagem: Dialogando com unidades reais da comunicação discursiva..... | 156 |
| Jardel Pelissari Machado e Andréa Vieira Zanella | |
| Sobre o processo de criação dos bichos da luz..... | 194 |
| Débora Curti e Édio Raniere | |
| Uma casa-documento: devaneios de uma pesquisa-espectação..... | 218 |
| Eliane Regina Pereira e Allan Henrique Gomes | |
| A imagem na interação estética e afetiva: a fotografia do filme Marte Um.... | 243 |
| Fabrícia Teixeira Borges, Iago Marçal, Otávio Risieri, Vannini Ribeiro | |
| Jogo de Paciência e a criação imagética da espera pandêmica..... | 269 |
| Ana Paula Sabiá | |
| Índice remissivo..... | 293 |
| Autores e autoras | 294 |

Apresentação

Este livro reúne textos que dialogam com a fotografia e com os processos de pesquisar. São escritos que contam histórias, resgatam memórias, refletem sobre sentidos, processos e efeitos; que falam sobre e/ou apresentam processos criativos e olhares que se abrem em formas de vida e enfrentamentos éticos, estéticos e políticos. Marcados pela potência que se funda na diversidade, os textos foram tecidos na interface das Ciências Sociais/Humanas com as Artes por autoras e autores de diferentes lugares e perspectivas teóricas, conceituais e metodológicas.

Por ser diverso, não há um roteiro de leitura para este livro; isso pode ser feito a partir de interesses do/a leitor/a, percorrendo os caminhos em deriva ou em percursos premeditados. Os textos dialogam entre si, compondo diversas linhas que se cruzam em várias dimensões e direções. Assim, apresentamos uma breve descrição de cada capítulo para que a/o/e leitor/a possa criar seus caminhos de leitura.

Em “Discursos (re)velados. La fotografía como herramienta de investigación en las ciencias sociales”, Deysi Emilia García Rodríguez e Alexander Armando Cordovés Santiesteban analisam as potencialidades da fotografia para a produção de conhecimentos. Tomada como discurso, a autora e o autor analisam a fotografia não apenas como expressão de um con-

texto, tempo e história, mas de relações sociais e culturais que nelas se enquadram, abarcando também o campo das ressignificações, atualizações, interrogações. Nos diálogos entre vozes, as imagens recriam múltiplas relações de sentido. Desse modo, o texto aprofunda a potência política e descolonizadora das imagens na medida em que produzem reconfigurações simbólicas, rompendo, reconstruindo formas de ver, sentir, ouvir, tornando visível o que estava invisibilizado.

A artista visual Kamilla Nunes discute, em “Um lance de problemas; alguns problemas em um lance”, processos de produção de fotografia sem fotografia e sem autor. Para tal, retoma a história desde seu surgimento, com técnicas e materiais do século XIX, sem câmera e sem lente, com uso da pinhole, para refletir sobre obras contemporâneas, como as de Milla Jung e Alfredo Jaar. para analisar processos de produção de imagens/fotografias, seus efeitos, representações, experimentações, leituras, assim como seu envolvimento com tecnologias e atuação humana.

Jaqueline Tittoni, Vanessa Maurenre, Alisson Ferreira Batista e Camila Pereira Alves abordam elementos presentes na discussão sobre o conceito de fotografia, como imagem técnica, na sociedade global, em “Imagens em deslocamentos: a fotografia entre tecnologias, algoritmos e dados”. Sob inspiração da genealogia foucaultiana, discutem sobre relações da fotografia, enquanto objeto técnico disruptivo, e imagens produzidas por inteligências artificiais, como se articulam, como são definidas, assim como a fotografia pode se contituir como

dispositivo para a crítica ao pensamento moderno e colonial. Apresentam estudos produzidos pelas pesquisadoras e seus grupos de pesquisa como dispositivos para discutir efeitos e formas de conceber e usar a fotografia na pesquisa, apontando possibilidades e bordas que sua condição de imagem técnica podem colocar. Ressaltam também o conceito de ficção e de seus desdobramentos nas análises de Haraway e Cusicanqui para pensar sobre a potência da imagem na produção do pensamento crítico e reflexivo do contemporâneo.

Em “Fotografar no/com o território: Exercício de olhar em contextos educativos”, Neiva de Assis apresenta reflexões produzidas a partir de experiências de pesquisa e intervenção que incluíram a fotografia não como simples procedimento de pesquisa, mas como linguagem artística que favorece experiências estéticas em diferentes contextos. Retoma cenas de pesquisas nas quais a fotografia teve papel de destaque, discutindo sobre processos educativos, cenários urbanos e possibilidades de reflexão sobre o processo de pesquisar com fotografia abordando o trabalho com grupos, a experiência estética e a fotografia como linguagem artística. Aponta também para o trabalho com fotografia na produção de conhecimentos em psicologia.

Tadeu de Lavor Filho e Luciana Lobo de Miranda, em “Criações de graffiti com juventudes na periferia de Fortaleza: implicações da fotografi(ta)ção em uma cartografia inter(in)ventiva”, apresentam uma pesquisa-intervenção aliada ao ethos da cartografia, na qual discutem o graffiti como produ-

ção ética-estética-política, tensionando as problemáticas que vulnerabilizam a vida nas periferias. Discutem o graffiti a partir de fotografias apresentadas na cartografia do território de pesquisa, as quais possibilitaram conhecer o espaço, as rotas de encontro e memórias. Pelas mesmas fotografias cartografaram a invenção do graffiti presente nos rabiscos, nos muros e ativismos de jovens defensores da arte urbana, nas artes andarilhas, nos territórios pulsantes de imagens.

Em “Fotografia e linguagem, fotografia como linguagem: dialogando com unidades reais da comunicação discursiva”, Jardel Pelissari Machado e Andréa Vieira Zanella oferecem um caminho metodológico para o trabalho com a fotografia nas Ciências Humanas. Com base na Filosofia da Linguagem do Círculo de Bakhtin, discutem sobre a história da fotografia e as formas historicamente construídas de compreensão dos processos de produção de imagens para compor uma proposta de trabalho e análise sustentada na perspectiva da fotografia-imagem como enunciado, unidade da comunicação discursiva, inserida nas teias dialógicas. Apresentam e analisam processos dialógicos de imagens produzidas no contexto de oficinas que compuseram uma pesquisa de doutorado em Psicologia.

No ensaio “O processo de criação dos ‘Bichos da Luz’”, Débora Curti e Édio Ranieri apresentam a série Bichos da Luz, uma poética/experimentação sobre/em processos de criação de imagens que se pretendem impessoais e abertas ao devir, explorando uma concepção mais poética da imagem. Apresentando imagens produzidas na série, fazem uso do

agenciamento entre conceitos de criação e imagem de Deleuze e Sauvagnargues com a noção de ‘fotografia como poesia’, de Navas. Com isso, refletem sobre processo criativo, impessoal, deslocando o sujeito do centro da ação criativa, entendendo-a como composição de diferentes forças e intensidades, processos em devir. Discutem também sobre o papel da imaginação e da ficção no processo criativo, exploram relações entre imagem e linguagem como não separadas, mas sim entrelaçadas.

Eliane Pereira e Allan Gomes em “Uma casa documento: devaneios de uma pesquisa-espectação”, partindo das inesgotáveis relações entre fotografia e cinema, dialogam com a fotografia de um documentário, “Lu”, obra produzida no contexto da pandemia de Covid-19. O texto é, pois, um ensaio da pesquisa-espectação, uma proposta de alternativa “semi” metodológica como ato, proposição estética visando a estender o olhar, vivenciar a obra de forma polissêmica, sem torná-la refém de alguns sentidos, que se faz de forma indiciária, na observação do trânsito obra-espectador.

Fabília Borges, Iago Marçal, Otávio Risieri e Vannini Ribeiro em “A imagem na interação estética e afetiva: a fotografia de Marte Um” discutem sobre a fotografia e a construção da narrativa do filme nacional Marte Um (2022), de Gabriel Martins. O drama se desenrola sob um conflito familiar: a contraposição entre o sonho de Davinho, de 12 anos, em ser astrofísico e o sonho do pai, que ele seja jogador de futebol. A fotografia fílmica apoia-se em cores, nuances e enquadramento que confere à narrativa um tom de reminiscências de

outras narrativas fílmicas, garantindo uma interação dialógica que favorece a experiência estética do espectador. As autoras e os autores discutem como a linguagem fílmica pode impactar o processo de recepção do cinema e, conseqüentemente, de sua influência na manutenção do olhar dos espectadores.

Por fim, Ana Sabiá, artista visual, fotógrafa, analisa em “Jogo de Paciência: a criação imagética da espera pandêmica” uma série fotográfica elaborada durante o isolamento para enfrentamento da pandemia de Covid-19, período marcado por dúvidas, inseguranças, ansiedades, medo de contágio, transformações sociais e psíquicas, econômicas e culturais, que formaram o estofo do trabalho. A partir de um lençol herdado, o qual tem abertura central, convocando à ideia de moldura de porta-retrato, a autora discute sobre simbologias ligadas ao lençol, desde o acolhimento do lar à assepsia hospitalar, vida-morte, bandeiras, religiões e festas; lençol-moldura que tornou-se “folha em branco”, estrutura primordial na construção imagética do enfrentamento poético e crítico ao evento da pandemia.

A breve apresentação dos textos possibilita a leitores e leitoras compreenderem a complexidade e riqueza desta coletânea. São escritos que contribuem para ampliar, problematizar e inquietar nossos olhares em relação a aspectos do trabalho, da pesquisa, do processo de criar e usar fotografias. As formações e procedências diversificadas das autoras e autores anunciam a abertura ao diálogo, compreensões e trocas variadas. Buscam e incentivam aproximações a novas formas

de ver, pensar, sentir e dialogar com fotografias. Nesse sentido, esperamos também que despertem e alimentem o desejo por novos olhares, experimentações e deslocamentos criativos que produzam novas possibilidades à existência e à produção de conhecimentos na esfera da arte, da ciência e da vida.

Discursos (re)velados. La fotografía como herramienta de investigación en las ciencias Sociales

Deysi Emilia García Rodríguez

Alexander Armando Cordovés Santiesteban

La cámara oscura

Obtener una imagen ‘plana’ de las realidades que se estudian dominó por más de un siglo las ciencias sociales. Cual cámara oscura, la búsqueda de objetividad limitaba su exposición a aquellas luces que pudieran contaminar las imágenes que producía. Ello incluía a la fotografía como recurso metodológico puesto que esta no mostraba el objeto en sí mismo, sino una representación de él. Y es que, porque “conlleva la idea de reflejo, imitación, representación, se la inculpa de una suerte de pecado original: el de no ser, justamente, un original” (Arfuch, 2009, p. 17). La investigación “ha ignorado la existencia del fenómeno fotográfico, aunque en muchas ocasiones ha utilizado sus imágenes como meras ilustraciones a los textos, pero sin que apenas se hayan hecho esfuerzos en la integración de las mismas como fuentes de conocimiento” (Riego, 1986, p. 92).

Este posicionamiento limitó tanto el desarrollo de las propias ciencias sociales como su apertura a un uso más potente de la fotografía, la que estuvo, por mucho, relegada a

documentar las realidades estudiadas como complemento de los datos rigurosamente recogidos. En este sentido, su uso intencionado contribuyó, como comentaremos más adelante, a cristalizar representaciones homogéneas de poblaciones, culturas y sociedades. Para ello, el principio de la cámara oscura era reproducido en la investigación social: las luces que conformarían la imagen eran cuidadosamente filtradas para producir conocimientos objetivos.

Entiéndase, por tanto, que la reticencia al uso de la fotografía en las ciencias sociales no significa la inexistencia de relaciones diversas. En unas disciplinas más que en otras, sus historias paralelas se entrecruzan una y otra vez, se soportan mutuamente, creando “una compleja matriz de inscripción mecánica, deseo, poder, autoridad y agencia” (Edwards, 2011, p. 159). Inscripciones múltiples, diversas. Relaciones marcadas por las maneras instituidas e instituyentes de conocer, por las lentes epistemológicas sobre las que se construye el conocimiento. O sea, la fotografía “una categoría de pensamiento singular, que introduce una relación específica con los signos, con el tiempo, con el espacio, con lo real, con el sujeto, con el ser y con el hacer” (González, 2018, p. 65).

Se sobreponen, en esos caminos, juegos de luces en busca de evidencias, de verdades, de hechos a ser refrendados. Otros, centrados en la comprensión de lo encuadrado. Los juegos más osados, reconocen que filtrar las luces, que encuadrar algo, es un diálogo, una provocación, una posibilidad. Mirar hacia esa matriz permite analizar no sólo las corrientes de pensamiento

dominantes en una determinada disciplina, en determinados momentos, sino el entramado de relaciones entre sectores políticos-institucionales-científicos y sus cambios en un país, una sociedad, un contexto. Porque ocurre una especie de devolución de la mirada cuando observamos las imágenes, puesto que “la fotografía ayuda a entender y a mirar al otro, pero también ayuda a entender lo que uno está mirando y por qué” (Pérez, 2012, citado por González, 2018, p .31).

Una breve historia del juego con las luces

Los juegos epistemológicos con las luces en las Ciencias Sociales han delineado algunos caminos que podemos discutir. Los análisis consultados sobre el uso de la fotografía como herramienta para la investigación social no han profundizado, a nuestro modo de ver, en los elementos epistemológicos que lo median.

Los primeros juegos se esforzaban por encontrar evidencias que permitieran establecer el hecho científico. Como con cualquier dato, la foto debía ser despojada de la subjetividad. Para ello era necesario seguir instrucciones estrictas (González, 2018). Las fotos eran realizadas en estudios (o sea, en laboratorios). La elección de lo fotografiable (personas u objetos) se realizaba cumpliendo un estricto requerimiento: los mejores bailarines/cuerpos -siempre primeras figuras- (García, 2018); los que mejor representaran a una cultura o sociedad (quien fuera *más indio o negro*). Si bien estas imágenes contribuían a divulgar determinadas realidades, ayudaron a construir for-

mas de representación de esas realidades estigmatizantes y homogéneas. Desde la perspectiva de Dubois (1986, citado por Schwarz, 2016), entendida como discurso de la mimesis, la fotografía se entiende aquí como espejo de lo real.

Fotos hechas para durar (Benjamin, 1987). “Para obtenerse una imagen, las personas debían permanecer largos períodos de tiempo expuestas. De esta forma, las expresiones capturadas en sus rostros pueden evocar, en el observador, una impresión más persistente y perdurable” (García, 2018, pp. 118-119). Son fotos que eternizan momentos, generalmente tradicionales, y que producen encuadramientos museables. Son los investigadores los que deciden qué es lo fotografiable, y así ejercen su poder de caracterizar al otro y también a lo otro (González, 2018).

Siguiendo la tradición científica positivista, se buscaba la mayor objetividad en el uso de la fotografía con fines científicos. De ahí que, además de homogeneizar las mismas y lo fotografiado, se tendía a colocar solo como datos la fecha, lo único objetivo que la acompañaba. Alguna información sobre los autores se colocaba únicamente cuando eran artistas, funcionarios o investigadores reconocidos, pero en su mayoría las fotografías no tienen datos al respecto. Tampoco aparece la ubicación territorial ni datos técnicos de la imagen, situación fotografiada o comentarios del realizador (González, 2018).

Por otro lado, a pesar de los esfuerzos por la objetividad –y gracias al poder que esta le otorga a la foto–, estas no pueden esconder su sustento ideológico. Como destaca Bo-

netto (2016), la producción científica alineada a la expansión colonial usó este tipo de fotografía con fines clasificatorios y discriminatorios. Las fotografías producidas desde estos referentes, contribuyeron también a crear y consolidar símbolos relacionados con la construcción de los estados nacionales.

Cambios en el juego epistemológico (y en la tecnología) posibilitan otra dirección en esta matriz relacional. La posibilidad de hacer fotos fuera del estudio abrió otras potencialidades. Los espacios donde acontece la vida cotidiana pasaron a ser los contextos de las fotografías. Si bien los vestigios del positivismo eran identificables todavía, lo que se encuadraba empezaba a tener la finalidad de interpretarse. Las maneras de hacer las fotos cambiaron, y el dejarse sorprender cobraba vida. Los escenarios ganaron protagonismo y los guiones estrictos quedaban relegados en el uso de la fotografía.

Con una perspectiva más cualitativa, lo novedoso, lo inusitado, podía (aún puede) captar la mirada de quien investiga. Cordovés (2017), al analizar los desdoblamientos de las prácticas docentes muestra la diversidad de funciones que pueden desempeñar más allá de impartir clases. Este tipo de fotografías constituyen una vía para desmitificar, en este caso, las prácticas de estos profesores, las que no se agotan en una función específica, marcada muchas veces por guiones, desdoblándose en la atención a emergencias constantes en relaciones complejas con los adolescentes que habitan la escuela. En Cuba, uno de estos desdoblamientos es la asistencia que realizan los profesores a las campañas de vacunación.



Figura 1 – Fotografía tomada por Alexander Cordovés, en Holguín, Cuba en 2015: Vacunación en una escuela cubana.

Aquí la fotografía “no es un espejo neutro sino un útil de trasposición, de análisis, de interpretación, incluso de transformación de lo real, en el mismo sentido que el lenguaje, por ejemplo, y como él, culturalmente codificado” (Dubois, 1986, citado por Schwarz, 2016, p. 62). Esa codificación cultural encripta elementos técnicos, sociológicos, estéticos, éticos, entre otros. Así se localiza en el orden del símbolo. La comprensión de la fotografía requiere un aprendizaje de dichos códigos, o al menos una familiaridad con ellos. De lo contrario, su interpretación se basará únicamente en los referentes de quien observa la foto.

Este posicionamiento se construye, igualmente, desde la perspectiva de las personas que participan en la investigación.

Son ellos, en todo caso, quienes señalizan los caminos que debe seguir el trabajo de campo, lo que debe ser fotografiado, lo que merece ser mostrado. Por otro lado, nos muestran un abanico de alternativas posibles para comprender de la realidad múltiple, diversa.

Sin embargo, aún otras posibilidades pueden enriquecer este diálogo entre fotografía y ciencias sociales. Desde una perspectiva emancipatoria, la realidad puede ser problematizada, cuestionada, transformada. Este otro juego epistemológico se interesa por las prácticas sociales. Y no basta con mostrar esas prácticas. ¿Quiénes son las personas que realizan esas prácticas? ¿En qué condiciones las realizan? ¿Qué relaciones establecen? ¿Qué se encuadra?

Encuadramiento o un juego históricamente situado

La fotografía pensada como herramienta de investigación, nos permite escribir, dibujar, graficar, significar con la luz. Esta es una idea que contiene, desde la etiología, sus primeras potencias. Por un lado, la posibilidad de codificar la luz, de producir sentidos y, por otro, la potencia de hacerlo en relación. De ese modo, la propia concepción de fotografía, ofrece posibles direcciones en las prácticas de las ciencias sociales.

Así, emergen algunos de los posibles sentidos de la luz. Uno de ellos está en la comprensión del encuadramiento. ¿Qué es encuadrar? Encuadrar pudiera comprenderse como aquel momento único que el ojo humano, y el mecánico, atrapan en un disparo. Sin embargo, encuadrar es más que captu-

rar en una imagen un tiempo y un espacio. ¿Es ese momento único el lapso brevísimo en que se acciona el obturador? Encuadrar es un cronotopo que trasciende un momento, un determinado contexto, una historia o, incluso, sus relaciones sociales, porque, precisamente, encuadrar invade el campo de la (re)significación, de la interrogación, de la búsqueda, de los extrañamientos, de las relaciones de sentidos construidas en diálogos con los tiempos pasados, actuales y futuros, con las voces de otros, y las propias.

En estas relaciones dialógicas emergen los múltiples sentidos de la luz, sentidos que se propagan en el tiempo, reflejan las condiciones socio históricas y culturales de su creación, pero también toman direcciones inimaginadas al cambiar estas condiciones, (re)creando otros sentidos. Siendo así, los sentidos de la luz emergen en las relaciones con los espectadores, mediadas por las condiciones socio históricas y culturales de su existencia. De esta forma, encuadrar, como refiere Judith Butler (2015), es un acto intencionado, activo

que, a la vez, descarta y presenta, o que hace ambas cosas a la vez, en silencio, sin ningún signo visible de operar. Lo que trasparece en tales condiciones es alguien que, al mirar, asume encontrarse en una inmediata (e incontestable) relación visual con la realidad. (Butler, 2015, p. 108)

En ese acto se expresa, según la autora, la función de delimitación del encuadramiento, la que hace posible enfocar imágenes admisibles a la luz de las normas políticas y sociales. Lo descartado, lo que queda invisible a simple vista, configura un abanico insospechado de interpretaciones (García, 2018).

En esas relaciones, es el espectador quien recrea las nuevas vidas del tiempo, quien acoge las imágenes y las devuelve a la vida, llenas de otros sentidos. Pues, según Benjamin (1987, p. 93, traducción nuestra) en la fotografía: “surge algo extraño y nuevo [...] algo que no puede ser silenciado”.

Este es un principio que no debe perder de vista la investigación en las ciencias sociales, el carácter relacional de los encuadramientos, y los sentidos que se producen a partir de los diálogos que se establecen. Las fotografías sólo ganan sentidos en relaciones históricamente situadas. Investigar con las fotografías como herramienta implica un diálogo constante con las voces y los silencios de quienes las producen, de quienes las protagonizan, de las condiciones históricas, sociales, culturales, ideológicas de los tiempos en que son producidas y de los tiempos en que son (re)creadas.

Estas relaciones situadas las ilustra Cordovés (2017) dialogando con las voces que emergían en su etnografía. Se vale de la fotografía para mostrarnos los múltiples sentidos que se constituyen en el devenir del cotidiano escolar. A la vez, las maneras en que se resignifica la educación escolar ante lo imprevisto, formas particulares de enseñar-aprender, de educar. Una de los encuadres que emplea en su etnografía informa del manejo que hace una coordinadora pedagógica ante una situación reportada por una profesora: tres estudiantes habían traído a la sala cachorros que encontraron en la calle. La clase de inglés debía continuar; los cachorros debían ser protegidos; la acción de los estudiantes de rescatar a los perros debía ser

respetada y estimulada. La sala de la coordinadora pedagógica se tornó un espacio temporal de acogida, de resignificación de los sentidos de enseñar y aprender, mostrados y (re)producidos en una foto.



Figura 2 – Fotografía tomada por Alexander Cordovés, en Holguín, Cuba en 2015: Estudiantes cuidando cachorros rescatados.

También como expresión de este carácter situado, al reflexionar sobre su propia experiencia, Jelin (2012)¹ muestra las demandas de algunos vecinos ante las imágenes que repre

1 La autora analiza su trabajo titulado “Podría ser yo. Los sectores populares urbanos en imagen y palabra”, una investigación en la Argentina de los 1980 después de la dictadura militar.

sentaban a su barrio. Aquellas imágenes, realizadas por una fotógrafa profesional y seleccionada por el equipo de investigación, no ‘hacían justicia’ al barrio, no mostraban su progreso, desde la perspectiva de los vecinos. Aquí la delimitación de lo que se muestra y oculta, lo que se visibiliza o invisibiliza, ganaba sentidos diferentes para investigadores y vecinos. Para estos últimos, abrió espacio para ejercer su “derecho de mirada” (Derridá, 1996, citado por Arfuch, 2009), como reclamo de “lo que sí queda fuera –lo no mostrado, lo cercenado, lo censurado– ese universo sobre el cual se recorta aquello que se muestra” (Arfuch, 2009, p. 19).

Este ejemplo muestra la fuerza performativa de la imagen (Arfuch, 2009), cuyo estatuto propio nos propone una dialogía particular, diferente a la que propone el objeto fotografiado. Así, el poder de la fotografía

no consiste en su capacidad de adecuación al mundo ni aquello que nos hace –o nos impide– conocer de la cosa sino en su fuerza de re-pensar –es decir, mostrar algo nuevo–, en el modo en que impactan en quienes la leen, y por ende, en la direccionalidad de la respuesta más que en su ajuste a aquello que la inspira. (p. 19)

De ese modo, investigar *con* fotografías ofrece la posibilidad de relacionarnos con múltiples sentidos nuevos, que se abren en cada relación. Esto, sin dudas, brinda grandes posibilidades a las investigaciones en las ciencias humanas y sociales, y convida a la investigación *con* lo que se encuadra, sean personas, o no, nos conduce a escuchar las voces de lo que se encuadra, superando ‘la investigación sobre’ para adentrar-

nos en los enjundiosos caminos de ‘la investigación *con*’. Este reto, que es el del *pensar participante*, el de actuar abierto a las experiencias del (y de lo) otro, el de dejarse sorprender, el de auscultar la realidad más allá de lo obvio e interesarse por las minucias, por lo que se encuentra ‘entre’, se presenta con exigencias e implicaciones teórico-metodológicas diferentes.

Los sentidos, bajo esta perspectiva, están lejos de ‘representar’ o ‘comprobar’ las particularidades de una determinada cultura. Deben comprenderse como relaciones cargadas de (in)visibilidades prestas a ser reveladas, escuchadas, lo que es posible sólo si estamos dispuestos al diálogo, y dejamos que esos espacios de relaciones de sentidos nos elijan en el campo de la investigación.

La disposición a los diálogos, a la deconstrucción de la linealidad en la investigación, a la sorpresa y lo desconocido, son posiciones ante la investigación que deberían marcar los rumbos de los que investigamos en las llamadas ‘ciencias sociales’. En este campo no existe nada predeterminado, nada que mantenga rumbos fijos, nada que tenga un inicio y un fin. Todos, personas y cosas, tienen voces y silencios a la espera de (re)nacimientos. Investigar *con* exige alejarse de los vicios del pensamiento lineal, dicotómico y experimentar nuevas formas de pensar, de preguntar, de buscar; exige un tránsito de lo disciplinar a lo transdisciplinar, lo polifónico, como condiciones de prácticas más abarcadoras. Esto convierte a la fotografía en un lugar que atrae, desde su orientación al receptor, por las motivaciones, los contextos, los encuadres que la mirada que focaliza ofrece (Arfuch, 2009).

Por otro lado, estas relaciones con la fotografía transitan en doble sentido, las imágenes, como refiere Didi-Huberman (2011), nos miran, nos cuestionan, nos provocan y nos transforman en ese juego de interrogaciones y extrañamientos, e impactan en nuestras maneras de conocer, de pensar, de problematizar las relaciones *con* la historia. Bajo estas posiciones, cambian también las nociones de historia, pues el tiempo, en las fotografías, adquiere también sentidos diversos. La historia tiende a comprenderse en sus infinitas rupturas y discontinuidades, en sus movimientos donde, como defiende Benjamin (2005), es preciso revelar esos movimientos porque expresan las relaciones (in)visibles, aquellas que no son, o no quieren ser dichas, las que quedan atrapadas en las sombras, en los detalles insignificantes, aparentemente irrelevantes, esos que constituyen y, al mismo tiempo, van constituyendo nuevos diálogos en esas confluencias espacio temporales.

Investigar *con* imágenes implica siempre situarnos en un pasado ‘inamovible’, lejano o reciente, que cobra vida, una y otra vez ante cada espectador del presente y del futuro. Según Didi-Huberman (2011, p. 32)

ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira.

Este (re)vivir las fotografías en cada mirada, encierra la potencia de los tiempos y sus múltiples tensiones y comple-

tidades, expresadas de diversas maneras en cada una de las relaciones que es posible establecer y revelar. Siendo así, las fotografías están siempre abiertas a la interpretación, en constante movimiento, en constante comunicación interpretada y expresada en sus más disímiles maneras. Esto, no obstante, no significa que las miradas y sus interpretaciones, no tengan fronteras. Encuadrar también es eso, enmarcar el momento e invitar a interpretarlo. Un juego de encuadramientos y actos interpretativos.



Figura 3 – Fotografía tomada por Alexander Cordovés, en Holguín, Cuba en 2015: Camión para transporte de pasajeros en Holguín, Cuba.

Este juego puede tornarse más nítido cuando las fotos incluidas en un reporte de investigación son interpretadas desde contextos diferentes, lejanos, geográfica, histórica y culturalmente. Nitidez que puede expresarse como apoyo a la comprensión de lo que se quiere decir, o como irrupción de sentidos contradictorios que evocan realidades no encuadradas en la investigación.

En la primera de las opciones, Cordovés (2017) apela a la fotografía como recurso que ayude a la comprensión del contexto de su etnografía realizada en una escuela cubana, para quien no está familiarizado con dicho contexto.

La segunda de las alternativas se ilustra a partir de la investigación realizada por Amâncio (2016), que, en su reporte de trabajo de campo, donde aborda temas de escolarización e infancia en Mozambique, empleó fotos, en algunas de las cuales niños y niñas sonreían mientras realizaban diversas actividades. La intencionalidad de aquellos encuadramientos estaba colocada en mostrar la experiencia del inicio de la escuela desde la perspectiva de los infantes. Encriptadas en las fotos las condiciones de vida, quedaban veladas. Realidades como la orfandad o las enfermedades o las secuelas de las guerras, muchas de las cuales no son fotografiables, no aparecían. Quizás no eran pertinentes a la investigación. Pero el encuadramiento es un acto interpretativo que genera otros actos interpretativos encuadrados en otras perspectivas, ideologías, referentes. De ese modo, emergieron interpretaciones que, desde marcos ajenos, ejercían su “derecho de mirada” cuestionando la sonrisa de los niños. ¿Cómo esos niños pueden sonreír si esa sociedad experimenta tanto dolor? ¿Dónde están los impactos de las guerras y de tantas muertes por VIH/SIDA?

La función de delimitación de la fotografía no es, en forma alguna, una relación de determinación. El enmarcado del momento no determina los encuadramientos posibles de quien se relaciona con la foto, quien está sujeto a otras rela-

ciones de poder, normas políticas y sociales, relaciones éticas y estéticas. Quienes se relacionan con la foto ocupan otras posiciones que sustentan las maneras de conocer e interpretar, las visiones que intentan colocar el foco en lo 'admisible' de las imágenes. Posiciones que permiten auscultar lo silenciado, descubrir lo velado, interpretar lo encriptado en la fotografía. Crear otros límites.

Sin embargo, son estos límites los que encierran la potencia de invitar a la reflexión a los que investigan, los que incomodan, los que nos abren las posibilidades de búsqueda, de (re)interpretación, de (re)significación y constitución de otros sentidos. Son, generalmente, los no dichos, las voces que permanecen silenciadas las que nos invitan a abandonar caminos lineales y adentrarnos en los caminos de la incertidumbre, de lo (des)conocido, de las sorpresas. Son estos ecos, apenas perceptibles a simple vista del espectador, los que nos llevan a excavar en las minucias de los tiempos. Ésta, a nuestro modo de ver, se convierte en otra de las implicaciones importantes que tiene la fotografía para las ciencias sociales.

Escuchar las voces que permanecen en las sombras y revelarlas, abre un inmenso abanico de posibilidades para aquellos dispuestos a dialogar con ellas. Queda expuesto, entonces, un mundo (des)conocido, antes silenciado, (in)visibilizado, provocando un alto en quien investiga para observar (como ante el reclamo de los vecinos por silenciarse el progreso del barrio o el cuestionamiento de que las sonrisas infantiles no mues-

tran el drama de una saciedad), para escuchar otras voces que invitan a la reflexión.

En otras palabras, que el marco no mantiene todo junto en un lugar, sino que él mismo se vuelve una especie de rompimiento perpetuo, sometido a una lógica temporal mediante la cual pasa de un lugar a otro, como el marco rompe constantemente con su contexto, este autorromperse se convierte en parte de su propia definición, lo cual nos lleva a una manera diferente de entender tanto la eficacia del marco como su vulnerabilidad a la inversión, la subversión e, incluso, a su instrumentalización crítica. (Butler, 2015, p. 26)

A partir de estas posiciones, cambian las maneras de relacionarnos con las luces, dialogan en un mismo espacio acontecimientos que confluyen en múltiples tiempos, coexisten luces y sombras en relaciones (in)ensas, y, a partir de ahí, nada, ni nadie, vuelve a ser lo mismo.

Mas, esa condición exige del investigador la disposición al diálogo, a la sorpresa, a la reflexión, a la deconstrucción de su ‘posición de poder’. Desdibujar los límites en las relaciones entre quien pesquisa y con quienes se pesquisa, es otra de las potencias de la fotografía, que nos invita a colocarnos en relación –crítica– *con* nuestros propios actos, es decir, *con* nuestras investigaciones, sus encuadramientos, sus movimientos. Nos permite un constante ejercicio valorativo en el que intentamos expresar sentidos diversos. La crítica constante a nuestras prácticas con todas las complejidades que encierra el analizar aquello que nos constituye y constituimos, exige un ejercicio de desnaturalización, de deconstrucción de nuestras propias maneras de hacer y pensar la ciencia.

La investigación debe constituir, también para quien investiga, una posibilidad de crecimiento personal-profesional. Y resulta este un encuadramiento necesario, teniendo en cuenta que las investigaciones ‘*con*’ no se interesan, únicamente, por las personas a las que en otras perspectivas se les llamaría “sujetos de investigación”. *Con* no es aquí un simple cambio de palabra. Es decir, no es un cambio semántico, pues no es suficiente, sustituir una palabra por otra cuando, de lo que se trata, lo que alimenta el cambio, es una preocupación ética –y dialógica– por las relaciones con las personas con las que se hace la investigación. Y los que dirigen esa investigación son (somos), también, investigados. Es decir, encuadrados, cuestionados, sometidos a nuevas condiciones. Por tanto, el pensar participante, el abrirse a la experiencia de los otros, es también abrirse a la experiencia de sí mismo. Esta es una forma particular de descolonizar la práctica de investigación y de acercar el lenguaje del texto (de la imagen en nuestro caso) al lenguaje de la vida cotidiana, como sugiere Abu-Lughod (1991).

Es esa comprensión del rol de investigador/a, otra de las potencialidades que ofrecen las relaciones con la fotografía, a las prácticas investigativas en las ciencias sociales, como las pensamos. El transformar las relaciones verticales, relaciones de poder, por posiciones de aprendizajes mutuos, donde las jerarquías se trastocan en relaciones de horizontalidad, se convierte en una condición valiosa para las relaciones *con* los/ lo que se dialoga, en un proceso de (re)creaciones de doble sentido, de constituciones que acontecen en varios sentidos.

Si asumimos que el desarrollo se produce en relaciones de condiciones, y que tiene un carácter sociohistórico y cultural, es necesario entonces comprender estas relaciones desde las condiciones en las que se producen. Consecuentemente, es necesario estudiar las dinámicas sociales, históricas, culturales. En ese sentido, no podemos comprender/producir sin la posibilidad de diálogos, sin detenernos para escuchar la polifonía de los tiempos y los espacios, de los contextos de desarrollo, de las producciones sociológicas, antropológicas, históricas, sin escuchar otras maneras de hacer, otras maneras de dialogar, otras maneras de comprender. Y esa es una actitud que debemos asumir ante la fotografía y sus encuadres, aquellas que producimos, o las que producen otros.

Son esas las relaciones que consideramos potentes para comprender el movimiento de los encuadres, su devenir, la noción bajtiniana de que no existe un punto de inicio y otro de llegada, de que no existe la primera ni la última palabra. Hay un punto de (re)creación donde, quizás, algo haya muerto, sin embargo, otras posibilidades se (re)constituyen, (re)inventan y (re)nacen constantemente en relaciones de condiciones sociohistóricas y culturales.

(Des)encuadre

Asumida como discurso, la fotografía no sólo es expresión de un contexto determinado, de un tiempo y una historia, de las relaciones sociales y culturales que en ella se encuadran, sino que abraza el campo de la resignificación, de la actualización,

de la interrogación, de las imágenes y sus negativos. En diálogos con las voces de otros, las oficiales, las ajenas y las propias, se recrean múltiples relaciones de sentido. De esta forma, se asume su potencia política y descolonizadora en la medida en que produce una reconfiguración simbólica, en que rompe, reconstituye, actualiza, las maneras de oír, de sentir, de mirar, en tanto torna visible lo invisible.

Referencias

- Abu-Lughod, L. (1991). Writing Against Culture. In R. Fox (Ed.), *Recapturing Anthropology: Working in the Present* (pp. 137-162). School of American Research Press.
- Amâncio, H. (2016). *Da casa à escola e vice-versa: experiências de início escolar de crianças em Maputo* [Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis/SC].
- Arfuch, L. (2009). Ver el mundo con otros ojos. Poderes y paradojas de la imagen en la sociedad Global. In L. Arfuch & V. Devalle (Eds.), *Visualidades sin fin, Imagen y diseño en la sociedad global* (pp. 15-40). Prometeo.
- Arfuch, L. (2009). Ver el mundo con otros ojos. Poderes y paradojas de la imagen en la sociedad Global. In L. Arfuch & V. Devalle (Eds.), *Visualidades sin fin, Imagen y diseño en la sociedad global* (pp. 15-40). Prometeo.
- Benjamin, W. (1987). Pequena história da fotografia. In *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I* (3ª ed., pp. 91-97). Brasiliense.
- Benjamin, W. (2005). N [Teoría del conocimiento, teoría del progreso. In R. Tiedemann (Org.), *Libro de los pasajes*. (pp. 459-490). Ediciones Akal.
- Bonetto, M. (2016). El uso de la Fotografía en la investigación social. *Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social*, 11, 71-83.
- Butler, J. (2015). *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto? Civilização Brasileira*.
- Cordovés, A. (2017). *Caminantes y caminos que se hacen al andar*.

- Trajetórias de professoras/es de ensino médio em Cuba [Tese de Doutorado em Antropologia social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis/SC]. <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/180434>
- Didi-Huberman, G. (2011). Apertura. La historia del arte como disciplina anacrónica. In G. Didi-Huberman (Org.). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (pp. 31-78) Adriana Hidalgo Editora.
- Edwards, E. (2011). Tracing Photography. In M. Banks & J. Ruby (Eds.), *Made to be seen: perspectives on the history of visual anthropology* (pp. 159-189). University of Chicago Press.
- García, D. (2018). Tensões tempo-corpo na Escuela Cubana de Ballet [Tese de Doutorado em Psicologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis/SC]. <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/189916>
- González, C. (2018). Tres instantáneas de la relación entre fotografía científica y antropología en México. *Encartes antropológicos*, 1(2), 13-35.
- Jelin, E. (2012). La fotografía en la investigación social: algunas reflexiones personales. *Memoria Y Sociedad*, 16(33), 55-67.
- Riego, B. (1986). La historiografía española y los debates sobre la Fotografía como fuente histórica. *Revista Ayer*, 4, 91-101.
- Schwarz, P. K. N. (2016). Fotografías en el espacio virtual. Aspectos éticos y epistémico-metodológicos de su análisis en Ciencias Sociales. *Discursos Fotográficos*, 12(21), 58-80.

Um lance de problemas Alguns problemas em um lance

Kamilla Nunes



“Realistic photograph of the Marché Bonsecours building in Montreal at night the lights inside the dome are red and bright. all the other lights are off. only the dome is illuminated by the inside. realistic photography, Canon DSLR, f/2.8, ISO 100, 1/250, 24-70mm, 8k, --q 1 --v 4” | Kamilla Nunes e Ciber_org. | Midjourney | 2023

Em 2010, me deparei com a imagem de um trevo de quatro folhas (Alys, 2010), cada folha contendo uma palavra que foi recortada de outro lugar: “poético”, “ético”, “político” e “estético”. Esse trevo remete popularmente a uma ideia de sorte, pela raridade de encontrá-lo na natureza, diferentemente daquele de três folhas, o corriqueiro, que dá em qualquer gramado ou buraco de calçada. Se a raridade é o que determina a sorte, poderíamos considerar então que essas folhas-palavras formam um conjunto de questões fundamentais de um processo artístico? E que se encontrarmos esses quatro elementos reunidos em um só trabalho, trabalho raro neste caso, estaríamos com _____ sorte? O que se faz com a sorte? Ou seria a sorte o quinto elemento de um trabalho de arte?

A imagem desse trevo faz parte de um conjunto de tantas outras imagens relacionadas à obra “Tornado”, do artista belga Francis Alys, publicadas no livro *Numa dada situação*, em 2010. Imagens de textos, de recortes, de desenhos, de notícias, de citações, de jornais, de *stills* e de pinturas dadas em uma situação: a perseguição de tornados durante dez anos nos planaltos ao sul da Cidade do México. E, entre tantas eclosões de ordem, colapsos e quietudes, meu ponto de fixação nesta publicação foi precisamente essas quatro palavras-folhas. Talvez porque sou artista e tenha passado muito tempo estudando a capacidade de síntese de alguns artistas dos quais gosto mais do que de outros; ou talvez porque sou professora e tenha percebido que essa imagem é, ela própria, uma aula

sobre processos artísticos contemporâneos, logo, sobre fotografia também.

Em algumas dadas situações se costuma estratificar o conhecimento de fotografia, fazendo com que algumas fotografias sejam consideradas mais fotografia do que outras. Existem fotógrafas/os que fazem jornalismo; fotógrafas/os que fazem arte; fotógrafas/os que não se afirmam enquanto artistas, mas que são referências para a história (crítica) da arte; fotógrafas/os artistas que não são consideradas/os fotógrafas/os para a história (crítica) da fotografia; artistas que fazem fotografia, mas não se afirmam como fotógrafas/os; fotógrafas/os que fazem arte, mas não se afirmam como artistas. Existe também o efeito de fotografia sem fotografia¹, e o efeito de fotografia sem fotógrafa/o.

O fato é que poderíamos passar todo este texto desafirmando verdades e afirmando inverdades acerca da fotografia. Poderíamos afirmar, por exemplo, que a fotografia é a escrita da luz. Desafirmar que a fotografia reproduz o real. Que ela é um testemunho de uma dada realidade? Ou ainda, em um desvio, pergunto: Como fazer para retratar a violência sem violentar? Como falar sobre racismo sem repetir o racismo, ou sobre a opressão sem oprimir, ou sobre a pobreza sem ultrajar as vítimas? Essas são apenas algumas das perguntas que estruturaram e persistem como fio condutor para diversas teorias

¹ O termo “o efeito de fotografia sem fotografia” é uma apropriação do título da tese de Felipe Prando, publicada pela Editora Par(ent)esis em 2018 e chamada “Efeito de museu sem museu: A crítica institucional em contextos precários

sobre a fotografia — bases internas desse fenômeno surgido no século dezenove _____ forma de ordem que surge do caos _____ forma de caos que surge da ordem.

**efeito de fotografia sem fotografia /
um estudo de
caso _____**

No Festival ZUM de 2020, o então editor-chefe da revista *ZUM* e coordenador da área de Fotografia Contemporânea do Instituto Moreira Salles, Thyago Nogueira, entrevistou o artista chileno Alfred Jaar. A mesa foi nomeada “A política da imagem”, e a conversa/aula durou cerca de uma hora e meia². Jaar não só é uma referência fundamental para a história contemporânea da arte/fotografia, como também o é para a história político-econômica mundial, devido aos projetos que ele mesmo considera fracassados, repetidamente falhos, porque, afinal, ele entende que essa é a única maneira de aprender — disse isso citando Becket. Disse, ainda, que classifica cada um de seus projetos como exercícios de representação, e que, por serem falidos, são uma maneira de seguir perseguindo seus objetivos.

Mas, para chegar à noção de “efeito de fotografia sem fotografia”, gostaria de falar especificamente sobre o projeto “Luzes na Cidade”, que Jaar realizou em Montreal, Canadá, em 1999. Para tanto, decidi recorrer à paráfrase, à transcrição e à citação indireta dos últimos vinte minutos da entrevista

2 <https://www.youtube.com/watch?v=NYAFmt1ehpU>

a que me referi, devido à relevância dos detalhes do processo artístico dessa obra, e às pistas que nos são dadas para ampliar as perguntas mencionadas no fim da introdução.

A cidade de Montreal foi historicamente a capital comercial do Canadá, um centro financeiro que possui um patrimônio histórico nacional, o Marché Bonsecours, antigo mercado público, que abrigou a Assembleia Legislativa da Província do Canadá e a própria prefeitura da cidade de Montreal. Depois de reconstruída cinco vezes, após cinco incêndios, a cúpula desse prédio passou a ser um símbolo de luta, um retrato sem imagem, mas absolutamente imaginável, que Jaar chamou de “Luzes na Cidade”.

Jaar acredita que antes de agir no mundo é preciso (se) entender (n)o mundo.

Por isso, durante a última viagem, ainda sem saber o que dizer/fazer naquele lugar, ele se deparou com um pequeno caminhão e com três homens abastecendo um prédio com caixas de comida. Na lataria do furgão estava escrito: “Juntos podemos aliviar a fome”. Jaar, tomado de curiosidade, foi até o local — que ficava logo ao lado da cúpula onde deveria realizar seu projeto —, tocou a campainha e percebeu que se tratava de um abrigo para pessoas em situação de rua, onde cerca de 1500 pessoas circulavam diariamente para tomar banho e fazer as refeições. A pesquisa foi ganhando contornos mais definidos. Jaar foi até outros dois abrigos da mesma região, um de jovens e outro de famílias, o que causou nele um tremendo choque, pois não esperava que uma das cidades mais ricas do

continente americano, e com um dos invernos mais rigorosos, possuísse mais de quinze mil pessoas desabrigadas. O artista relatou que todas as pessoas com quem conversou disseram a mesma coisa: “você tem uma câmera, você é fotógrafo, mas por favor não me fotografe, eu não quero ser representado como uma pessoa que não tem casa, eu tenho a minha dignidade, eu tenho orgulho de mim mesmo, eu não quero sair numa foto assim, como um sem-teto”. Por outro lado, também diziam que eram invisíveis, que ninguém os enxergava, que eram parte do mobiliário urbano. Nesse ponto, Jaar estava se perguntando como poderia criar um projeto para visibilizar as pessoas em situação de rua sem usar a câmera, mas registrando suas presenças.

O resultado foi a instalação de 1000 mil watts de luzes vermelhas na cúpula do Marché Bonsecours e de campanhas nas entradas dos três abrigos da região, acompanhadas do seguinte texto:

“Luzes da Cidade. Um projeto de Alfred Jaar, esta intervenção artística visa dar a conhecer à sociedade a situação quotidiana dos sem-teto. Um *flash* vermelho iluminará a cúpula do Marché Bonsecours cada vez que um indivíduo entrar nos abrigos de Montreal, respeitando sua dignidade e sua privacidade. A cúpula será transformada para a ocasião em um sinal socialmente doloroso. Esta intervenção reproduzirá metaforicamente um sinal de socorro visível dia e noite, na área de Vieux-Montréal e muito além. Talvez então essa ação toque a consciência social e assim tenha o poder de transformar a con-

dição dos sem-teto em Montreal. O dispositivo está instalado em três abrigos de Montreal: no Accueil Bonneau, na Maison du Père e no Refuge des jeunes de Montréal.”³

Dessa forma, quando alguém chegasse a um dos abrigos e tocasse a campainha, as luzes da cúpula se acenderiam por meio segundo, impregnando de vermelho toda aquela região. A intenção de Jaar foi transformar essa cúpula em um símbolo de dor, reproduzir metaforicamente a violência, dia e noite, como um sinal de alerta, indicando, a cada banho de luz, que mais uma pessoa em situação de rua estava entrando no abrigo. A visibilidade do trabalho e a atenção dos jornalistas ao projeto fez com que alguns jovens passassem a noite inteira sentados ao lado do botão, para manter as luzes acesas, e com que diretores de 14 outros abrigos entrassem em contato para colaborar com o projeto, colocando campainhas em suas portas, a fim de transformar o monumento em um símbolo de vergonha nacional. A grande repercussão do trabalho motivou o encerramento (censura) do projeto pelo prefeito de Montreal, que não esperava tamanha projeção negativa para sua “cidade-modelo”.

Uma das questões fundamentais desse trabalho, para Jaar, é a relação entre a empatia e o intelecto. Ele se pergunta se a empatia é suficiente para fazer com que as pessoas se engajem em uma causa (ambiental, humanitária, social etc.).

_____ Como se dá a relação entre a empatia e o impacto

3 Tradução da autora

intelectual provocados por determinada imagem? _____
Para Jaar, a empatia oferece o impacto emocional, que é diferente do intelectual. Por isso, quando faz um projeto, ele se programa, sistematiza, e tenta buscar essas duas ramificações: o efeito de racionalizar, de fazer sentido, e a linguagem da emoção. Essa combinação criaria uma espécie de resposta no espectador, algo próximo do “sublime”, muito embora ele também acredite que ninguém tenha conseguido, até hoje, alcançar este estado de equilíbrio. _____ Dito isso, suponho estejamos falando aqui de um trevo ainda mais raro, o trevo de seis folhas.

No contexto da prática fotográfica, esse trabalho artístico-social aprofunda a discussão do efeito de fotografia sem fotografia. “Luzes na Cidade” é, para mim, um projeto fotográfico: sem câmera e sem reprodução, mas que ainda assim dispõe de um efeito de fotografia —o botão que abre e fecha as cortinas da câmera (obturador) dá lugar ao botão que banha a cúpula de vermelho, alcançando uma velocidade de meio segundo por pessoa (exposição), e gerando milhares de retratos reais e simbólicos da violência que afeta os direitos humanos não apenas em Montreal, mas em todo o mundo.

“Nenhuma pessoa em situação de rua, da cidade de Montreal, teve sua condição melhorada após a realização deste projeto” _____ aqui mora a falha.

“Mas pelo menos as pessoas ganharam visibilidade através de uma ferramenta que as respeitava” _____ aqui mora a ética.

É por isso que a discussão provocada pela frase de Ansel Adams e apropriada por Jaar, “*Você não tira uma fotografia, você faz uma fotografia*”, segue sendo pertinente. Fazer uma fotografia não significa apertar um botão para dali saltar uma imagem qualquer, porque não se “tira” do mundo uma imagem inocente. Ao se fazer uma fotografia, se produz um efeito de mundo sem mundo, ou um efeito de mundo que se abre para outros mundos, os mundos invisíveis, os mundos que criamos, os que ainda estão por vir. E, para isso, é preciso que se deposite nessa transição, do mundo ao efeito de mundo para outros mundos possíveis, um efeito de si — um modo de construção, de visão, de percepção, um estado, um posicionamento — é preciso que se construa relação, sentido, dissenso, ruptura.

Abre parênteses _____ Embora a noção de “extracampo” seja mais diretamente associada ao cinema e à teoria cinematográfica, gostaria de trazer esse conceito para o campo da fotografia, considerando alguns aspectos presentes no livro “*Cinema 1: A Imagem-movimento*”, de Gilles Deleuze (1985). Para o filósofo, a imagem no cinema não se encerra nos limites do quadro, de seus elementos constituintes ou mesmo do movimento que porventura “enquadra”. O conjunto aparentemente fechado pelo enquadramento fotográfico pode se abrir tanto a um espaço que lhe é contíguo quanto a um “fora” mais radical, uma alteridade que evoca, convoca ou sugere outra imagem a ser vista/lida em conjunto com a que vemos.

Ao aplicar essas ideias à fotografia, podemos considerar o extracampo como algo que está além do quadro visual da imagem fotográfica, mas que ainda está implicado e relacionado ao que é retratado. O extracampo fotográfico pode ser compreendido como tudo o que está fora do enquadramento, mas que influencia ou afeta o sentido e a interpretação da imagem. O extracampo fotográfico pode incluir o contexto espacial e temporal em que a fotografia foi feita, elementos que estão fora do campo visual, mas que são sugeridos ou evocados pela imagem.

Além disso, a própria escolha do enquadramento fotográfico pode criar um extracampo, pois, ao decidir o que incluir e o que excluir do quadro, a/o fotógrafa/o direciona a atenção do/a espectador/a para certos elementos e sugere a existência de outros fora do campo visual. Assim como no cinema, a noção de extracampo na fotografia que proponho aqui também envolve a participação ativa do/a espectador/a, que preenche as lacunas e constrói significados a partir do que é mostrado e do que é sugerido no extracampo. A fotografia, então, se torna um convite à imaginação e à interpretação, abrindo espaço para múltiplas possibilidades de leitura.

No caso de “Luzes na Cidade”, não existe especificamente um quadro/enquadramento convencional, mas poderíamos considerar que, cada vez que alguém aperta o botão na entrada no abrigo, produz um extracampo – mostra o que está para além do campo de visão das pessoas que estão no entorno do Marché Bonsecours: o campo corresponderia à pulsação da

luz vermelha na cúpula; e o extracampo, ao indício de que mais uma pessoa em situação de rua entrou em um abrigo. Nesse sentido, a cada vez que a cúpula acende, aparece algo de fotográfico (um retrato) que está neste extracampo. Por isso, ao explorar o extracampo, Jaar pode evocar lutas sociais, criar associações simbólicas e transmitir estados afetivos e reflexivos, ampliando as possibilidades da obra e tornando-a capaz de capturar graves problemas sociais, como a violação dos direitos humanos; o direito à segurança; o acesso aos serviços básicos; e o respeito à dignidade das pessoas em situação de rua _____ fecha parênteses.

a imagem e o que chamamos realidade

A ideia de que a fotografia é a arte, o processo ou a prática de criar imagens, geralmente por meio de captura de luz em um meio sensível, como filme ou sensor digital, perpassa o tempo e persiste como ideia desde sua criação — a palavra “fotografia” tem origem nas palavras gregas *phos* (que significa luz) e *graphê* (que significa “escrita” ou “desenho”), e literalmente se traduz como “escrita com luz”. Mas, se dissecarmos os processos, separando todos os componentes que geram uma “imagem fotográfica”, qual deles é indispensável para que uma fotografia continue sendo considerada uma fotografia? A captura da luz refletida pelos objetos por meio de uma lente ou sistema óptico? O registro em um meio sensível, como filme fotográfico tradicional ou um sensor digital em câmeras

digitais? O processamento químico ou digital? A captura de um momento específico no tempo? A intenção e autoria, em termos de composição, exposição, foco, edição e apresentação da imagem?

Esses elementos deveriam contribuir para a afirmação tradicional que define uma fotografia, sobretudo em termos técnicos. No entanto, as próprias técnicas e processos fotográficos desafiam as tradições, como é o caso da “*pinhole*”, da cianotipia, da fotomontagem, do fotograma, entre tantas outras possibilidades técnicas e estéticas que ampliam o conceito de fotografia, especialmente depois do advento da fotografia digital, das possibilidades de manipulação de imagens e das novas formas de criar efeitos de fotografia sem fotografia.

Por definição, uma fotografia pressupõe a existência de uma imagem visual, capaz de capturar o mundo visível de maneira objetiva, registrando e preservando momentos e objetos em sua aparência visual/indicial. Para Susan Sontag, por exemplo, “as fotos são, de fato, experiência capturada, e a câmera é o braço ideal da consciência, em sua disposição aquisitiva. Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada” (Sontag, 2004, p. 14). Aqui proponho que possamos ir além e discutir a relação entre a imagem e o que chamamos de realidade.

A imagem fotográfica não é uma cópia exata de uma dada realidade, e sim uma construção/interpretação da/o fotógrafa/o. Sabemos que a imagem fotográfica pode refletir aspectos da realidade, e pode ser distorcida, alterada, manipulada — afinal, as ficções estão intrinsecamente ligadas à trama

fotográfica. Todo processo artístico/fotográfico é moldado por influências culturais, estéticas e ideológicas, fazendo com que a ficção possa se manifestar em diferentes aspectos da imagem, desde a concepção e a intenção da/o fotógrafa/o até a edição e a apresentação da imagem. Embora a fotografia tenha a capacidade de capturar um momento específico no tempo e espaço, ela nem sempre é uma evidência tangível de um acontecimento passado. Com o passar do tempo houve uma expansão do próprio conceito de fotografia, que segue se adaptando às mudanças tecnológicas e culturais, a ponto de não ser mais compreendida somente como um testemunho visual ou como uma prova da existência de algo ou alguém.

Por não ser uma representação neutra da realidade — há escolha do enquadramento, composição, iluminação e outros elementos que desempenham um papel importante na construção da imagem fotográfica — é preciso discutir seu papel na arte hoje, entender sua relação com outras mídias, como a instalação, a performance, a realidade virtual, a inteligência artificial, entre tantos outros meios e técnicas que expandem os limites da fotografia. E se a imagem fotográfica for um ruído? Uma ação? Um texto? Uma música? Uma metáfora? Refirome, por exemplo, a algumas práticas conceitualistas dos anos 1960 e 1970, nas quais o processo fotográfico foi utilizado para se referir a ideias e conceitos, a fim de explorar a natureza da arte, uma vez que a ideia/conceito por trás de uma imagem era, muitas vezes, mais importante do que a própria imagem. Se a fotografia não estava a serviço de uma representação direta

da realidade, ela poderia ser utilizada como ferramenta para questionar convenções sociais, explorar questões filosóficas, narrativas e de linguagem.

A pesquisadora Juliana Gisi escreveu sobre a fotografia e as práticas artísticas a partir dos discursos dos artistas nos anos 1960 e 1970, e percebeu que o uso da fotografia nessas décadas é

resultado de deslocamentos do *locus* do trabalho de arte ou de um questionamento de sua localização no âmbito da prática artística. Com séculos de uma “Narrativa Histórica da Arte” centrada na ideia de um objeto pronto e acabado, pensar que a arte pode estar no próprio fazer ou não ter um objeto definido, traz implicações significativas para a abordagem da arte. (Almeida, 2013, p. 138)

Se um dia o ato fotográfico pressupõe a presença, hoje ele também pressupõe a ideia de presença, o processo, a farsa, o engano de sentidos ou, em outras palavras, a ausência: de câmera, de autor, de cena, de luz, de ser humano, de imagem.

No trabalho “*Posição de leitura para uma queimadura de segundo grau*”, realizada em Long Island, em junho de 1970, por Dennis Oppenheim, o que temos é tanto uma ação quanto um registro fotográfico orientado para essa ação, ou seja, uma foto performance. Nessa obra, especificamente, o artista se deita na areia da praia, sem camisa e de barriga para cima. Sobre seu peito, repousa aberto o livro “*Tactics*”. Após cinco horas de exposição ao sol, a marca do livro é deixada em sua pele, que poderíamos considerar a própria superfície fotossensível do processo fotográfico. Ou seja, quando a luz do sol

atinge a pele de Oppenheim, há uma reação causada pela radiação ultravioleta, que forma a imagem latente do livro negativa em sua pele, o que se assemelharia, e muito, ao processo de fotograma, por exemplo.

A dimensão de “Posição de leitura para uma queimadura de segundo grau” parece extrapolar as fronteiras da *body art* — que se caracteriza pela utilização do corpo humano como meio e suporte para a prática artística, e explora a relação entre o corpo, o espaço e o público —, propagando-se para o campo conceitual e discursivo da fotografia. Se por um lado temos no modo de apresentação dessa obra uma “foto foto”, ou seja, duas imagens fotográficas, uma acima da outra, que apresentam a ação realizada por Dennis Oppenheim, por outro, temos na própria ação do artista um extracampo que nos permite discutir conceitualmente e teoricamente as noções de fotografia, fazendo com que o gesto contido nesse trabalho se estenda para além de seu término visível e se relacione intimamente com a linguagem fotográfica.

Em resumo, a fotografia não é estanke: ela é exposição, eclosão, manifestação. E existem muitas formas de fotografar, de fazer ver a imagem fotográfica, de manifestar-se sem reduzir a fotografia à “fotografia” — no sentido mais convencional do termo. Falar sobre fotografia na arte contemporânea é embaraçoso, pois nos faz pensar de forma verbal e não verbal, porque de alguma maneira ela é algo entre o que foi e o que vai deixar de ser, e sobretudo porque ainda estamos muito acostumadas/os a relacionar o processo fotográfico com a qualidade técnica

ca de construção de determinada imagem, focando quase que exclusivamente no dispositivo/meio — e menos nas questões conceituais e experimentais, contextuais e sociais, políticas e poéticas, estéticas e éticas —, o que garante um esvaziamento da imagem e do próprio fazer fotográfico.

É comum que as pessoas fotografem coisas das quais não tenham compreensão alguma, ou coisas que acham que compreendem, mas logo escorregam e caem. Também é comum ver as pessoas fotografarem ilusões, sonhos, desejos, dor, medo, o sublime e outras coisas mais. Algumas pessoas absorvem a dor do mundo, outras externalizam as suas próprias, as pequenas e penosas, minúsculas dores. Mas o mais importante, para mim, é o entendimento de que fotografar é um processo constante de pensamento e prática, de repetidos fracassos, de leituras e de experimentações. A/o fotógrafa/o talvez seja mesmo esse caçador ao qual se refere Vilém Flusser (2011) em *“Filosofia da caixa preta”*, que vive de capturar imagens na floresta densa da cultura. Ou será que poderíamos criar um paralelo com Cildo Meireles (Meireles, 2004, citado por Scovino, 2009, p. 44), quando este diz que “o artista, como um garimpeiro, vive de procurar aquilo que não perdeu”? Na intersecção desses dois conjuntos, temos a imagem do/a artista/fotógrafo/a ora como caçador/a, ora como garimpeiro/a, um/a que procura matar/capturar a imagem, o/a outro/a que ora explora, ora é explorado/a para encontrar preciosidades que nunca serão suas.

Nesses termos, nem sempre fotografar é apropriar-se da coisa fotografada, como sugere Susan Sontag. Talvez tenha mais a ver com a ideia de que podemos tornar visível o inapreensível, não para atestar a existência daquilo que é apresentado/capturado (o índice), mas para que possamos, quem sabe, renunciá-lo.

efeito de fotografia sem fotógrafo/o

Lidamos diariamente com a ilusão de que criamos imagens para desaparecer em 24 horas. Opa! E de repente uma dessas imagens surge no trabalho “*Storie (To store)*” do artista catarinense Romeu Silveira, publicado em março de 2023 pela Zero-Editions. Uma publicação retangular em formato retrato, reproduzindo centenas de imagens furtadas de *stories* das mais diversas contas de *Instagram* que o artista poderia ter acesso. Durante a pesquisa, ele criou uma conta falsa na rede social para seguir perfis distantes de seu ciclo de amigos e conhecidos, focando em imagens banais de stories, facilmente esquecíveis. Nenhuma delas com crédito, nenhuma delas com contexto, todas elas com uma citação logo abaixo, também apropriada, dando à publicação uma outra possibilidade de leitura-visualização. Os textos do rodapé, que poderiam ser espécies de legendas, surgiram quando o artista lembrou de uma frase de Susan Sontag, publicada no livro *Diante da dor dos outros* (2003), onde a autora afirma que “um livro de fotografias é um livro de citações”. Para esse projeto, Romeu optou por confrontar as imagens com citações de diversos autores,

como Albert Camus, Clarice Lispector, Pedro Lemebel, Jennifer Egan, Anne Carson, Siri Hustvedt, Paul Auster, Ursula K Le Guin, Jean Genet etc. O título do trabalho lida com as possibilidades de tradução da palavra “*story*”, e sua proximidade com a sonoridade do verbo “*to store*”, que em inglês significa “armazenar”.

Abre parênteses _____ Susan Sontag, escritora, crítica e ensaísta a quem Romeu se refere, propôs algumas das articulações teóricas entre fotografia e o colecionismo. A autora aprofunda a discussão da fotografia não apenas como uma forma de arte e documentação, mas também como um meio de colecionar memórias, objetos e experiências. Em uma perspectiva crítica e filosófica, Sontag focou na compreensão da fotografia e seu papel na preservação do passado, ou seja, na fotografia como um fragmento de tempo que permite a perpetuação da memória coletiva e individual. Temos, ainda, a fotografia como o próprio objeto colecionável, devido aos valores que são atribuídos às fotografias icônicas e todo mercado que foi se criando a partir do momento em que se passou a considerar a fotografia como um trabalho de arte. _____ fecha parênteses.

A publicação de Romeu Silveira mostra que não há possibilidade de discutir fotografia num campo específico, sem abrir as arestas para o entendimento da importância da fotografia na vida das pessoas (e na manipulação dessas vidas). Jaar é muito assertivo quando diz que “nenhuma imagem é inocente”, mas o quão inocentes somos nós? Preferimos acre-

ditar que produzimos imagens que irão simplesmente desaparecer, a aceitar que as plataformas de mídia social utilizam nossos dados para fins comerciais, por exemplo. Ainda assim, seguimos aqui tentando alertar “o mundo” de que “outras pessoas pensam”, de que é possível produzir imagens críticas e políticas, construir outras gramáticas, inventar linguagens. Se no passado estávamos interessados em “capturar” o tempo, para então preservar a memória, hoje lidamos com a aceleração dessas “capturas”, que já não tratam mais de preservação, mas de imediatismo e mediatismo. A facilidade e a acessibilidade de produzir e compartilhar imagens deu lugar a uma sensação de descartabilidade e, claro, de efemeridade. Se um dia fotografamos para colecionar cenas do passado, lembradas com nostalgia, hoje fotografamos para acumular cenas que são, muitas vezes, produzidas especificamente para serem fotografadas, como uma grande peça publicitária do dia a dia.

A fotografia ocupa todos os lugares — a tela inicial do computador/celular, o ímã de geladeira, a decoração de ambientes, os *outdoors*, o exame médico, as galerias dos celulares, as redes sociais (que acolhem grande parte das banalidades do mundo), a memória, os livros, os museus, a *internet*, a televisão, a moda, a publicidade (esta lista não tem fim) —, mas nem todos os lugares discutem sobre o lugar que a fotografia tem ocupado no mundo. Não discutem sobre seu papel artístico, social, econômico, político ou antropológico, não discutem a política das imagens, não discutem, sequer, como uma fotografia pertence à esfera da fotografia. Como podemos

sobreviver a essa “era vertiginosa” que produz pelo menos três trilhões de fotografias por ano? E como as/os artistas estão lidando com essa velocidade de transformação?

É importante que possamos criar um debate mais profundo sobre a criação de gramáticas próprias da fotografia no campo da arte contemporânea e, para tanto, é preciso colocar de lado o purismo que há neste meio. A linguagem deve se abrir a outros sentidos não habituais, transfigurar, e isso as/os artistas fazem sem muito esforço, criam imaginários, inventam coisas que não existem. Se levarmos em consideração que as imagens operam por abismos, a prática fotográfica jamais será cristalizada, será sempre movida por jogos de saberes e dessaberes que a empurrarão de um lado para outro tentando encontrar a opacidade que a constitui.

Hoje, já não se pode recorrer a Barthes e reforçar a ideia de que “a fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios” (Barthes, 1980, p. 137). É certo que o “sempre” já não condiz com a realidade da fotografia, ou com a expansão de seu significado ao longo dos séculos que sucederam sua criação, mas, então, como decifrar/afirmar que uma fotografia é uma “fotografia”? Se tudo pode ou não ser fotografia? Se vivemos bombardeadas/os por imagens na ponta dos dedos? De fotografias que sequer são tiradas, ou feitas, ou produzidas, mas atualmente, geradas por inteligência

artificial (IA) a partir de descrições de textos fornecidos por seus usuários?

Inteligências artificiais (IA), como DALL-e e Midjourney, por exemplo, são treinadas para gerar imagens com base em textos de entrada. Utilizando técnicas de geração adversarial de rede neural, a IA pode receber uma descrição textual e gerar uma imagem correspondente que se encaixe na descrição fornecida. Esses textos podem descrever uma cena, uma pessoa, um objeto, e podem dar instruções técnicas para se chegar a uma estética específica. Desse modo, conseguimos, por exemplo, gerar uma “fotografia realista, DSLR Canon, 8k, f/2.8, ISO 100, 1/250, 24-70mm, do prédio Marché Bonsecours à noite, com a cúpula completamente iluminada por dentro por uma luz intensa vermelha”, e a IA gera uma imagem inédita que reproduz a obra “Luzes na Cidade”, de Alfred Jaar. Essa imagem, apresentada em epígrafe, foi criada com a ausência de fotógrafo/o, de câmera, de experiência, de subjetividade, de contexto, e ainda assim possui um efeito de fotografia. Por outro lado, o texto usado para gerar essa imagem tem como referência uma fotografia do trabalho “Luzes na Cidade”, feita por Jaar e publicada em seu próprio site, o que nos coloca frente a frente a uma questão ética que abre caminhos para discussões delicadas sobre plágio e autoria.

delírio sobre fotografia

sob

efeito

da

escrita

O título deste corte provoca relações entre os termos “sob” e “sobre” como pressupostos metodológicos e discursivos para pensar o desenvolvimento de uma pesquisa em arte.

Para a artista Raquel Stolf,

desenvolver uma pesquisa “sob” o efeito de um processo consiste num plano de partida e numa condição de atravessamento, envolvendo uma escrita-devir com o que se escreve em posições de escuta complicadas em processos de escrita. O “sob” implica uma espécie de influência, mas não uma subserviência, envolvendo um estado de encontros ou giros. O “sob” implica uma relação ou articulação com procedimentos, ações/inações, desvios/digressões e percursos/pausas (como se um estado/situação movesse uma investigação ou, ainda, como se o próprio estado sob acontecesse enquanto pesquisa). Estar “sob” o efeito de um processo artístico pressupõe também relações sinuosas entre arte e vida, ou seja, o efeito não tem contorno, dimensões ou delimitações estabelecidas de antemão. E a duração do efeito pode se estender para outros recomeços de processos, podendo também durar apenas enquanto se escreve nesse “sob”. O processo também não é algo nítido e exato, na medida em que o trabalho/processo que modula a escrita (o trabalho / processo sob o qual se escreve) foi proposto por quem ou pelo corpo que escreve, gerando uma retroalimentação. Investigações “sobre” podem ocorrer dentro do estado “sob”, nele embutidas ou acompanhando-o, envolvendo outras possibilidades de relações e torções. (Stolf, 2021, pp. 117-118)

Não consigo deixar de imaginar os casos de artistas/fotógrafas/os que estão sempre “sob” o efeito de um processo

artístico, mesmo quando estão tomando banho, dirigindo, fazendo compras, num evento social, assistindo a um filme ou escutando um podcast, é imensurável a duração de um efeito “sob” porque a criação não está diretamente vinculada à produção de algo. Caímos no problema da desmaterialização da arte, como Lucy Lippard e John Chandler (2013, p. 160) já mencionaram, pois, “a dificuldade da arte conceitual abstrata não recai na ideia, mas em encontrar meios de expressar aquela ideia, de modo que seja imediatamente aparente para o espectador”. Não nos faltam exemplos de trabalhos que aparentam simplicidade, e que, por isso, parecem inevitáveis, mas que, para chegar a uma solução simples, à síntese de algo, foi preciso muita escuta e estrada. Por isso, Raquel Stolf ressaltou que o processo não é algo nítido e exato, e que o trabalho/processo modula a escrita, se retroalimenta. Pessoalmente, tenho a sensação de viver constantemente “sob” o efeito de um processo artístico, ou pelo menos caminhando, como Anna Maria Maiolino na série de fotografias “Entrevidas” (1981), na ponta dos pés, evitando pisar em ovos, até que algum estoura, como um lapso de tempo, clara e gema.

É inevitável que o processo de pensar sobre fotografia se faça também no momento da escrita, pois sob o efeito dessa escrita é que surgem os lances de problemas sem solução. Abri o livro “Esforços Olímpicos”, de Anelise Chen, numa página que dizia: “porque o problema do desejo é que nunca se dissipa” (2021, p. 49), e me peguei pensando que o problema do desejo é que nunca se mostra claramente, é fugidio, é de

sua natureza se dissipar, é desejo de desejo, não é o desejo de alguma coisa, não há como ser sem falta, sem resto. Por isso também o desejo é um meio não verbal pelo qual nos comunicamos, é alguma coisa parecida com fotografia. Será que fotografamos/escrevemos para marcar nossa presença no mundo, ou seria para marcar o mundo em nós? Esse mundo feito de fragmentos cortantes?

É incontestável que as imagens fotográficas seduzem, engolem, marcam existências, registram fatos, produzem ideias, reproduzem imaginários, nos circundam feito sombras de nossa própria incompletude, nos queimam, constituem nossa memória individual e coletiva. Há pessoas que fotografam porque acreditam que podem compreender melhor o mundo, e outras que seguem fotografando para experimentar e subverter as regras convencionais da fotografia. Há pessoas que desistiram de fotografar porque o mundo das imagens está saturado. Mas há também as que fotografam apesar de terem declarado a morte da fotografia. E, ainda, há pessoas que nunca saíram de sua cidade/país, nunca estiveram com uma câmera em riste, mas conhecem — ou melhor, têm a sensação de que conhecem — o mundo inteiro nos seus mais inusitados ângulos e composições _____ memórias inexplicáveis.

Na proposição “*País Imaginário*” (2012)⁴, a artista Milla Jung apresenta outras possibilidades de apreensão da fotografia sob o efeito da fotografia. Jung selecionou imagens canônicas

⁴ Para ouvir o trabalho “*País Imaginário*” da artista Milla Jung, acessar <https://soundcloud.com/milla-jung-678398076/01a>

da história da fotografia e, sob o efeito dessas imagens, escreveu dez textos que foram gravados e reproduzidos em uma instalação, também composta por uma biblioteca de livros sobre fotografia. Essa exposição/instalação foi especialmente produzida para o Museu da Fotografia Cidade de Curitiba. A pergunta que norteou essa pesquisa, “Como se apreende uma fotografia?”, criou “um território para o/a espectador/a experimentar o sem-fim de possibilidades sobre a escuta das imagens. Uma fotografia que é acordada por uma narrativa que por sua vez também acorda novas imagens, numa via de mão única na qual a experiência primeira se perde em nome do multiplicável” (Jung, 2012, p. 23). Com isso, Jung considerou que a melhor maneira de discutir fotografia seria com a ausência do efeito que a superfície da imagem produz no público, sobretudo o efeito de sedução e imobilidade. Em conversa sobre o projeto, ela comentou a importância de as pessoas pensarem sobre a presença, sobre o estar ali – no jogo da arte, de lidar com a profundidade dessas possíveis leituras — de textos e imaginários, porque de alguma maneira se fala muito sobre fotografia, mas se lê muito pouco. Quando perguntei a Jung se os textos que ela produziu a partir de fotografias clássicas poderiam também ser considerados espécies de fotografias, ela respondeu que, embora não os considere “fotografia”, acredita que são imagens, pois lidam com noções de transfiguração e visualidade, e que a fotografia é, ou pode ser, literatura, pois os textos provocam imaginários que trabalham a partir dessa configuração por imagem, como se pode ver/ler no texto/imagem número 03:

Que tipo de amor é capaz de protegê-las?
Porque, veja isto, elas estão de máscaras.
E posam inadvertidamente.
Sorriem.

É um retrato amoroso, mediado pela fantasia.
Nada de reciprocidade, as máscaras impedem uma linha imaginária.

Mas alguém existe.
E alguém se despe.

Só não tenho certeza de quem está sendo protegido.
Porque é difícil olhar esta fotografia.
Quem, realmente?

Só com amor esta foto pode ter sido feita.
E Lacan diz amar é dar o que não se tem...

Mas, afinal, quais conceitos operacionais existem no campo da fotografia quando inscrita no território das artes visuais? A lista de possibilidades para lidar com essa linguagem/materialidade é infinita e repleta de construções que norteiam o fazer artístico, seja pelo viés poético, estético, político, psicanalítico ou mesmo técnico. Devido a sua natureza permeável, suspensa, inventiva, pênsil e descontínua, o campo das artes estará sempre em construção, e esta é, também, a natureza da fotografia.

Sobre a lista de infinitas espécies de fotografia _____.

Alfred Jarr se apropria da fotografia icônica de Kevin Carter para criar uma instalação chamada “*O som do silêncio*” que, em determinado momento e por um momento determinado, cega o

público com um fecho de luz branca para falar sobre a violência e a política das imagens.

Tiago Rivaldo, em “*Câmara obscura vestível n1*”, cria um objeto para ser acoplado na cabeça, reproduzindo uma câmera obscura na altura dos olhos, e fazendo com que, por uma determinação ótica, o mundo seja reproduzido de cabeça para baixo no interior do dispositivo.

Cao Guimarães, em “*Histórias do não ver*”, convida pessoas para sequestrá-lo a partir de algumas regras: que ele esteja sempre vendado, que possa carregar sua câmera fotográfica para onde for, que não seja jamais informado do local onde está e que seja devolvido no mesmo ponto em que foi retirado, de modo que as fotografias feitas durante o sequestro possam ser mais relacionadas à experiência dos sentidos que estão para além da visão.

Lenora de Barros, em “*Procuromé*”, faz autorretratos com variações de perucas e expressões e produz um cartaz para lambe-lambe com quatro dessas fotografias, com “*Procuromé*”, escrito na parte superior.

Valie Export, em “*Body Configurations in Architecture*”, fotografa-se numa relação entre as linhas e volumes da arquitetura urbana e seu próprio corpo, criando associações improváveis para discutir, para além das questões próprias da arte, o lugar da mulher na sociedade e nos espaços públicos.

Tehching Hsieh, em “*One year performance*”, realiza uma performance de um ano no qual deve apertar um relógio de ponto, em seu estúdio, de hora em hora, por um ano. Ele deve

deixar imediatamente a sala, após bater o ponto e fazer um autorretrato daquela hora, sempre com o mesmo enquadramento. Ao fim, o trabalho foi apresentado com as 365 folhas-ponto e as 24 fotografias correspondentes às 24 horas de cada dia.

Cildo Meireles, em “*Zero cruzeiro*”, realizado de 1974 a 1978, utiliza duas fotografias numa célula de zero cruzeiro, de um lado a fotografia de uma pessoa de costas para a quina de uma parede feita por ele mesmo em um hospital psiquiátrico, do outro a imagem de um indígena feita por seu pai, mostrando duas faces da exclusão e dos inválidos perante o povo brasileiro, os loucos e os povos originários.

Em 1967, Neide Sá convidou quem estivesse passando pelo Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro, para participar de uma obra coletiva. Esticou um varal de uma árvore a outra e disponibilizou *clipes*, pegadores de roupas e uma cesta cheia de palavras e imagens recortadas de revistas e jornais da época. Em instantes, os participantes começaram a combinar esses materiais e pendurar pequenas sequências no varal. A composição permitia com que todos pudessem expor suas narrativas de maneira livre ativa. Intitulada “*A corda*”, a ação fazia referência ao suporte usado, mas também ao verbo “acordar”. Era, na verdade, uma provocação para que, mesmo naqueles tempos de ditadura civil-militar, se quebrasse uma apatia e estimulasse o senso crítico sobre o noticiário e os rumos do país.

Rivane Neuenschwander, em “*Mapa-Múndi/BR*”, dispõe sobre prateleiras de madeira sessenta e cinco postais ao alcance do público, para que sejam distribuídos pelo “mundo afora”,

função básica de todo postal. As fotografias revelam a ironia de um país que romantiza o “exterior” e enfatiza as culturas estrangeiras, trazendo imagens de lugares no interior do Brasil que possuem nomes de outros países/cidades/regiões, como: “Motel Paris”, “Igreja Assembléia de Deus Ministério de Jerusalém”, “Fazenda Flor da Índia”, “Hotel Novo México”, “Edifício Tokyo”, “Texas Bar”, “Locadora Hollywood Games”, “Motel Miami”, “Prefeitura Municipal Colômbia”, “Paris Night Club Shows”. _____

Vale lembrar, ainda, que em 1967, aqui no Brasil, Tom Jobim compôs “Fotografia”, canção que ganhou mais corpo com a interpretação de Gal Costa. Um outro lance de problemas para torcer as tradições, uma vez que a “Fotografia”, de Tom, tem contornos de uma espécie de metalinguagem. Quando o maestro escreve: “Eu, você, nós dois / Aqui neste terraço à beira-mar / O sol já vai caindo e o seu olhar / Parece acompanhar a cor do mar / Você tem que ir embora / A tarde cai / Em cores se desfaz, / Escureceu / O sol caiu no mar / E aquela luz / Lá em baixo se acendeu... / Você e eu”, ele nos diz muito sobre a construção da imagem, do tempo da fotografia, da luz, do enquadramento, do tema, dos planos, da relação figura e fundo, do momento da cena — todas questões que me parecem fundamentais para a prática fotográfica. E continua: “Eu, você, nós dois / Sozinhos neste bar à meia-luz / E uma grande lua saiu do mar / Parece que este bar já vai fechar / E há sempre uma canção / Para contar / Aquela velha história / De um desejo / Que todas as canções / Têm pra contar / E veio

aquele beijo / Aquele beijo / Aquele beijo” _____
o que temos aqui senão uma espécie de foto-sequência? Tudo está em movimento na cena/fotografia criada por Jobim: você e eu, o sol caindo no mar, as cores se desfazendo, a grande lua que vai ganhando o céu, o ápice do beijo, o bar fechando, o passado deixando um lastro de desejo.

O fato de que a fotografia é um assunto complexo e vasto não é algo que se pode perder de vista, nem de escrita. Por ser parte constituinte da sociedade e um dos seus principais meios de comunicação/expressão, ela é aberta a infinitos tipos de uso, fazendo da tarefa de escrever sobre a fotografia inscrita nas artes visuais essa espécie de delírio. O que leva alguém a tentar encontrar parâmetros para essa escrita específica sabendo que, contraditoriamente, esses mesmos parâmetros se tornarão obsoletos no momento exato em que se está escrevendo sobre eles? E por que fazê-lo? _____ As horas vão se passando e fica esse vestígio do calor do assento que acabou de ser deixado, as horas que são gastas em escrever estas palavras, escritas com o corpo dobrado no meio, sentado e debruçado sobre uma mesa, com uma gata no colo, tentando encontrar perguntas para respostas, respostas para respostas e perguntas para perguntas, mas dificilmente tentando encontrar respostas para perguntas, porque nada aqui tem resposta, e quando tem é abandonada, novamente abandonada, enquanto tudo isso acontece e tira o sono mas não a fome, e tira as certezas mas não o desejo, os problemas-gestos que não cessam, o não saber quando terminar, o não saber como continuar, tanta coisa por

ser escrita-dita e a áspera tarefa de precisar escolher com quem conversar, um auditório-cabeça lotado com cem ou duzentas pessoas falando ao mesmo tempo, palestrando ao mesmo tempo, discursando, lendo, inventando, as projeções sobrepostas, as imagens passando na velocidade de um café sendo coado, o caos se instalando.

E, no meio desse caos, encontro “*This Is a Photograph of Me*”, um poema de Margareth Atwood:

Isto É uma Fotografia Minha

Foi tirada há algum tempo.
Num primeiro momento parece
uma imagem manchada: linhas borradas e nódoas cinzentas
mescladas com papel;

então, conforme você sonda,
vê no canto à tua esquerda
algo tal qual um galho, parte duma árvore
(aberto balsâmico ou picea) emergindo
e, à direita, em meio à subida
do que era para ser um sutil
active, uma pequena casa de madeira.

No plano de fundo há um lago,
e além dele, algumas colinas baixas

(A fotografia foi tirada
no dia depois ao que me afoguei.
Estou no interior do lago, no centro
da imagem, logo abaixo da superfície.

Difícil dizer onde
precisamente, ou dizer

se sou grande ou pequena:

o efeito da água
sobre a luz é de distorção

Mas se olhar o bastante
ao fim
você será capaz de me ver.)⁵

Sou pega pelo título do poema, pensando que, se tirarmos o “minha”, ficamos apenas com a sentença de que “isto é uma fotografia”, uma imagem que aborda temas contundentes, para não dizer dilacerantes. Ao lidar com questões de identidade e de representação, o poema nos convida a refletir sobre a natureza subjetiva da complexidade da autopercepção e da maneira como somos vistos pelos outros. Assim, ao descrever uma fotografia de si mesma, a voz poética revela a existência de uma separação entre a pessoa retratada na imagem e a realidade de sua experiência, além de ponderar sobre o poder e a limitação da linguagem e da representação visual.

Como comentei anteriormente, a imagem fotográfica é enganosa, já que captura apenas um fragmento do espaço-tempo, de modo que temos diferentes dimensões dos extracâmpos gerados a partir de um determinado enquadramento. O poema não oferece respostas claras ou conclusões definidas, mas abre espaço para mergulharmos nas relações entre a linguagem poética literária e a imagem fotográfica.

5 Tradução de Luiz Fernando Martins de Lima, <https://www.revistas.usp.br/clt/article/view/96634/95834>

O que mais haveria por dizer sobre fotografia? E por fazer? Largar a fotografia no vazio das palavras? Criar um espaço vazio para preencher de mais fotografias esvaziadas? E se uma fotografia for um não lugar? Uma fotografia que não é vista é uma fotografia escondida? Esconder uma fotografia pode ajudar a torná-la mais visível? É fotografia quando não se pode ver? O que não é fotografia para alguém que fotografa? Quando a fotografia não é invento, ela é farsa? Se não é criativa, é não criativa? O que é uma fotografia que se manifesta? _____ às vezes me parece que fazer perguntas é mais difícil que arriscar respostas. As respostas, ao menos, podem estar certas ou erradas, mas as perguntas não. Não existe pergunta errada, existe pergunta fora de contexto, equivocada, ruim e péssima, preguiçosa, tendenciosa, que se resolve sozinha. Mas nunca vi alguém corrigir perguntas. No máximo, elas são ignoradas, não respondidas, apagadas. Como se faz uma pergunta que não espera por uma resposta?

Referências

- Almeida, Juliana Gisi Martins (2013). *Fotografia e práticas artísticas nos anos 1960 e 1970* [Tese de Doutorado em Artes Visuais, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS].
- Alys, Francis (2010). *Numa dada situação*. Cosac Naify.
- Barthes, Roland (1980). *A câmara clara*. Nova Fronteira.
- Chen, Anelise (2021). *Esforços Olímpicos*. Todavia.
- Deleuze, Gilles (1985). *Cinema I: A imagem-movimento*. Brasiliense.
- Flusser, Vilém (2011). *Filosofia da caixa preta*. Annablume.
- Jung, Milla (2012). *País Imaginário*. Museu da Fotografia Cidade de Curitiba. Edição da autora.
- Lippard, Lucy R. & Chandler, John (2013). *Desmaterialização da arte*.

- Arte & Ensaios*, 25, 180-193
- Scovino, Felipe (Org). (2009). *Cildo Meireles*. Beco do Azougue. (Coleção Encontros)
- Silveira, Romeu (2023). *Stories (To Store)*. Zero Editions.
- Sontag, Susan (2003). *Diante da dor dos outros*. Companhia das Letras.
- Sontag, Susan (2004). *Sobre Fotografia*. Companhia das Letras.
- Stolf, Raquel (2021). *Notas oblíquas* (sob uma coleção de silêncios). *Vazantes*, 2, 116-177.

Imagens em deslocamento: a fotografia entre tecnologias, algoritmos e dados

Jaqueline Tittoni

Vanessa Maurente

Alisson Ferreira Batista

Camila Pereira Alves

Introdução

Escrever um texto a várias mãos pressupõe abrir-se à diversidade dos olhares e ao desafio de uma produção coletiva que possa ser, ao mesmo tempo, singular e plural. Também sensível às velocidades dos passos e aos caminhos trilhados para, enfim, dar potência aos encontros. Tendo o cotidiano como campo de experimentações, o desafio, para esta escrita, foi pensar o presente em seus movimentos que nos provocam a imaginar futuros e a inventar mundos com os pés no chão, como sugere Rivera Cusicanqui (2015), mas com o desejo de ter asas que nos levem a pensar em outros caminhos e modos de caminhar.

Assim, este texto acontece através de encontros, inusitados ou previsíveis, que querem fazer de sua potência, novas aberturas e novos encontros. O que nos orienta, como uma força de aproximação, é a fotografia e os emaranhados de escrita que surgem das experiências com fotografar, escrever e

pesquisar. Esses verbos, por si só, ao produzirem-se como um encontro, já suscitam novas amarrações, alinhavos e arrebentos. Orientados pelas problematizações das articulações fotografar-escrever-pesquisar, vamos nos conduzir por um ponto central, que é a problematização da fotografia como imagem técnica, mediada por objetos sócio-técnicos.

Uma cena cotidiana.

A professora assiste a um vídeo nas redes sociais. No vídeo, um professor homem, branco, jovem (sugerem a calça jeans e a camiseta... na verdade, não se vê o seu rosto) gesticula para estudantes, e a legenda informa tratar-se de uma discussão sobre o uso do *chatgpt* para estudos na pósgraduação. A memória de quem vê falha, tal a velocidade do vídeo e a impossibilidade de encontrá-lo mais uma vez. A cena é gravada por um dispositivo técnico, entre livros (as sombras parecem de livros). Dispositivos técnicos que existem por meio das tecnologias do conhecer intelectuais, coletivas, disruptivas, acessíveis. Duas professoras conversam sobre o vídeo do professor, através do *whatsapp*. A narrativa é falha. Falha a cena, falha a imagem que a narrativa é incapaz de reproduzir; falha a memória num mundo de imagens fugidias, produzidas em intensidade. Mas no que falha, se é capaz de mostrar a intensidade dos afetos que modulam memórias e geram esquecimentos? Falha em poder mostrar-se como um todo, como uma prova inequívoca do acontecido. A falha o transforma, o reconstrói no nível dos afetos e do caos das emoções que ele evoca. O vídeo narrado já se transforma na relação com a

memória e já é outra coisa quando escrito, transcrito, proscrito no tempo que já se foi. As relações de similitude entre as palavras e as imagens, como nos sugere Foucault (1988), nos lançam na imensidão das possibilidades infinitas trazidas pela imaginação. Aberturas que se multiplicam e se expandem para a invenção, refazendo e redimensionando imagem e texto na singularidade de cada proposta articuladora. Por isso, pesquisar com imagens, e através delas, é um caminho que se faz, andando. Mochila nas costas, com os aparatos tecnológicos que nos permitem conhecer e com os equipamentos que nos possibilitam ver e estabelecer conexões. Nos pés, as sapatilhas de impacto, feitas de fibra e conhecimento, de matérias primas de alto grau de confiabilidade, que nos permitem andar e carregar nosso corpo ávido de novas experiências por estes caminhos ainda — e sempre — aventureiros. O corpo — ah, o corpo — com os suprimentos de última geração e a medicação adequada para cada um de nossos males, movimentam-se por essas vias, à luz do sol escaldante dos tempos de aquecimento solar, com a mochila nas costas e as mãos, desesperadamente, tentando segurar o céu (Kopenawa & Albert, 2015). Híbridos, ciborgues em um mundo em constantes e intensas transformações, como já nos indicou Donna Haraway (2000), pesquisamos, produzimos imagens e escrevemos. Acabou o texto. Ponto final.

Produzimos imagens no campo do conhecimento acadêmico em um tempo em que as imagens saem de nossa mão, na medida mesma em que nosso olhar as captura. Em profusão

impressionante, as imagens técnicas, por vezes, substituem o olhar ainda marcado pela memória que falha. Captura-se o olhar nas imagens técnicas múltiplas, produzidas por dispositivos móveis que vivem em nossas bolsas e bolsos, à mão. Vivem nas ruas, penduradas em postes, nos faróis, nas casas “com eiras e beiras” registrando nossas imagens sem pensar que nosso consentimento possa vir a ser necessário. Como máquinas de segurança, modulados em dispositivos de proteção, capturam imagens a todo tempo, de todo mundo e em todas as situações, com poucas brechas para o esquecimento. Invisível aos nossos olhares cotidianos, exercem sua função totalizante e controladora. Imagens que têm dono — e que esse dono é quem registra a imagem — e exercem sua função de poder no aparato capitalista, assim como os equipamentos que as produzem, transformando-se em mercadorias passíveis de troca e enriquecimento.

Escrever e pesquisar nestes tempos de imagens fartas e abundantes, quase banalizadas, coloca muitos desafios: conhecer os aparelhos que produzem imagens, as tecnologias que lhes dão suporte e existência, os argumentos sociais, políticos, subjetivos e cognitivos que lhes dão sustentação e reconhecimento social, os desejos de imagem que temos de nós mesmos e os filtros que aplicamos à imagem que desejamos ter, as brechas possíveis nestas redes de produção de imagens que podem abrir outras conexões e inventar outros modos de ser e de viver. Exige, enfim, enfrentar os paradoxos destes tempos em que vivemos, entre resistências e existências.

Desses paradoxos, partiremos para pensar o impacto destas transformações no conceito de fotografia, com a certeza de que traremos, apenas, algumas reflexões neste mundo cheio de possibilidades. Nosso objetivo com este capítulo consiste em entender as relações entre a fotografia, enquanto um objeto técnico disruptivo para seu tempo, e as imagens produzidas por inteligências artificiais, enquanto dispositivo de constituição de outras relações com o tempo, a ficção, a realidade, a autoria e o cotidiano. Iniciaremos por situar como a fotografia se articula com as imagens criadas por inteligências artificiais, discutindo sobre as formas de alimentação dos bancos de dados. Em seguida, faremos uma discussão sobre as definições de fotografia frente às novas relações propostas e os modos como pode se constituir como dispositivo importante para uma crítica ao pensamento moderno e colonial. Depois, apresentaremos alguns ensaios, produzidos com imagens digitais ou inteligências artificiais (IA). Na busca por uma singularidade em uma poética possível, apresentaremos ensaios autorais, nos quais cada pessoa propõe sua reflexão na localização de seu olhar nessas redes de complexidades. Alguns alinhavos finais, vão propor novas aberturas. Por fim, discutiremos como objetos técnicos tão distintos carregam forças de relações com a verdade que podem ser saturadas de colonialidade, mas, ao mesmo tempo, figuram as relações dos sujeitos com seu tempo, desmanchando e inventando versões de mundo.

1. Heterotopias algorítmicas e suas imagens

Seria factível pensarmos em nossos encontros com redes sociotécnicas a partir da noção foucaultiana de heterotopia (Foucault, 2013). Para o autor, estas seriam “lugares outros”, espaços de exceção, contestação, com aberturas e fechamentos variados, temporalidades únicas que, muitas vezes, tornam, mais fictícios do que elas, os lugares entendidos como reais. Os processos de subjetivação algorítmicos por ora se produzem em lógicas de colonialidade, a partir da qual nos desconectamos dos saberes locais, mas também admite potência criativa, ainda que constringida por suas possibilidades indecifráveis. Essas relações se configuram em um espaço-tempo improvável, sempre presente, mas impalpável, que é o espaço-tempo de uma heterotopia algorítmica. Se a fotografia, em um momento da história, bagunçou as relações entre ficção e verdade, a inteligência artificial (IA) cria camadas de verdade sobrepostas, que são tão fictícias quanto reais, ou seja, ela multiplica a verdade em espaços que se complementam.

Vivemos conectados a *smartphones*, exercendo quase todas as atividades cotidianas em aplicativos e plataformas de mídia digital. A popularização do uso das redes através dos dispositivos móveis chamou a atenção de Nick Couldry e Ulisses Mejías (2019), que passaram a investigar as consequências da coleta de dados pessoais por empresas situadas, em sua maioria, nos Estados Unidos, na China e na Europa. Os autores atentam para o fato de que, através do uso de aplicativos que

aparentemente nos facilitam a vida, produzimos dados constantemente, sobre mobilidade urbana, estado do trânsito, relações de consumo, produção científica, assim como, dados pessoais relativos a estados mentais, aprendizagem, relacionamentos, sexualidade, entre outros. Os usuários têm pouco conhecimento sobre o uso dessas informações, geralmente descrito de forma parcial, incompreensível e em letras minúsculas nos termos de uso. Mas a principal questão colocada pelos autores é que essas informações têm um sentido e uma direção únicos, indo de países pobres e periféricos para as empresas localizadas em países do norte global.

Apenas para trazer um exemplo no que se refere à questão que Couldry e Mejías (2019) nomearam ‘Colonialismo de Dados’, no início do ano de 2023, a prefeitura de Porto Alegre/RS distribuiu 4 mil computadores *chromebook* para as escolas municipais. O *chromebook* é um computador controlado pelo sistema operacional da Google, que passa a ter acesso às informações educacionais e ao desenvolvimento estudantil de cada estudante, de cada escola na qual o sistema é utilizado, permitindo o acesso a um incontável número de informações que, transformadas em mercadorias, ganham vida e valor nos mercados privados da educação e nas tais parcerias, um tanto paradoxais, do setor privado com o setor público no campo da educação. Poderiam ser fontes importantes de informação para as políticas públicas também, fora de um contexto de colonização de dados e de acumulação capitalista.

No que tange à fotografia, com a popularização dos *smartphones* e das plataformas de mídias sociais, imagens passaram a ser produzidas ininterruptamente, alimentando bancos de dados com rostos, corpos, objetos, crianças, doenças, lugares, documentos, violências de todos os tipos, bens de consumo e uma lista sem fim, que alimenta bancos de dados com os quais se criam imagens através da IA. Tecnologia que opera através da programação de um código — algoritmo — que objetiva reconhecer padrões (estipulados pela programação humana do modelo), a partir de *inputs* decorrentes do acesso a uma base de dados específica. As informações dataficadas são coletadas, armazenadas, selecionadas e processadas através da predição que o código faz aos dados, para promover o reconhecimento de determinado padrão, que, no *output* maquínico, é entregue ao canal receptor escolhido. Não há um consenso na comunidade científica sobre a exata definição de IA (Hui, 2020), mas na sua base de origem e princípios históricos constam inúmeras teorias psicológicas e comportamentais (Pasquinelli & Joler, 2020) sobre como criar uma máquina à imagem e semelhança humana.

Todos esses processos envolvem questões interseccionais, pois não se dão de forma neutra, mas através de articulações políticas e relações de poder que configuram desigualdades históricas. A coleta, extração e categorização das imagens são feitas através de práticas coloniais, racistas, sexistas e capacitistas. Sobre a questão da coleta, temos o clássico exemplo dos algoritmos de reconhecimento facial, que são alimenta-

dos com imagens de rostos brancos em imensa maioria, tendo uma eficácia muito baixa para diferenciar sutilezas entre rostos negros. Um levantamento feito pela Rede de Observatório da Segurança, em 2019, apontou que 90% dos presos por meio do reconhecimento facial no país eram negros, e que 83% dos presos injustamente por reconhecimento facial também eram negros.

De acordo com Tarcízio Silva (2020) o racismo algorítmico se manifesta de forma imperceptível por estar por trás de dispositivos aparentemente neutros e inovadores, como as tecnologias digitais. Entretanto, o racismo aparece imbricado em processos automatizados de recomendações de conteúdo, reconhecimento facial e processamento de imagens. Um exemplo trazido pelo autor diz respeito justamente às formas como as imagens são categorizadas e armazenadas. Ao fazer uma simples busca no google pela palavra “garotas latinas” ou “garotas negras”, encontramos uma série de imagens de meninas sexualizadas e objetificadas. Outro exemplo apresentado nos alerta para o fato de que a maioria dos filtros de “beleza” dos aplicativos buscam descaracterizar traços negros, afinando o nariz, clareando a pele, dando um tom rosa às bochechas.

Tais análises nos levam a pensar nesta criação de uma realidade (distópica?) na qual as imagens do racismo e do machismo se fazem cada vez mais naturalizadas, produzindo uma ficção violenta a corpos já fragmentados historicamente. Entender os modos de articulação algorítmicos para pensar a criação de imagens, se faz necessário em um contexto no

qual a produção de subjetividade, passa pela relação com as máquinas e o nosso corpo se produz de forma indissociada das articulações com elas.

2. Foco: a fotografia em tempos de imagens digitais e algorítmicas



Fotografia produzida por Boris Eldagsen as Inteligências Artificiais (IA)² Ao revelar a “origem” da fotografia, devolveu o prêmio e instalou a polêmica sobre o *status* da fotografia nestes tempos de imagens abundantes.

1 Pseudomnésia: O Eletricista, tradução nossa.

2 <https://expresso.pt/cultura/2023-04-18-Fotografo-alemao-recusapremio-depois-de-admitir-que-concorreu-com-imagem-gerada-por-inteligencia-artificial-4fdf4ba3>.

A fotografia tem estado no centro de muitos debates ao longo da sua existência, desafiando algumas das divisões e oposições clássicas do pensamento moderno: olhar e fala, palavra e imagem, passado e presente, realidade e ficção. Ao desafiar essas dicotomias, redimensiona os espaços de fronteiras pelo tensionamento das linhas que separam e criam hierarquias. Desse modo, buscam dar ordem ao caos do mundo que também chamamos de vida. Inquieta e resistente, define-se ao sabor dos conhecimentos de seu tempo.

A fotografia, como imagem técnica, implica sempre nas articulações entre os equipamentos que a produzem, os olhares que recortam os cenários para fixá-los em alguns pontos de referência e os elementos visuais à disposição do olhar. Trata-se, portanto, não apenas de uma fotografia, mas do *fotográfico* que, como define Etienne Samain, por sua vez, dialoga com Dubois “não apenas como objetos-imagens, mas como articulações que nos permitem pensar e ser no mundo, que expressam um olhar e um pensamento” (Samain, 1998, p. 12). Diz-se que a primeira fotografia foi feita por Niépce, a partir da câmara escura reproduzida em uma caixa, com papel sensibilizado por cloreto de prata colocado dentro da caixa. Ali, o papel deixou-se tocar pela luz e, sob a ação do tempo, registrou as marcas da luz, fixando estes rastros de luz, em imagens. Uma fotografia nua, que se permitiu tocar pela luz e sensibilizar-se pela química, uma fotografia sem equipamentos, com tecnologias de conhecimento, um tanto de curiosidade e paciência, em tempos em que ter tempo produzia mais do que

em nossos dias de tempo curto e produção imensa. Aqui, nos trópicos e, mais especificamente no Brasil, Hercule Florence, francês radicado no Brasil, desenhista de expedições e pintor, desenvolveu uma técnica que chamou de *poligraphia*, sendo conhecido como aquele que realizou o registro fotográfico mais antigo das Américas (Kossoy, 2007). Há controvérsias, mas parece que, inclusive, antes dos europeus.

Fixar as imagens foi o primeiro desafio em um mundo de modernidade, de capitalismo ascendente como modo de vida e racionalidade, com o objetivo de transformar olhares em mercadorias. Fixar o tempo e registrar em imagens os feitos grandiosos do capitalismo do século XIX, nas suas artimanhas de juntar vidro e aço, encurtar caminhos, fazer energia brotar da devastação da natureza e definir, sob a intencionalidade do lucro, a dominação da natureza pelo “homem”. Centrada nos pressupostos capitalistas e científicos imperantes no século XIX, a fotografia como prova ganha visibilidade. Joan Fontcuberta (2003) faz uma seleção de textos clássicos da história da fotografia, criando uma linha de tempo que permite identificar os modos como a fotografia vai se constituindo em uma problematização que se mescla e se modifica. Talbot, em 1846, inebriado pelos primeiros feitos fotográficos indica:

Una ventaja del descubrimiento del arte fotografico sera el permitirnos introducir en nuestros cuadros una multitud de minusculos detalles que se sumarán a la veracidad y al realismo de la representacion, pero que ningun artista se molestaria en copiar fielmente de la naturaleza. (Talbot, citado em Fontcuberta, 2003, p. 51)

Como prova de veracidade e extensão do olho humano, os primórdios de uma fotografia ainda feita de luz, indicavam que as imagens também sobreviveriam aos modos de viver modernos e capitalistas, através de sua potência de expansão dos domínios do corpo, tal qual ocorria em outros espaços-tempos da vida no capitalismo ascendente. A imagem do detalhe, nem sempre capturável ao olhar sem equipamentos, assim como o vestígio daquilo que resta do olhar depois do esquecimento, mostram novas visibilidades e perspectivas. A fotografia como prova e como representação idêntica ao conjunto de componentes visuais que lhe dão forma, algo sempre contestado na história da fotografia, ganha reconhecimento e segue fortalecido até nossos dias. A fotografia no surrealismo — que é também uma crítica às lógicas modernas, capitalistas e imperialistas — desloca a discussão sobre a fotografia-prova, abrindo espaço para a imaginação e para a articulação de camadas de imagens que, ao mesmo tempo, compõem uma cena inusitada, nova e recriada a partir de elementos visuais. Como importante imagem destas fotografias, está a fotografia ‘Dalí Atomicus’ de Philippe Halsman, de 1948.

A prevalência dos equipamentos vai tomando corpo, seguindo o ritmo e as tendências da sociedade capitalista e a abertura aos processos digitais produz um segundo e importante deslocamento no que se define como fotografia, na medida em que as imagens digitais trazem à tona, não mais as inscrições de luz, mas os arranjos de pixels e as combinações de modelos que, juntos, organizam uma imagem. Aqui, os

conteúdos visuais estão já completamente ligados aos processos digitais que lhe dão vida, forma e conteúdo. Para Flusser (2009), “fotografias são imagens de conceitos, transcodificados em cenas” (p. 32), limitadas pelos equipamentos. A figura de quem fotografa como protagonista das imagens novamente se vê tensionada, na medida em que os equipamentos desafiam esse protagonismo. Flusser vai criar a figura do funcionário, como aquele que fotografa de acordo com as propostas dos equipamentos e o fotógrafo, nasce da luta com o aparelho e, para ele, as melhores fotografias seriam aquelas em que a intenção do fotógrafo supera a intencionalidade programada do aparelho. Fotografia como luta.

Em tempos de produção de fotografias algorítmicas, com grande poder articulador de informações e de armazenamento de imagens em espaços digitais disponíveis aos infinitos processos articuladores, a noção de fotografia novamente está em questão. Afinal, onde está a autoria? Mas, a produção de fotografias não teria sido, desde sempre, um processo multifacetado, com acoplamento de diferentes tecnologias e equipamentos? Que novas rupturas estamos vivenciando nos combates entre fotógrafos, data-imagens e algoritmos?

Mais do que construir respostas, este texto busca mostrar que novas questões se colocam neste campo. Estas desacomodações na forma de uma fotografia-luta, fazem pensar sobre a potência da fotografia para provocar mundos binários, sustentados por classificações rígidas, tais como os que se identificam no pensamento moderno e colonial. Rivera Cusicanqui

(2015) reafirma esta potência, mostrando como a imagem possui plasticidade para explicitar conteúdos subjugados em processos de colonização, conforme analisado na obra de Waman Puma, na qual o que está escrito na língua do colonizador é diferente do que está sendo mostrado nas imagens que guardam signos decifráveis somente pelos povos colonizados, imersos no universo de significados de sua cultura. Assim, frases escritas de conteúdo moral, são subvertidas pelas imagens que reafirmam uma identidade resistente aos processos de colonização.

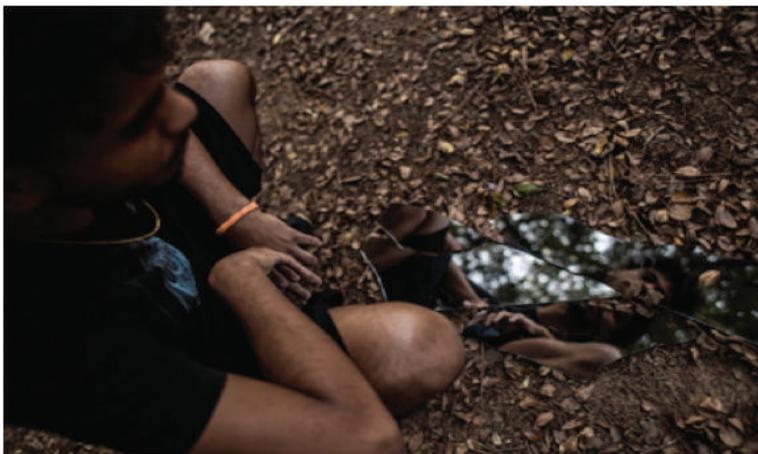
A potência crítica e de resistência da fotografia trazida pela autora, reafirma-se quando se trata de colonização de dados, na medida em que, ao expandir-se das informações já catalogadas, produz sua originalidade, pervertendo informações e criando outras linhas de força que possam visibilizar processos de resistência, no interior mesmo desses processos, ao criar outras linhas de força, fazendo uso das informações, subvertendo as lógicas de dominação e colonização aí presentes. Fotografia-luta.

3. Experimentações

3.1 O real é o que resta

É possível que nem mesmo autoras e autores de ficção científica fossem capazes de fabular um cenário tão distópico quanto nossa própria realidade. Ainda assim, se faz necessário desenhar outros futuros, e é nesse intento que se lança mão de uma perspectiva chamada afrofuturismo. Expressão cunhada

por Mark Dery e, nas palavras do próprio autor, o afrofuturismo é um conjunto de “ficções especulativas que tratam de temas afro-americanos e que abordam preocupações afro-americanas no contexto da tecnocultura do século XX” (Dery, 1993, p. 180). Num contexto marcado por discussões sobre cibercultura e tecnologias digitais e as reverberações disso na cultura, a questão para Dery era: onde estão autoras e autores negros que escrevem sobre ficção científica? A partir de uma entrevista com três artistas e intelectuais negros, Dery encontra algumas pistas para sua questão inicial.



Fotografia produzida por Alisson Ferreira Batista, 2019.

A produção de narrativa negra sobre outros cenários deslocou-se para outras expressões, como artes plásticas e música. Hoje o afrofuturismo é um termo que está em disputa, mas certamente rompeu a fronteira estadunidense e chegou ao universo cultural negro africano e diaspórico. E nesse atual cenário do afrofuturismo, cabe pensar sobre como a população

negra em diáspora, que teve seu passado ceifado e deturpado pela escravidão, pode pensar num futuro? E qual futuro seria possível pensar dentro desse contexto?

No horizonte desse texto, não se busca conclusões para as questões aqui levantadas, mas sim forjar uma trilha do possível. E para tal, mobilizar algumas reflexões sobre a produção de imagens, pode nos fornecer pistas para caminhar nessa direção.

A constituição do imaginário de uma população é feita especialmente pela produção cultural. Nesta, as formas mais eficazes encontram-se no campo das artes, porque manipulam não apenas os aspectos racionais das relações humanas, mas também os emocionais. O imaginário racista da população brasileira vem sendo alimentado há séculos por uma arte que, no tocante às relações inter-raciais, é alienada. Ela é a responsável por não enfrentar o fantasma do racismo, que de fantasma só tem a técnica do disfarce, pois é muito prático. Há toda uma produção que apresenta o Brasil como um país de pura harmonia racial. Nenhum estranhamento, como se estivéssemos em um país de pessoas cuja diferença fenotípica nada representasse. É a técnica do silêncio. (Cuti, 2012, *online*)

Trazer a produção de imagens como algo constituinte do imaginário social é elemento de grande potência, ajuda em processos de ressignificação da experiência humana, imagens que provoquem e desestabilizem.

O conflito serve, antes de tudo, para tornar vulnerável e desestabilizar os modelos epistemológicos dominantes e para olhar o passado através do sofrimento humano, que por via deles e da iniciativa humana a eles referida, foi indesculpavelmente causado. (Gomes, 2017, p. 62)

Portanto, uma dinâmica possível é justamente produzir outras narrativas-imagens que sejam capazes de fragmentar uma narrativa hegemônica e pensar a fotografia para além de uma imagem fixa, estática. Fotografia é viva, mexe com a ordem cronológica do tempo. Quando você pega uma foto na mão e ela existe no presente, não importa o quão recente é, uma imagem retrata o passado e possibilita projeção imagética. Logo, a relação estabelecida com a fotografia está para além de algo mecânico/químico e fixo, está para a busca por um processo pulsante e não findado capaz de traduzir e/ou moldar realidades.

A foto não é apenas uma imagem (o produto de uma técnica e de uma ação, o resultado de um fazer e de um saber-fazer, uma representação de papel que se olha simplesmente em sua clausura de objeto finito), é também, em primeiro lugar, um verdadeiro ato icônico, uma imagem, se quisermos, mas em trabalho, algo que não se pode comprová-la literalmente: algo que é, portanto ao mesmo tempo e consubstancialmente, uma imagem-ato, estando compreendido que esse 'ato' não se limita trivialmente apenas ao gesto da produção propriamente dita da imagem (gesto da 'tomada'), mas inclui também o ato de sua recepção e de sua contemplação. (Du Bois, 1993, p. 15)

Sendo assim, na relação “traduzir/moldar realidades”, tão importante quanto a concepção (intencionalidade) por trás de uma fotografia, está sua difusão e a absorção de seus signos e significados. Importante frisar que neste escrito é mobilizada a concepção deleuziana de “signo”, embora Gilles Deleuze (2010) não defina conceitualmente o que seria um signo (apesar de nos dar diversas pistas). Para o autor, existe uma

associação entre a interpretação dos signos e um processo de aprendizado. Deleuze compreende o signo como uma ação de violência, pois nos força a pensar para um lugar outro do que o aparente, para além de uma representação. Desta forma, os signos estão mais próximos de um ato do que de um objeto. Num primeiro momento, o signo na forma convencional é aquilo que nos faz saber, e num segundo momento nos fornece a incerteza, nos influenciando a procurar para além do aparente, ou seja, o signo está numa distância menor da abertura do que do fechamento, mais perto da incerteza do que da certeza. Então, o signo seria algo para se decifrar e, em certa instância, nos fornece um problema, que faz o sujeito buscar um sentido para dar continente a uma nova verdade.

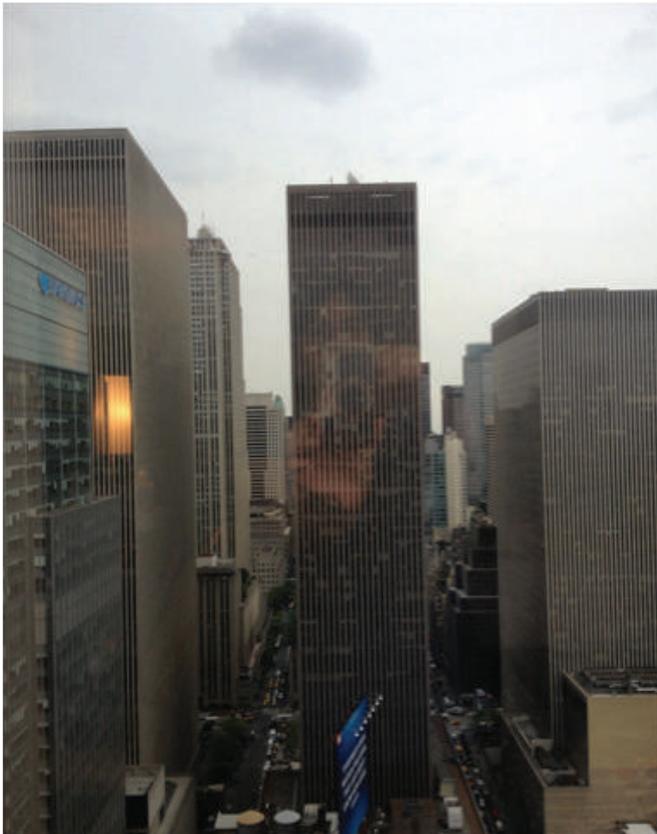
Em alguma medida, ao mobilizar a perspectiva do afro-futurismo e suas questões, está se fazendo um convite para fragmentar uma certa ideia colonizada e cristalizada de si e do passado para, daí sim, criar outras narrativas possíveis e projetos de futuro. Como afirma a filósofa, Katuscia Ribeiro, em seu programa de televisão, *O futuro é ancestral*, com base no documentário *Pisar suavemente a terra*, sob direção de Marcos Colón que estreou em 2022.

3.2 Imagem e imaginação: figurações fotográficas

“Foi naquele momento em que a luz transformava as imagens em dourado, que a fotógrafa encontrou aquilo que, em seu banco de dados, havia conhecido como cidade: conjuntos de espaços onde seres vivos vivem juntos. Ali, naquela

cidade, os casulos onde os seres viviam, cresciam em direção ao cosmos para mostrar aos deuses o poder de elemento “dinheiro”. Pessoas minúsculas viviam amontoadas em pequenos casulos que, juntos, compunham estas estranhas torres talvez, compensando seu pequeno tamanho. Estratégias de defesa para um viver coletivo ou formas de chegar mais próximas dos deuses, subindo umas em cima das outras. Ela havia andado muito, havia passado por lugares vazios de seres que se movimentavam, mas agora estava em um lugar cheio deles. Fugiram todos. Não encontrou ninguém. Sua missão, desde que acordara nas terras brancas, era registrar tudo em seu pequeno equipamento que tudo fazia: registrava e enviava para algum lugar — ela só saberia que lugar depois de terminar a missão, para sua segurança. Registrava tudo, na medida mesma em que a luz que iluminava, de fora, esta grande rocha coberta de água e plantas, se movimentava ao seu redor. Guardava, ao mesmo tempo, os registros no seu equipamento e na sua memória. Se fechasse os olhos, veria todos os registros que fez. Adorava fazer isso, era como se todo aquele mundo estivesse dentro dela e uma onda de calor passava por todo o seu corpo. Como tudo isso aconteceu? Que tipo de ser vivo ela seria, perguntava-se sempre quando a luz faltava e seu corpo cansado de andar, ficava lembrando de tudo o que registrara, para então, suspender-se em um descanso profundo. Ela era parecida com esses seres minúsculos que ali viviam, mas em tamanho muito maior. Ela perguntava a si mesma por que a respiração falhava quando via a luz refletir, dourada, nas imagens que recolhia,

como se esta imagem já morasse em seu corpo antes mesmo de vê-la. Sua missão era registrar imagens deste mundo e, ao mesmo tempo, registrava no aparelho e no seu corpo, sem conseguir dominar tal processo. Estava nela, como ali estava, fora dela, e como estava, ali, no aparelho que transformava o que via em registros de dados. Essa intensidade, naquele momento, era o que chamava de vida. E, também, de solidão”.
(Figuração produzida por Jaqueline Tittoni)



Fotografia produzida por Jaqueline Tittoni, 2014

Donna Haraway nos introduz ao mundo das figurações. Ao pensar as forças que produzem subjetividades no mundo marcado pela ordem dos algoritmos e das programações pré-determinadas, pensa em linhas de forças disruptivas, capazes de fazer brotar outros mundos. Para a autora, “figuração é rearrumar o palco para possíveis passados e futuros” (Haraway, 2007, p. 1). Para Maurente, Costa e Maraschin, (2022, p. 88), “as figurações conjugam uma espécie de realismo metafórico, uma vez que a imagem e o material se configuram mutuamente em mundos vividos.” Desse modo, propusemos uma figuração sobre a figura da fotógrafa, mulher gigante, a partir de uma fotografia feita com aparelho celular e apenas com retoques de contraste. Imagem cotidiana, com aparelho de fácil acesso técnico e financeiro e, inclusive, já bastante desatualizado atualmente.

Tal proposta, discute as fronteiras entre palavra e imagem, pois a própria figuração está carregada de imagens descritas em palavras e, na mesma medida, a imagem não corresponde imediatamente à função de representação de um conteúdo visual, ainda que ali esteja. Esta combinação, carregada de imaginação nas entrelinhas que ligam palavras e imagens, propõe a pensar a fotografia como espaço aberto, passível de atualização a cada olhar, e como produção aberta, de recomposições infinitas na luta entre o aparelho e quem fotografa, entre as informações pré-definidas e as intenções de transgressão daquele que delas faz uso.

3.3 Humanos-máquinas em composição: escrever com outras imagens

As relações humano-máquina, especialmente a partir do desenvolvimento de interfaces de inteligência artificial, têm sido motivo de debates tecno científicos e avaliações tecno políticas localizadas e corporificadas, mas, hegemonicamente, temos sido atravessadas por modos de relação subjetivados pela lógica moderno-colonial com as máquinas. Várias plataformas têm sido lançadas na rede para produção autônoma de imagens, fazendo uso de tecnologias de IA, de *machine learning* e de redes neurais, tornou-se possível produzir imagens a partir de comandos escritos que são maquinados pela conjugação algorítmica de dados. Uma imagem produzida por uma articulação algorítmica poderia ser chamada de fotografia?

O encontro com o *golem* algorítmico produziu uma mistura de fascínio e assombro àquelas que testavam e testemunhavam as criações da IA de rede neural profunda. Até mesmo aquelas que costumam se queixar da operacionalidade das assistentes virtuais do cotidiano digital, pareceram motivadas a consultar a nova interface. A viralização das respostas printadas e exibidas nas redes sociais funcionou como teia conectiva de atração especulativa diante do inédito modelo de linguagem em testagem. Ainda e antes disso, a tecnologia que vigora nos debates sobre quem podia mais na relação máquina-humano era a proposta de *Metaverso*, capitaneada nos últimos tempos, especialmente, pela corporação *Meta-Facebook*. Investimento

computacional, financeiro e de produção de subjetividades para a criação de uma dimensão tempo-espacial que faça uso de realidade aumentada, de realidade virtual e de interfaces de programação para tomar a internet como campo de experi

A projeção computacional de um mundo digital em que seja possível aprimorar experiências, modular comportamentos e deslocar identidades é uma das grandes apostas, a médio e longo prazo, feita por grandes empresas de tecnologia. Um tema há muito já investido pelo cinema e pela literatura de ficção científica. Inclusive, a nomenclatura *Metaverso* vem do campo das artes e modos inventivos de produzir conceitos e imagens. Criada pelo escritor norte-americano, Neal Stephenson, com a obra *Snow Crash*, (Stephenson, 2015), *Metaverso* é uma obra de ficção científica que narra a existência de um universo digital paralelo e compatível com a realidade.

Neste tempo, estamos sendo guiadas pela projeção modelada de futuro com a IA de modo exacerbadamente reacionário e aceleracionista, dando expressão para a colonialidade que ainda nos habita e sustentando a colonização geopolítica norte-sul que faz padecer as nações que não detêm controle dos meios de produção. Isso parece sufocar nossas condições especulativas de insurreição popular, na relação com as criações digitais que podemos produzir. Sufoca, oprime e invisibiliza, mas não impede de germinar.

No campo aberto das tecnopolíticas, manifestação do entrelaçamento ético de tecnologias e políticas, sempre se afirma que há o reconhecimento de que a lógica da técnica está mar-

cada por métodos e epistemes produzidas localmente e com múltiplas corporeidades. Afinal, “agenciamentos sociotécnicos emergentes possibilitam inauditas estratégias de disputa sobre o uso de tecnologias e a agregação de atores heterogêneos” (Bruno et al., 2018, p. 7). Trata-se de inventar arranjos híbridos com as máquinas que signifiquem outras condições de possibilidade, “ou seja, esforços de criação de novas composições políticas em que tanto a tecnicidade específica dos artefatos como seus efeitos práticos dialogam com as dinâmicas de regulação social” (Parra, 2018, p. 344). Essa é a aposta para a invenção de outras imagens que possam ser refúgios e moradas diante do sufocante abate material e subjetivo que a colonialidade e o colonialismo de dados têm produzido para as existências mais ao sul do globo.

Assim, nos conectamos com a forças das palavras de Igi Lola Ayedum, artista brasileira multimídia, diretora-fundadora da HOA — a primeira galeria de arte de proprietária negra da história da arte brasileira —, em entrevista para a *Revista Zum* de Fotografia: “há muito que venho sonhando com imagens que nunca vi”. A artista curadora do projeto *Eclosão de um sonho, uma fantasia*³, de 2022, faz uso de interfaces de IA para produzir imagens, vídeos e *NFTs* que não foram mediadas por máquinas fotográficas, mas sim sistemas algorítmicos que, na relação direta com a cognição humana, podem criar imagens que ainda não foram tocadas pela sombra ou luz neste plano

3 A obra de Igi Lola Ayedum está acessível através do link: [https:// revista-zum.com.br/bolsa-zum-ims/ha-muito-venho-sonhando-com-imagens-que-nunca-vi/](https://revista-zum.com.br/bolsa-zum-ims/ha-muito-venho-sonhando-com-imagens-que-nunca-vi/)

de consistência. Além disso, visando a popularização da arte, a galeria HOA está hospedada em uma plataforma de código aberto chamada *Artsy*.



Imagem feita com celular por Camila Alves durante visita à Exposição EntreNós: Dez anos Bolsa ZUM/Instituto Moreira Salles e encontro com a obra da artista Igi Lola Ayedun na série Faculdades do visível, em maio de 2023.

4. Alguns alinhavos, para novas aberturas

Fotografar neste mundo de tantas imagens é um grande desafio para quem busca construir uma crítica ao pensamento colonial que atravessa e constitui (institucionalmente) fotografar, pesquisar e escrever. É necessário evidenciar os modos colonialistas aí presentes e, dada a sua complexidade, aqui buscamos tratar de apenas alguns elementos desta crítica, para seguirmos pensando e produzindo neste plano de análise ético e político.

Em primeiro lugar, trazemos da noção de representação, fotografia e pesquisa como provas, que adquirem estatuto de verdade nos jogos de poder que as constituem. Em outras palavras, a fotografia e a pesquisa, como provas, produzem-se em redes discursivas de reconhecimento social que lhes atribuem estatuto de verdade. A verdade, como já nos ensinou Foucault, é um processo e um acordo produzido nas relações de poder. A fotografia embaralha as noções de verdade ao convocar o olhar à produção do fotógrafo, misturando relações indiciárias, icônicas e simbólicas com o seu referente através de um mesmo dispositivo, no caso, a câmera. Assim, a relação colonial que separa sujeito e objeto é questionada pela hibridicidade epistemológica da fotografia enquanto relação de inseparabilidade entre sujeito, técnica e mundo.

Em segundo lugar, trazemos a questão da produção excessiva de imagens através das grandes empresas no colonialismo de dados, momento no qual o controle se dá através da apropriação das nossas vidas privadas em troca da conectividade e do pertencimento a uma experiência digital/urbana. Imagens das nossas vidas, autorizadas conscientemente ou não, fazem parte de bancos de dados de empresas do norte global que lucram mais com eles do que com petróleo atualmente.

Neste contexto, a engenharia de criação algorítmica é composta, em sua maioria, por homens brancos e de países do norte global, que atualizam, no funcionamento das máquinas, as relações coloniais de desigualdades raciais, de gênero, de sexualidade, de classe e de deficiências. Ao criar imagens, a

IA está trabalhando hegemonicamente na lógica algorítmica colonial e em possibilidades de criação de verdades que são compartilhadas com frequência em nosso tempo, passando a ser compreendido como um tempo no qual existem muitas

Por último, a questão da autoria, invisível em tempos em que a IA, que criam imagens e textos, passa a perturbar uma certa relação acadêmica com o conhecimento, que atribui propriedade a quem o produz, clássica do neoliberalismo. Ao mesmo tempo, ela desonera os sujeitos de responsabilidade sobre aquilo que se afirma, abrindo questões éticas e políticas importantes em um contexto marcado por violências, destruição ambiental e epidemias.

Referências

- Bruno, F. Cardoso, B. Kanashiro, M. Guilhon, L e Melgaço, L. (2018). Apresentação. In Bruno, F. Cardoso, B. Kanashiro, M. Guilhon, L e Melgaço, L. Tecnopolíticas da vigilância: perspectivas da margem (pp. 7-14). Boitempo.
- Colón, M. (2022) “Pisar suavemente na terra”. (documentário, 73 min.). Amazônia Latitude.
- Couldry, N. & Mejías, U. A. (2019). Colonialismo de datos: repensando la relación de los datos masivos con el sujeto contemporáneo. *Virtualis: Revista de cultura digital*, 10(18), 78-97. <http://www.revistavirtualis.mx/index.php/virtualis/article/view/289>.
- Cuti, L. S. (2012). Quem tem medo da palavra negro. Mazza Edições. <https://www.cuti.com.br/ensaioquemtemmedodapalavranegro>.
- Cusicanqui, S. R. (2015). Sociología de la imagen: ensayos. Tinta Limón.
- Deleuze, G. (2010). Proust e os signos. Forense Universtária.
- Dery, M. (1994). Black to the future: interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose. In *Flame Wars: the discourse of cyberculture* (pp. 752-762). Duke University Press.
- Du Bois, P. (1993). O ato fotográfico. Papirus.
- Fontcuberta, J. (Org.). (2003). Estética Fotográfica. Gustavo Gili.

- Foucault, M. (1988). Isto não é um cachimbo. Paz e Terra.
- Foucault, M. (2013). O corpo utópico e as heterotopias. N-1 Edições.
- Flusser, W. (2009). Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Relume Dumará
- Gomes, N. L. (2017). O movimento negro educador. Saberes construídos na luta por emancipação. Vozes.
- Haraway, D. (2000). Manifesto Ciborgue. Ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX. In D. Haraway, H. Kunzru, & T. Tadeu (Orgs.), Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano (pp. 33-118). Autêntica.
- Haraway, D. (2007). Modest_Witness@Second_Millennium_Female-Man@_Meets_OncoMouseTM. Routledge.
- Hui, Y. (2020) Tecnodiversidade. Ubu.
- Kopenawa, D. & Albert, B. (2015). A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami. Companhia das Letras.
- Kossoy, B. (2007). Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil. EDUSP.
- Maurente, V., Maraschin, C., & Costa, L. (2022). Ensaio para figurações: indústria do gênero e ilhas dos afetos. *Mnemosine*, 18(2), 84-104. <file:///Users/vanessamaurente/Downloads/71184-250337-2-PB.pdf>
- Parra, H. Z. M. (2018) Experiências com tecnoativistas: resistências na política do dividual? In Fernanda Bruno et al. (Orgs.), *Tecnopolíticas da vigilância: perspectivas da margem* (pp. 341-354). Boitempo.
- Pasquinelli, M. & Joler, V. (2020) O manifesto nooscópio: inteligência artificial como instrumento de extrativismo do conhecimento. KIM research group (Karlsruhe University of Arts and Design) e Share Lab (Novi Sad). <https://lavits.org/o-manifesto-nooscopio-inteligencia-artificial-como-instrumento-de-extratvismo-do-conhecimento/?lang=pt>
- Samain, E. (Org). (1998). O fotográfico. Hucitec.
- Stephenson, Neal (2015). Snow Crash. Aleph.
- Silva, T. (2020) Racismo algorítmico em plataformas digitais: microagressões e discriminação em códigos. In *Comunidades, algoritmos e ativismos digitais: olhares afrodiáspóricos* (pp. 120-137). LiteraRUA.

Fotografar no/com o território: Exercícios de olhar em contextos educativos

Neiva de Assis

A proposta do texto a ser desenvolvida para o livro *Fotografar, Pesquisar e Escrever* teve como mote algumas reflexões produzidas a partir de experiências de pesquisa e intervenção que incluíram a fotografia não como simples técnica ou procedimento de pesquisa, mas como linguagem artística que favorece experiências estéticas em diferentes contextos, em especial em territórios educativos em que venho trabalhando há algum tempo. O convite para participar dessa bela iniciativa, provocou a rememoração de algumas cenas vividas em minha trajetória que se aproximaram ou dialogaram com a linguagem fotográfica. As reflexões decorrentes desses encontros permitiram tecer alguns apontamentos que, aqui colocados, pretendem contribuir com profissionais da psicologia interessados em aproximar a fotografia na produção de conhecimentos ou mesmo na atuação profissional.

Uma primeira lembrança vem do trabalho como psicóloga no serviço público na Secretaria de Saúde em uma cidade do Alto Vale do Itajaí, Santa Catarina, há 15 anos atrás. O público-alvo principal era pessoas com mais de 60 anos que buscavam constantemente a Unidade de Saúde da Família e participavam de atividades de prevenção e promoção de saúde.

Desenvolvi, com a equipe multiprofissional, atividades que conectavam processos educativos e promoção de saúde, sempre vinculadas ao território; e que se caracterizavam por atendimento individual, atividades em grupo e visitas domiciliares. Certa vez, a fonoaudióloga solicitou que eu visitasse uma senhora idosa que havia sofrido um acidente vascular cerebral e, desde então, vinha sendo atendida para retomar a linguagem verbal prejudicada pelo agravante em saúde. A solicitação, porém, tinha relação com o fato de que ela não conseguia recordar-se de muitos fatos de sua vida. Então me propus a realizar algumas visitas e a pensar, junto com a fonoaudiologia, em algumas possibilidades de trabalho. Após alguns encontros, conseguimos estabelecer, com dificuldade e muito esforço por parte da senhora, algum diálogo, em que, predominantemente, eu falava e ela, com algumas oralizações e gestos, fazia-se entender. Em um determinado momento em que ela contava sobre os membros de sua família e, frustrada, tentava nomeá-los, quase que improvisadamente, propus que buscássemos álbuns de fotografias de família. E, então, quase que como a cortina de um palco que se abre para a peça de teatro, criamos um exercício de reconstrução da linguagem e da memória a partir de temas significativos que surgiam nas fotografias, pude conhecer um pouco da sua história e de seus afetos, mas principalmente abrimos caminho para uma outra linguagem.

Aquele simples e sensível momento em que olhares e gestos foram acompanhados de poucas palavras ao folhear cuidadosamente o álbum de fotos, auxiliou-me a reconhecer

a potência da fotografia como linguagem. A imagem fotográfica — seja sua produção ou fruição — possibilita discursividades diversas a partir da simples observação de uma única imagem fotográfica e, como linguagem participa na produção de sentidos abrindo diálogos para além do verbalizado e do possível via escrita. Por isso, vale a pena pensar sobre o lugar da fotografia na tarefa da psicologia em criar temporalidades e espacialidades em que pessoas possam olhar, escutar e compartilhar sentidos — uma experiência que permite que sejam questionados modos fixos de observar o mundo.

Em uma rápida pesquisa na plataforma Scielo, utilizando os descritores ‘psicologia’ e ‘fotografia’, foram identificados 20 trabalhos que fazem ver como a psicologia se aproxima da fotografia por diferentes ângulos. O texto de Fernanda Sofio (2019), por exemplo, trata das séries fotográficas sobre dança produzidas por Barbara Morgan, depois apropriadas por Andy Warhol em serigrafias, tomadas como um caso clínico. Um outro artigo trata de oficinas de fotografia em um CAPS em que um grupo de pessoas passa a se identificar não como pacientes do CAPS, mas como grupo de artistas fotógrafos e problematiza o lugar da arte de subalternidade em práticas biomédicas. O trabalho identificou que “propondo uma atividade aberta, flexível às demandas dos usuários, foi possível despertar interesses artísticos e de gestão, que culminaram no engajamento em um coletivo de fotografia” (Levy, 2018, p. 310). Lucas Neiva-Silva e Sílvia Koller (2002) realizaram um levantamento histórico-metodológico do uso da fotografia na

ciência psicológica e identificaram uma preponderância de estudos que se utilizam da fotografia como registro, modelo, feedback e ainda como autofotografia.

Pode-se dizer que a fotografia, em investigações científicas, tem sido incorporada como recurso adicional aos procedimentos metodológicos, mas a imagem fotográfica pode ser compreendida como muito mais do que uma técnica de pesquisa. Embora não se possa negar os efeitos da fotografia como ferramenta clínica ou como recurso em pesquisas, neste texto interessam as discussões que apontam a dialogia presente na fotografia e na vida em sua dimensão estética.

Nessa direção, encontramos um artigo que aborda a metodologia da intervenção fotográfica e da fotocomposição em duas investigações realizadas com trabalhadores ligados a programas de geração de renda e de trabalho e, com trabalhadores que exercem sua atividade na rua e nas praças da cidade de Porto Alegre (Tittoni & Maurense, 2007). E um outro estudo que, com o uso da fotografia na pesquisa, discute a memória como dispositivo estratégico para a construção de uma educação estética do olhar, indicando que “a fotografia é uma forma de linguagem que possibilita diversas interpretações e compõe, junto com as narrativas, uma forma de se contar a história desse lugar” (Gusmão & Souza, 2008, p. 25).

Assim, reconhecendo que as possibilidades de trabalho com a fotografia no campo da psicologia são muitas, optou-se por manter o olhar guiado para a fotografia como linguagem artística, que como tal é plena de aberturas. Mais do que uma

imagem ou registro, em uma perspectiva dialógica, melhor considerar a fotografia como discurso produzido na relação com o contexto. A psicologia histórico-cultural de Lev Vigotski, ao concentrar-se nos processos de mediação semiótica e constituição de sentidos, possibilita a compreensão dos processos psicológicos intimamente ligados à cultura e às relações sociais (Vigotski, 2000). Em especial, os textos do período considerado do jovem Vigotski sobre psicologia, arte e educação estética, funcionam como lente para apostar na fotografia como linguagem artística produtora de olhares sensíveis sobre o cotidiano, produtora de paisagens e de narrativas (Vigotski, 1999, 2009, 2010). A fotografia, tomada como arte, pode transformar a realidade, participar da elaboração das situações vividas, pois, como na conhecida frase de Vigotski no livro *Psicologia e Arte*, a vivência intensa cria um “estado muito sensível para as ações posteriores e, nunca passa sem deixar marcas no sujeito em sua vida posterior” (Vigotski, 1999, p. 234). Arte concebida como método de construção da vida, não só como complemento, mas como resultado daquilo que excede a vida do ser humano (Vigotski, 1999).

Dessa forma, compreendemos relação estética como tipo de relação humana que difere das relações estereotipadas e repetitivas, um “modo específico de relação com a realidade, pautado “em sensibilidades que estranham o instituído e reconhecem infinitas possibilidades de devir e acolhimento das diferenças que conotam ou podem vir a conotar a existência humana” (Zanella, 2008, p. 29).

A partir do primeiro contato com a linguagem fotográfica articulada com a atuação em psicologia, passei a investir em trabalhos que envolviam a fotografia, seja em atividades de pesquisa, seja na minha atuação como professora no ensino superior. Nota-se que muitas dessas ações ocorreram em contato com o urbano, em territórios definidos ou em paisagens urbanas fotografadas e, por isso, entrelaça-se à fotografia, questões referentes ao espaço habitado que pretendo incluir na discussão que segue.

Discurso sobre algumas questões que pretendem servir não como manual ou guia, mas simplesmente apoiar psicólogos interessados em criar estratégias de trabalho com a fotografia — seja na produção de conhecimentos seja na atuação profissional em psicologia e, em especial a psicologia envolvida em processos educativos. Inicialmente, descrevo um pouco três experiências (pesquisa, ensino e extensão) produtoras de afetos que mobilizaram algumas questões e, em seguida, entrelaço essas cenas com algumas possíveis reflexões e contribuições.

Rememorando imagens no álbum de fotografias

Como no álbum de fotografia recuperado no diálogo com a mulher idosa no trabalho na ESF, abri a gaveta das minhas experiências profissionais e busquei o álbum de fotografias em que guardei os encontros com a fotografia; ali me deparei principalmente com trabalhos em que os processos educativos estiveram evidentes em encontros que produziram

efeitos e afetos — no ensino, na pesquisa e na extensão. Apresento a coleção de imagens-experiências selecionadas ao longo do percurso e, escrevo o texto como que folheando cada página de um álbum de fotografias.

Em minhas experiências busquei eleger metodologias que pudessem contribuir para a formação estética das pessoas envolvidas: estudantes, futuros professores e profissionais da educação em serviço. Posso citar:

1. uma investigação com jovens participantes de um programa de ampliação da jornada escolar, em que propus, como metodologia de investigação, o ato de fotografar o cotidiano em percursos pela cidade a caminho da escola em Blumenau (Assis, 2012);
2. oficinas estéticas que foram inseridas no conteúdo curricular, portanto ensino, com grupos distintos de formação profissional — em especial, um curso de formação profissional e tecnológica com jovens do ensino médio do Instituto Federal Catarinense (IFC) em São Francisco do Sul (Assis & Zanella, 2016).
3. um encontro de formação continuada, dentro de um projeto de extensão, com a equipe educativa de uma escola de ensino profissionalizante que, pela lente fotográfica, provocou diálogos em torno do que é feito a atividade educativa.

Certamente, nessas imagens-memórias se sobressai a primeira experiência citada, em que o caminhar e o fo-

tografar foram evidenciados em uma investigação realizada com jovens participantes de programas de ampliação da jornada escolar em Blumenau. A fotografia foi inicialmente inserida como dispositivo de diálogo na pesquisa, como

modo inventivo de oportunizar mediação entre sujeito e pesquisador e sujeitos pesquisados. Por isso, houve pouco preparo com o equipamento fotográfico, tampouco foi oferecida aos jovens uma orientação mais detalhada sobre o ato de fotografar. [...] E, por isso, as fotos produzidas não trouxeram preocupação técnica ou intenções artísticas, tampouco ocupamo-nos da qualidade da imagem fotográfica. No entanto, o processo de pesquisa ensinou que há na imprevisibilidade diversas potencialidades para análise. A inclusão das imagens fotográficas trouxe novos sentidos para a pesquisa: evidenciou tensões que eu não conseguiria conhecer se não fosse mergulhando nas minúcias do trajeto com os jovens. (Assis, 2016, p. 151)

Nessa experiência, o objetivo da pesquisa girava em torno de possibilidades de educação estética em oficinas com arte oferecidas pelo referido programa de jornada ampliada. Mas a inclusão da fotografia ao acompanhar a caminhada dos jovens no percurso cotidiano pela cidade ressaltou a dimensão estética presente no contexto urbano.

Por sua vez, com os jovens que frequentam cursos profissionalizantes e tecnológicos no IF¹C, foi proposto

1 Na experiência realizada em São Francisco do Sul/SC há a peculiar característica de cidade reconhecida como patrimônio cultural nacional pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 1987, em função do conjunto arquitetônico colonial português preservado.

a realização de encontros mediados pela fotografia, com objetivo de provocar olhares e sentidos em relação à cidade. [...] Em um primeiro momento trabalhamos no espaço físico da organização educativa: imagens fotográficas foram exibidas no projetor e analisadas tendo como eixo de diálogo as possibilidades da fotografia e suas características (luminosidade, enquadramento, foco). Depois realizamos uma experimentação com papel cartão recortado, formando uma moldura e, que por ser vazado, permitia ver o que através dele se apresentava. Este exercício possibilitou exercitar o olhar, o enquadramento diante de um foco e ao mesmo tempo evitar

o movimento automático de clicar do equipamento fotográfico, sem ao menos observar o que se fotografa. Por último, foi proposto o exercício do olhar durante uma caminhada no Centro Histórico com auxílio de equipamento fotográfico. (Assis & Zanella, 2016, p. 144)

Por fim, na mesma gaveta de memórias, bem próximo, encontrei o trabalho de tentar olhar a escola pela lente da câmera fotográfica, dessa vez com uma equipe de profissionais de uma escola de ensino médio que revelou e desvelou aspectos centrais na atividade educativa — ou do que é feito o ensinar. O convite da instituição educativa consistiu em construir um momento de diálogo com profissionais da equipe da assistência estudantil sobre o cotidiano do trabalho e tivemos uma única tarde em uma reunião pedagógica. Na experiência, aprendemos juntos a importância da vivência estética na formação continuada de educadores ao abordar o exercício do olhar sobre o cotidiano escolar, a análise e produção de imagens.

Desse álbum de fotografias da gaveta recuperado, sistematizei dois aspectos a aprofundar, sobre os quais dedico as

próximas páginas: os encontros mediados pela fotografia denominados como oficinas estéticas e, em segundo, o território como foco da lente, em que destaca o lugar central do espaço urbano em experiências que envolvem processos educativos.

Oficina estética e fotografia

Por considerar potente a realização de encontros mediados pela fotografia, vale indicar o que se compreende por oficinas estéticas, termo adotado em especial pelo NUPRA/UFSC, que, em diversos estudos, tem apostado na realização de oficinas estéticas para conduzir investigações com metodologias vinculadas à chamada pesquisa-intervenção. Diversos diálogos interessantes já foram produzidos entre a psicologia e a estética, em especial, no que diz respeito ao investimento na dimensão sensível que permite reconhecer a polissemia da vida (Furtado et al., 2011; Molon, 2006; Reis & Zanella, 2015; Zanella, 2006). Posso indicar outros três trabalhos: a pesquisa de Gisele Schwede e Andrea Zanella (2013) que apresentam um estudo realizado com crianças na cidade de Joinville em que a fotografia se fez presente de forma central na produção de conhecimento; o trabalho sobre fotografias produzidas por crianças com deficiência visual de Laura Mattos, Zanella e Adriano Nuernberg (2014); e o estudo sobre uma oficina de improvisação teatral oferecida a jovens residentes de uma região periférica da cidade de Florianópolis (Furtado, Levitan, Titon, Castillo, & Zanella, 2011). Sem deixar de fora, o livro *Arte e Urbe* (Zanella, 2020) que surge, de certa forma, como

resultado desse percurso de diferentes experiências realizadas e merece destaque por, de certa forma, sintetizar ou apresentar de forma direta do que se tratam as oficinas estéticas.

Tratam-se, as oficinas, de possibilidade de intervenção com grupos que, a partir de uma atividade que lhes é proposta, visa a problematização de alguma temática ou questão e a criação coletiva de alternativas para seu enfrentamento. A adjetivação “estéticas” denota especificidades do trabalho com oficinas que, no caso do projeto *ArteUrbe*, podem ser assim sintetizadas: por um lado, pelo trabalho com linguagens artísticas que se apresentavam como mediadoras das atividades com os jovens participantes; e, por outro lado, o fato de se buscar com as atividades estéticas propostas de intervir nos modos de ver, ouvir, sentir e pensar, o que reverbera e reinventa as condições afetivas, cognitivas e sensíveis tanto dos(as) jovens como dos(as) pesquisadores(as). (Zanella, 2020, p. 42)

Parece interessante oferecer, a partir de diversos trabalhos anteriores, algumas indicações de como realizar o trabalho com a fotografia; proposta de escrita também inspirada, particularmente em dois outros textos: o primeiro de Heloisa Szymanski (2021), sobre como realizar entrevistas em contextos educativos em uma perspectiva reflexiva; e o segundo, o recente trabalho de Eliane Pereira (2023), sobre a entrevista clínica e a construção de espaço de diálogo. Embora as duas autoras não tenham escrito sobre fotografia ou oficinas estéticas, evidente é a preocupação com a formação profissional, pois ao organizarem didaticamente uma escrita, os textos assumem indicações de possibilidades de trabalho no campo da psicologia, detalhando o modo como fazer e auxiliando jovens psicólogas/os a investirem no encontro entre sujeitos, no diálogo.

Para um primeiro apontamento, a partir dos diversos trabalhos mencionados e da própria experiência colecionada, reconhece-se que, em oficinas estéticas que tenham como mediação a linguagem fotográfica, pode ser importante organizar encontros de modo que abordem alguns elementos essenciais, são eles: aproximação com o mundo da fotografia, exercício do olhar, realização de caminhadas fotográficas e o fechamento com algum tipo de exposição e apreciação das imagens capturadas. Assim, pode ser interessante organizar quatro tempos distintos, sendo eles:

O primeiro pode caracterizar-se como uma introdução às oficinas e um convite a uma primeira reflexão sobre fotografia e suas potências. Esse é o momento em que se pode explorar o que esperam da oficina, experiências e aproximações anteriores com a fotografia, se conhecem fotógrafas/os e levantar questionamentos sobre o que fotografam no dia a dia. Nessa primeira aproximação, pode ser interessante reservar um tempo para analisar imagens de fotógrafos, para isso é importante coletar fotografias nas redes sociais de fotógrafos e suas principais obras contidas em suas plataformas e apresentá-las impressas ou em formato digital.

No trabalho feito com jovens da cidade de São Francisco do Sul/SC, tínhamos uma carga horária significativa que permitiu explorar com profundidade a temática e, por isso, para um dos encontros planejou-se que cada grupo faria pesquisas sobre um fotógrafo escolhido, e que, na data agendada, o pesquisador iria compartilhar com a turma.

As fotos selecionadas funcionam como um disparador para uma roda de conversa sobre as possibilidades da fotografia e pode produzir debates interessantes sobre diversos olhares sobre apenas uma foto. Sobre isso, são interessantes as indicações de Vigotski sobre a vivência estética:

uma obra de arte vivenciada pode efetivamente ampliar nossa concepção de algum campo de fenômenos, levar-nos a ver esse campo com novos olhos, a generalizar e unificar fatos amiúde inteiramente dispersos. É que, como qualquer vivência intensa, a vivência estética cria uma atitude muito sensível aos atos posteriores e, evidentemente, nunca passa sem deixar vestígios para o nosso comportamento. (Vigotski, 1999, p. 342)

Na direção de construir uma atmosfera que permita novos olhos e uma atitude sensível, é relevante que se tenha um segundo tempo de organização de atividades que tenham como foco a experimentação do exercício do olhar — que nas minhas experiências, busquei incluir a relação com o território. Tomo como referência o trabalho feito com jovens da cidade de São Francisco do Sul, em que as oficinas tinham como seu principal objetivo buscar estranhar e ampliar os espaços já significados como cotidianos, em especial novos olhares sobre o centro histórico turístico da cidade (Assis & Zanella, 2016). Em todas as experiências citadas, organizou-se um momento para “fotografar” com uma moldura em tamanho de 10 cm por 15cm, em papel cartão vazado. A ideia é criar oportunidades de imaginar a fotografia, produzir a paisagem, recortar um foco e fixá-lo imaginariamente. Essa atividade, que ocorre anteriormente ao contato com o equipamento fotográfico, evita

que os participantes se coloquem de modo estereotipado na produção fotográfica, recorrendo ao *selfie* ou a registros fotográficos já fixados, permite, assim, olhar de di-versos ângulos, enquadramentos e proximidades.

Então, após explorar essas diversas possibilidades do olho, chega-se ao momento em que os participantes tenham contato direto com as técnicas da fotografia, com o equipamento fotográfico propriamente dito. Nesse momento, prefiro sempre convidar um fotógrafo que possa aprofundar o uso dos recursos fotográficos e temas específicos. Na experiência mencionada no IFC, o fotógrafo convidado apresentou, em um encontro de aproximadamente quatro horas, diferentes equipamentos fotográficos e recursos possíveis não só da tecnologia, mas do corpo que se move na direção do fotografado. Aqui serão úteis também as câmeras disponíveis em telefones celulares acompanhadas de algumas perguntas:

O que você quer mostrar sobre o seu dia a dia?

Que histórias quer registrar e contar?

Isto porque, a linguagem fotográfica permite entendimentos sobre o mundo, expressa ideias de quem a utiliza na simples intenção de direcionar a lente, ao dar um foco, de desenhar uma paisagem no que se pretende ser visto. Por isso, para além de conhecer a realidade, a fotografia tem uma porção de autoria, como resultado desse investimento humano de olhar. A fotografia pode ser considerada, assim, uma escrita com uma câmera e, portanto, um produto desse processo que ocorre entre um sujeito e o mundo mediado pelo equipamento fotográfico.

Por fim, é importante um encontro, que consiste em garantir um tempo de compartilhamento das fotografias que cada participante produziu — seja de forma impressa seja digital, individual ou em grupo. Como no estudo em que todas as fotos produzidas por cada criança foram impressas e representadas em um diálogo individual (Assis, 2012), ou de forma coletiva, em que se tem a possibilidade de fruição de outras fotografias e, portanto, de outros olhares não imaginados.

Nas conversas individuais com jovens no programa de jornada ampliada, as fotos foram oferecidas, inicialmente, uma a uma para que tivessem destaque, mas posteriormente continuamos a conversa com todas dispostas ao mesmo tempo, compondo um mosaico de imagens construído e reconstruído naquele evento, como relata a descrição:

a conversa abordou basicamente as experiências no trajeto urbano percorrida por eles todos os dias e o registro das conversas ocorreu por meio de gravação de áudio, posteriormente transcritas e analisadas. Utilizei cópias impressas de todas as fotografias produzidas por cada um deles (aproximadamente 25 fotos, totalizando 100 fotos). (Assis, 2016, p. 155)

A seleção e reunião de determinadas fotos criou uma coleção de fotos, construção de um álbum efêmero de fotografias do trajeto: atividade de classificar e catalogar fotos que remeteu também ao colecionar, conhecer e atribuir importância à experiência vivida. (Assis, 2016, p. 158)

Usei o chão da sala para dispor as 18 fotografias que ela produziu e algumas outras produzidas por mim no ano de 2009, durante a observação das oficinas artísticas. [...] Na medida em que ia dispondo as fotografias, sem uma sequência, fomos rememorando os acontecimentos daquele trajeto, os assuntos

que conversamos. E por muitas vezes emergiu a dúvida: “que lugar é esse mesmo?”, fazendo com que prestássemos atenção em pequenos detalhes da fotografia para identificar onde a imagem havia sido registrada. Nesse diálogo, fomos combinando de organizar o trajeto com fotos, reconstruir o caminho que ela percorre todos os dias. E assim fomos refazendo, organizando, desorganizando e reorganizando a disposição das fotos e, ao mesmo tempo, a própria história narrada. [...] Na conversa, os sentidos de experimentar a fotografia como modo de expressão, de significação, de memória, os ângulos experimentados, a intencionalidade de um foco e muitas vezes os efeitos produzidos de outro modo foram evidenciados. (Assis, 2016, p. 155)

Foi conversando, manipulando as fotos, movimentando-as de cá para lá, aproximando uma de outra, que se produziu um álbum de vista, como no estudo de Zita Possamai, a qual se propôs a “uma metodologia de abordagem dos álbuns e imagens fotográficas que busca tecer uma narrativa ensejando sentidos precisos, procurando dar a ver uma cidade de feições modernas” (Possamai, 2007, p. 55). Essas conversas consistiram, de certa forma, na construção efêmera de um álbum fotográfico, se compreendido como “coleção que apresenta uma determinada narrativa configurada pelo ordenamento das imagens fotográficas no seu interior” (p. 55).

Diferentemente, na atividade de extensão com os profissionais da educação do IFC, após cada participante retornar da caminhada pela escola com as imagens produzidas no celular, organizamos para que cada foto fosse apresentada digitalmente em equipamento de projeção e, em seguida, observada e dialogada por todos. Nas imagens projetadas, o tema do

cotidiano do trabalho escolar apareceu de forma significativa, revelando desde um trabalho que, por vezes, é burocratizado ou do que não é nem visto, sentido. Por exemplo, uma das participantes decidiu fotografar o sinal que avisa que a aula acabou, como som que lembra dos corpos que ali estão presentes. Outra participante, trouxe a foto do grafite — que tinha sido feito por estudantes na caixa da água da escola no fundo do pátio —, e até então estava despercebido, finalmente visto. Este momento é fundamental: após a realização do trajeto e da produção de fotografias ter um momento posteriormente para poder observar e estabelecer diálogos com as imagens que surgem.

Na atividade de ensino com estudantes do IFC, por sua vez, cada participante elaborou uma narrativa escrita a partir da escolha de uma imagem fotográfica produzida, exigindo não só o olhar e o fotografar, mas um ato de olhar novamente para a foto eleita e construir entendimentos sobre a imagem.

A organização dos tempos sugeridos, dependem do contexto: podem ser organizados em quatro encontros de quatro horas, em quatro tópicos divididos em mais do que quatro encontros (por exemplo, pode-se explorar outras formas de exercício do olhar em vários encontros) ou realizar os quatro momentos em uma só tarde, caso a proposta seja um único dia de oficina de fotografia, como foi feito com os profissionais da educação. Na experiência com estudantes do ensino profissionalizante, por exemplo, tínhamos um encontro por semana ao longo de três meses e, por isso, foi possível explorar de forma

mais aprofundada cada momento-tema, como a inclusão da atividade de pesquisa sobre fotografos.

Cumprido destacar que é oportuno saber ler o contexto em que se pretende desenvolver a oficina, construir os momentos de acordo com os limites e as vantagens do tempo-espaço definidos para a realização da oficina de fotografia.

Evidentemente as indicações podem ser úteis como uma bússola a quem interessado estiver, mas trata-se apenas de um modo, o modo como foi possível para mim trabalhar com a fotografia. A fotografia, como linguagem artística, e o trabalho psicológico, como essencialmente autoral, inevitavelmente conduz à criação de quem as assume como tarefa. E talvez possa encorajar novos profissionais em novas criações a partir da articulação psicologia+fotografia.

O território como foco da lente

Se até aqui reafirmamos a fotografia como mobilizadora de um contato estético entre o imediatamente vivido e o visualmente sentido no espaço, não podemos esquecer que esta ocorre em um espaço desenhado e, portanto, ao elegermos a fotografia é preciso incluir a paisagem. Inevitavelmente, portanto, é preciso reconhecer a relação corpos-paisagens e/em imagens. Até porque, o reconhecimento do espaço urbano na produção subjetiva é tema que vem sendo delineado em minha trajetória e mais bem aprofundado no contato com o NUPRA (Núcleo de Pesquisa em Práticas Sociais, Relações Éticas, Estéticas e Processos de Criação) que, na discussão so-

bre relações estéticas e atividade criadora, tem também pesquisado a cidade, o espaço urbano como lugar de constituição do sujeito.

Nessa direção, duas referências podem contribuir para a construção do trabalho com fotografias no e com o território. A primeira delas é Michael Certau (1994), que indica o espaço como o “lugar praticado” caracterizado pela mobilidade, diversidade de direções, velocidades e variação de tempo — e, portanto, não submetido ao fixo, cristalizado (1994, p. 202).

A segunda, de Milton Santos (2003), geógrafo brasileiro que analisa o território a partir das relações sociais que são tecidas no espaço habitado — ou seja, o uso do espaço habitado. E, justamente por essa compreensão do território, podemos reconhecê-lo como *locus* da vida cotidiana e processos de criação da vida.

Essas compreensões subsidiaram uma outra experiência, desta vez com estudantes de psicologia em uma disciplina denominada *Psicologia e pessoas com deficiência*, na qual valorizamos o caminhar como experiência estética (Assis & Gesser, 2023). Embora ali a fotografia não tenha sido utilizada, foi possível conhecer como o ato de caminhar, o simples circular pelas ruas pode ser motivo de estranhamento e de construção de novas formas de apropriação do espaço e de relações com os outros.

A articulação entre o ato de fotografar e o ato de caminhar pode provocar experiências de admiração, observação das paisagens urbanas, em direção oposta aos olhares cristalizados

pela urgência e pela velocidade produzida na/com a cidade. O procedimento de acompanhar os jovens enquanto fotografavam seus trajetos na investigação em Blumenau, por exemplo, permitiu abordar também possíveis relações estéticas estabelecidas pelos jovens com o espaço urbano, para além do vivido nas instituições educativas ou com o campo das artes propriamente dito. Circular pela cidade ensejou reinvenções em meio à institucionalização.

É oportuno, portanto, apostar no caminhar como princípio na atividade fotográfica — caminhar e fotografar como experiência estética, como ato primário de transformação do espaço. Na caminhada, as pessoas podem trazer suas ideias sobre suas vivências cotidianas, refletirem e construir novos pensamentos e sentimentos nos diálogos promovidos pela lente, como mostram os relatos:

a primeira conversa ocorreu acompanhando o trajeto entre a ONG e a escola com uma máquina fotográfica para que registrasse o trajeto, artes encontradas no caminho, coisas e lugares que chamavam a atenção, enfim o que desejasse registrar durante o trajeto. No trajeto da ONG até na escola em outro “canto” da cidade, combinei com Estela pra ficarmos próximas para podermos conversar e acompanhar suas fotografias. Chegamos à escola, praticamente uma hora depois da saída, aproximadamente 16 km. Circulavam facilmente de um ônibus pra outro, de um terminal a outro e com alegria, diversão. (Assis, 2012)

Nessa caminhada em uma tarde quente de verão, os jovens observaram a arquitetura, conversaram com moradores das casas, ouviram histórias [...] um deles aproximou-se de uma antiga moradora e se envolveu a tal ponto com a contação de

histórias que pretendeu auxiliá-la na construção de um livro sobre uma das casas. (Assis & Zanella, 2016, 146)

Nas oficinas eram trabalhadas linguagens artísticas características da arte urbana, mais especificamente o grafite, estêncil e lambe-lambe, escolha pautada pela proximidade dos(as) jovens a essas linguagens e por sua potência de intervenção na tessitura das cidades. (Zanella, 2020, p. 52)

Percursos realizados e fotografados em que as pessoas puderam estabelecer relações próximas, íntimas, com diferentes espaços-tempos e com pessoas diversas e diferentes entre si. As caminhadas fotográficas aqui relatadas, respeitadas as particularidades que as produziram, fizeram emergir novos sentidos e novas possibilidades de ler a cidade (Assis & Zanella, 2016). Organizadas para e pela experimentação estética, em um trabalho que mobiliza os mais complexos processos psicológicos.

Caminhar-fotografar-olhar-falar pode ampliar os cenários de expressão de quem participa das oficinas estéticas, permitindo acessar dados dos sentidos não mais vigentes, e recuperando aqueles já passados, recompondo-os em novas experiências. Assim, compreendemos, pois, que a câmera fotográfica gera outras relações com o cotidiano, recupera, rememora e reinventa sensações interrompidas. Em outras palavras, o contato com as fotografias, seja na produção seja fruição permitiu que se tornasse visível o que do ângulo de visão, implicado em um lugar e tempo, não era possível. Os diálogos estabelecidos com a rua e na rua em companhia de fotografias aguçou algumas vozes emudecidas na cidade, reivindicou novos posicionamentos, instigou deslocamentos nos

modos de ver e viver a diversidade na cidade.

As imagens fotográficas produzidas provocaram olhares aos (in)visíveis, ao que é lembrado e esquecido na cidade e, ao mesmo tempo, os participantes tornaram-se também narradores e criadores de outras paisagens na/da cidade — a dimensão de autoria como aspecto central na elaboração de propostas educativas com os sujeitos.

Sobre a dimensão estética no processo educativo, seja no ensino, na pesquisa ou na extensão, é imprescindível que se considere o entorno, o contexto da cidade em que se insere a proposta, as geografias que participam nos processos de subjetivação de quem ali vive (Assis, 2021). E por isso, incluir oficinas com linguagens artísticas, em especial a fotografia, em contextos educativos escolares e não escolares é fundamental justamente por considerar a dimensão ética e estética do viver em sociedade e de produzir-se como sujeito.

Fotografia: modo de observação privilegiado e não só

Com essa escrita, foram sistematizadas algumas possibilidades de trabalho com a fotografia em psicologia, destacando a dimensão estética, a linguagem artística produtora de olhares sensíveis sobre o cotidiano, produtora de paisagens e de narrativas.

Diante das experiências relatadas e dos diversos estudos citados podemos afirmar que o uso da fotografia se justifica, portanto, não apenas como suporte metodológico, mas como campo expressivo gerador de conhecimentos, de sensibilidades.

Reconhecemos a fotografia como modo de observação privilegiado e não só. A fotografia concebida como enunciado, como discurso imagético, porta potencialidades para a análise da constituição de sujeitos no contexto contemporâneo. A inclusão da fotografia na pesquisa e nas experiências no ensino e na extensão, concedeu a construção de olhares estéticos sobre o vivido a todos os envolvidos: sujeitos pesquisados/estudantes e pesquisadora/professora.

O fato de encontrar apenas vinte trabalhos no portal Scielo que articulam os temas fotografia e pesquisa pode ser analisado sob diversos ângulos; em primeiro lugar podemos simplesmente reconhecer resumos elaborados que não destacaram descritores específicos e não favorecem a localização. Mas o reduzido número de trabalhos encontrados também serve como um aceno para uma gama de possibilidades com a fotografia a serem ainda inventadas em nossas práticas de pesquisa e atuação profissional — o que indica a relevância do livro.

Um outro aspecto a mencionar é que fotografia é campo interdisciplinar, assim como o estudo e o trabalho com/sobre o humano é campo interdisciplinar e, portanto, precisamos inserir no nosso álbum de fotografias palavras-imagens do que tem sido produzido em outros campos de saberes que há muito têm utilizado a fotografia.

Das experiências relatadas, um aspecto recorrente e significativo foi o fato de que, espontânea ou intencionalmente, estas ocorreram em contato com o urbano, em territórios

definidos ou em paisagens urbanas fotografadas e, por isso, torna-se pertinente o entrelaçamento de questões referentes ao espaço habitado no trabalho com fotografia. A ideia de inserir caminhadas fotográficas, como no exemplo citado dos estudantes da educação profissional ou dos jovens do programa de jornada ampliada, parece oferecer oportunidades sensíveis de olhar o cotidiano e, portanto, interessante à educação estética.

Por fim, reconhece-se no trabalho com a linguagem fotográfica abertura para a invenção de possibilidades educativas que reconhecem a potência criadora do sujeito e afirma-se a relevância de investir em processos de ensinar e aprender que reinventem os sentidos para práticas educativas e para relações em contextos educativos.

Referências

- Assis, Neiva (2012). (Im)Possibilidades de relações estéticas nos encontros de jovens com a cidade mediados pela fotografia. In R. Cordeiro & V. Menegon (Orgs.), *Modos heterogêneos de saber e de fazer: textos acadêmicos em Psicologia Social* (1ªed., pp. 43-60). Editora Universitárias da UFPE.
- Assis, Neiva (2016). Grafias e novidades na Cidade: reinventando olhares no encontro entre jovens e pesquisadora. In A. Zanella & Jaqueline Tittoni (Orgs.), *Psicologia e Fotografia: alguns ensaios* (pp. 147-167). Multifoco.
- Assis, Neiva (2021). O lugar do território na psicologia escolar e educacional. In Apoliana Groff Marta Moraes, & Rogério M. Rosa (Orgs.), *Psicologia e Interseccionalidade: uma introdução* (pp. 34-40). Edições do Bosque. <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/229002/Psicologia%20Escolar%20e%20Educacional%20na%20Contemporaneidade%20final.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Assis, Neiva & Gesser, M. (2023). Caminhar como prática educativa criadora: encontros com pessoas com deficiência na cidade. In A. Gomes,

- E. Pereira, & N. Assis (Orgs.), *Arte e processos de criação na formação em Psicologia* (pp. 89-110). Pedro & João Editores. <https://pedrojoaoeditores.com.br/produto/arte-e-processos-de-criacao-na-formacao-em-psicologia>
- Assis, Neiva & Zanella, A. V. (2016). Caminhadas fotográficas: uma experiência com jovens e memórias de uma cidade. In M. L. Zibetti & L. Urnau (Orgs.), *Jovens/adolescentes em processos educativos: contribuições da psicologia escolar* (pp. 110-124). EduFRO. https://edufro.unir.br/uploads/08899242/ebooks/ebook_jovens_adolescentes_em_processos_educativos_17.10.16.pdf
- Certau, Michel (1994). *A invenção do cotidiano*. Vozes. Furtado, J. R., Levitan D., Titon A. P., Castillo P. F. V., & Zanella A.
- V. (2011). Teatro sem vergonha: jovens, oficinas estéticas e mudanças nas imagens de si mesmo. *Psicol Cienc Prof.*, 31(1), 66-79. <https://doi.org/10.1590/S1414-98932011000100007>
- Gusmão, Denise S. & Jobim e Souza, Solange (2008). A estética da delicadeza nas roças de Minas: sobre a memória e a fotografia como estratégia de pesquisa-intervenção - *Psicologia & Sociedade*, 20(nspe.), 24-31. <https://doi.org/10.1590/S0102-71822008000400005>
- Levy, Virgínia L. Santos (2018). A terapêutica de um “CAPS AD” em um coletivo de fotografia - *Fractal: Revista de Psicologia*, 30(3), 310-313. <https://doi.org/10.22409/1984-0292/v30i3/5518>
- Mattos, Laura K., Zanella, Andréa V., & Nuernberg, Adriano H. (2014). Entre olhares e (in)visibilidades: reflexões sobre fotografia como produção dialógica - *Fractal: Revista de Psicologia*; 26(3), 901-918. <https://periodicos.uff.br/fractal/article/view/5013>
- Molon, S. I. (2006). Subjetividade, sujeito e atividade criadora: questões para a formação continuada de educadores (as) na abordagem sócio-histórica. In Silvia Z. Ros, Kátia Maheirie, & Andréa V. Zanella (Orgs.), *Relações estéticas, atividade criadora e imaginação: sujeitos e (em) experiência* (pp. 95-114). NUP/CED/UFSC.
- Neiva-Silva, Lucas & Koller, Sílvia Helena (2002). O uso da fotografia na pesquisa em Psicologia. *Estudos de Psicologia* (Natal), 7(2), 237-250. <https://doi.org/10.1590/S1413-294X2002000200005>
- Pereira, Eliane Regina (2023). Entrevista clínica: no encontro com o outro descobrimos modos de fazer. *ClimaCom – Ciência.Vida.Educação (online)*, Campinas, 10(24). <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/entrevista-clinica>
- Possamai, Zita R. (2007). Narrativas fotográficas sobre a cidade. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, 27(53), 55-90. <https://doi.org/>

- [org/10.1590/S0102-01882007000100004](https://doi.org/10.1590/S0102-01882007000100004)
- Reis, A. C. & Zanella, A. V. (2015). Psicologia Social no campo das políticas públicas: oficinas estéticas e reinvenção de caminhos. *Revista de Ciências Humanas*, 49(1), 17-34. <https://doi.org/10.5007/21784582.2015v49n1p17>
- Tittoni, Jaqueline & Maurente, Vanessa (2007). Imagens como estratégia metodológica em pesquisa: a fotocomposição e outros caminhos possíveis - *Psicologia & Sociedade*, 19(3), 33-38. <https://doi.org/10.1590/S0102-71822007000300006>
- Santos, Milton (2003). *Natureza do Espaço: técnica e espaço, razão e emoção*. Editora da USP.
- Schwede, Gisele & Zanella, Andrea Vieira (2013). Olhares de crianças a relevar a polifonia da cidade - *Psico-USF*, 18(3), 395-406. <https://doi.org/10.1590/S1413-82712013000300006>
- Sofio, Fernanda (2019). Processo artístico e processo psicanalítico: pensando com Morgan, Warhol, Herrmann e Freud. *Psicologia USP*, 30, e1780121. <https://doi.org/10.1590/0103-6564e180121>
- Szymanski, Heloisa (2021). *Entrevista na Pesquisa em Educação: a prática reflexiva (5ªed.)*. Autores Associados.
- Vigotski, Lev S. (1999). *Psicologia da Arte*. Martins Fontes.
- Vigotski, Lev S. (2000). Manuscrito de 1929. *Educ. Soc. (online)*, 21(71), 21-44.
- Vigotski, Lev S. (2009). *Imaginação e criação na infância*. Ática.
- Vigotski, Lev S. (2010). *Psicologia pedagógica*. Martins Fontes.
- Zanella, Andréa V. (2006). Pode até ser flor se flor parece a quem o diga: reflexões sobre educação estética e o processo de constituição do sujeito. In Da Ros, Silvia Z., Kátia Maheirie, & A. Zanella (Orgs.), *Relações estéticas, atividade criadora e imaginação: sujeitos e (em) experiência* (pp. 33-47). NUP/CED/UFSC.
- Zanella, Andréa (2008). Reflexões sobre a escrita da pesquisa como tecnologia de (re)criação de si. *Informática na Educação: Teoria & Prática*, 11(1), 28-37.
- Zanella, Andréa Vieira (2020). *Arte urbe: jovens, oficinas estéticas e cidade*. Appris, <https://doi.org/10.22456/1982-1654.7126>

Criações de *graffiti* com juventudes na periferia de Fortaleza: implicações da fotografi(tação) em uma cartografia inter(in)ventiva

Tadeu Lucas de Lavor Filho

Luciana Lobo Miranda

Em duas regiões das periferias de Fortaleza/Ce, a região do Grande Bom Jardim e a região da Barra do Ceará, realizamos uma pesquisa-intervenção, aliada ao *ethos* da cartografia, para discutir o *graffiti* como uma produção ética-estética-política mediada por alianças que estabelecemos com coletivos de jovens e adultos. Esses coletivos criam diferentes produções estéticas através do *graffiti* para tensionar diversas problemáticas que vulnerabilizam a vida na periferia, sobretudo das juventudes. Com isso, o objetivo deste texto é discutir o *graffiti* na periferia através das fotografias apresentadas na cartografia que produzimos nos encontros com o território da pesquisa. Trata-se de um recorte da pesquisa de Mestrado em Psicologia vinculada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia (PPGP) da Universidade Federal do Ceará (UFC), cuja dissertação é intitulada de “*Spray nas mãos, afetos nos muros*”: cartografia de

*inter(in)venções do graffiti no cotidiano de jovens inventores*¹, defendida pelo primeiro autor e orientada pela segunda autora deste capítulo.

Para começarmos nossas discussões, nos debruçamos sobre alguns questionamentos pertinentes daquilo que queremos refletir ao longo deste texto. O que significa fotografar para conhecer? O que queremos dizer quando convocamos a fotografia enquanto dispositivo de pesquisa? Como assumimos esta postura metodológica quando acionamos a fotografia em nossas pesquisas?

Primeiramente, defendemos uma postura de defesa da pesquisa como uma desnaturalização dos fatos, discursos e práticas, e tensionamos uma perspectiva que compreende a produção de análises considerando um olhar de experimentação ética e política da pesquisa (Prado Filho, 2012). Trata-se, assim, de produzir tensionamentos acerca dos preconceitos e naturalizações sobre as práticas do *graffiti* feitas pelos jovens, produzidas tanto nos muros dos bairros quanto nos muros da escola.

É nesse campo semiótico, ou seja, no encontro entre fotografias capturadas pelo encontro da nossa experiência com o *graffiti* que tentamos produzir análises não fechadas, mas múltiplas, inacabadas e plurais. A partir de uma atitude carto-

1 Pesquisa aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos da Universidade Federal do Ceará (CEP/UFC) com registro CAAE: 08880119.9.0000.5054. A pesquisa também contou com financiamento de bolsa de pós-graduação concedida pela Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP/CE).

gráfica é possível refletir não somente como o plano comum é atravessado pelos jogos de poder, mas também como é uma forma de problematizar as pretensões que desembocam nesta pesquisa-intervenção. As fotografias das produções de *graffitis* ocupam um lugar de dispositivo que nos ajudam a analisar o que mobiliza a pesquisa, as vozes que ecoam e são tensionadas, as forças que produzem uma desnaturalização do pesquisador e nos convocam a ser críticos e participativos do processo (Escóssia & Tedesco, 2015).

Não se trata de apresentar ou representar a pesquisa através da fotografia. Mesmo sendo uma imagem-técnica e produzindo-se com base em cortes específicos, enquanto ato fotográfico, a fotografia é também marcada pelo direcionamento do olhar, pela sensibilidade de quem fotografa, carrega, assim, modos de ver marcados por visibilidade instituídas, mas também pela criação (Tittoni et al., 2017).

Discutimos a fotografia e sua relação com a pesquisa com foco na produção de *graffiti* em diferentes espaços públicos e privados em umas das periferias de Fortaleza/Ce, o Grande Bom Jardim, e por último, acompanhamos grafitações de estudantes secundaristas que cursaram uma disciplina eletiva de *graffiti* em uma escola de ensino médio de tempo integral em outra periferia da cidade, a região da Barra do Ceará. Ao longo desse processo, o processo de captura de fotografias atravessou não apenas a produção de dados, como também um dispositivo para conhecer cenas enunciativas e afetivas do *graffiti* com jovens da periferia. Segundo Solange

Jobim e Souza (2006), o uso das imagens nas ciências humanas como estratégia metodológica, dentre eles a fotografia, traz a potencialidade dialógica e de mediação com o campo no qual a pesquisa-intervenção se constitui.

Para ocupar o território da pesquisa, foi realizada uma imersão no território, a fim de conhecer os aspectos do cotidiano dos jovens interpelados pelo *graffiti*. Esse processo se iniciou no Fórum de Escolas no Grande Bom Jardim, depois em nossa inserção nas atividades de *graffiti* com coletivos de *Crews* (encontro de grafiteiros) e, finalizando no acompanhamento da disciplina eletiva de *graffiti* na escola pública de ensino médio, localizada em outra parte da periferia de Fortaleza, mas com forte ligação com o Grande Bom Jardim, visto que a professora participava de atividades de *graffiti* com os grafiteiros que acompanhamos nos *Crew's*. Ao longo de mais de 10 meses habitamos esses espaços, conversando informalmente, traçando contingências e laçando amizades, as quais nos permitiram experienciar a produção de histórias de vida com o *graffiti*.

Nesses encontros muitas fotografias de celulares foram produzidas. O habitar desses novos espaços era acompanhado de imagens captadas pelos celulares, tanto por nós, pesquisadores, quanto pelos grafiteiros. Segundo Andrea Zanella (2020), a evolução da captação de imagens por celulares, acoplados por câmeras com resoluções cada vez melhores, produzem mudanças subjetivas nas pessoas em relação aos outros, ao contexto e a si próprio. No interstício de experienciar e

participar, a fotografia compõe também um vetor que é rizomático, porque a fotografia estava presente nas câmeras de celulares de todas as pessoas que habitavam as produções de uma condição que legitimamos em *graffitarCOM*, um trocadilho para afirmar uma participação de pessoas ligadas ao coletivo de artistas, aprendizes e curiosos que estavam lá nas criações feitas pelos *Crew's*.

Não podemos deixar de enunciar que as fotografias, juntamente com os diários de campo, assumiram lugar de centralidade na construção e na contação de uma narrativa dos processos que acompanhamos, os quais produziram deslocamentos nesta escrita-imagem. O diário se configurou enquanto um dispositivo propício para registrar as criações e recriações da subjetividade e sua relação com o território (Miranda et al., 2018; Ribeiro et al., 2016), cuja aliança com as fotografias passaram a conotar uma dimensão estética de seu efeito na pesquisa. Aliança entre o dizível e o visível que tensionam o modo de fazer pesquisa (Tittoni et al. 2017).

A aliança não é apenas um substantivo presente na dimensão metodológica, que a pouco afirmamos entre as fotografias e o diário de campo, pois, se bem pensarmos, este também é o verbo “aliançar”, uma condição fundamental do nosso trabalho durante a pesquisa. As alianças construídas com os jovens grafiteiros e com Ana (uma única mulher grafiteira), possibilitaram pensarmos na potência artística e

militante que é o *graffiti* na vida dessa juventude e de tantas outras que, indiretamente, são interpeladas pelo trabalho coletivo².

A utilização do diário de campo, junto aos registros fotográficos, compôs os diálogos informais, as figuras e as cenas que nos auxiliaram na produção de análises, e com isso, as fotografias ganharam um aspecto criativo e inacabado na pesquisa, com potentes possibilidades de encontro com o campo, que escapam a outros instrumentos mais tradicionais. Os diários que compuseram as análises desta pesquisa não assumem um papel descritivo da cena experienciada, mas configuraram um lugar de questionamentos dos processos que foram acontecendo durante a cartografia (Medrado, Spink, & Mélo, 2014).

Foram as fotografias tiradas tanto por nós, como pelos sujeitos da pesquisa, jovens grafiteiros, durante o processo de conhecer o território, que deram condições para estabelecer as rotas de encontro e de fazer memória das produções. Se, por um lado, é cada vez mais fácil e acessível a produção de imagens fotográficas oriundas do celular, por outro, faz-se necessário um certo demorar sobre essas imagens, revisitá-las e proporcionar uma composição na narrativa da pesquisa. Estamos de acordo

2 Em um dos primeiros encontros com os grafiteiros, no qual pudemos ter a oportunidade de conhecer a única mulher grafiteira presente no dia, tivemos também a oportunidade de dialogar sobre diversas temáticas. O ímpeto era conhecer as pessoas envolvidas que participavam e eram responsáveis pela transmissão do graffiti na comunidade. Esses registros de cenas funcionam também como dispositivos que nos remetem às cenas vividas e que, de alguma forma, através do olhar fotográfico, remeteram a inquietações que emergiram na vivência dos diferentes espaços e grafitações.

com Zanella (2020, p. 60), quando a pesquisadora afirma que: “são as fotografias, em geral, meros registros, mas com potência de virem a ser muito mais, de se afirmarem como dispositivos para a constituição de narrativas sobre o vivido, de virem a se configurar como fragmentos de experiências que perduram nos corpos e no tempo”.

É através dessas mesmas fotografias, das produções de imagens experimentadas em cena, que cartografamos a invenção do *graffiti* presente nos rabiscos, no *spray*, nos muros, no papel, nos ativismos de jovens defensores da arte urbana (Zanella, 2020), nas artes andarilhas das ruas e nos encontros coloridos que ganham vida nas produções de *graffiti*. Esse movimento de conhecer o *Grffiti*, nos diversos cenários que acompanhamos durante os anos de 2018 a 2019, nos possibilitou conhecer um território periférico pulsante de imagens que nos acompanham nas ruas, nas praças, nas escolas, e em outros espaços.

Cenas enunci(afe)tivas em uma pesquisa andarilha: fotografias de grafitações na periferia

A periferia do Grande Bom Jardim encontra-se afastada do centro e das áreas nobres da cidade de Fortaleza. É um território em que os sistemas de vulnerabilidade social recrudescem a qualidade de vida da população, de modo que destacamos a violência urbana e a segurança pública como vetores que geram índices cruéis de assassinato de adolescentes e jovens que lá habitam. Contudo, salientamos que é também nesse mesmo território que há diversos movimentos sociais, coletivos juvenis

e Organizações Não Governamentais (ONGs) pautados nos direitos humanos e na valorização da vida na periferia.

Para que possamos seguir com as importantes intervenções do *graffiti* na periferia, faz-se necessário falarmos que um dos pontos de partida para conhecermos os coletivos foram derivados da nossa atuação no *Fórum de Escolas pela Paz* do Grande Bom Jardim, uma organização social de coletivos públicos e privados que tem realizado intervenções e trocado saberes e experiências de ações de prevenção e combate a homicídios de jovens com foco no território escolar. Se o fórum foi um espaço que nos conectou ao *graffiti*, diante das alianças desses coletivos com algumas escolas, esse ímpeto de colaboração é o que afirmamos com a fotografia que registrou nossa entrada no grupo. Ao final de nosso primeiro encontro, para marcar a aliança, tiramos uma fotografia para marcá-lo em nossa memória.

Figura 1 - Primeiro encontro de participação no *Fórum de Escolas pela Paz* do Bom Jardim



Fonte: Arquivo pessoal (2018)³.

3 A Fotografia encontra-se borrada pois não temos a autorização dos pre-

Estar no movimento de intervenções que o Fórum promove com várias escolas, nos aproximou de realidades institucionais e de cotidianos escolares deveras implicados com uma centralidade na sobrevivência das juventudes do Grande Bom Jardim. Tem sido através do Fórum que passamos a nos relacionar com as escolas, sobretudo com jovens grafiteiros, parceiros dessas mesmas escolas da comunidade.

As escolas têm atuado com o Centro Cultural Bom Jardim (CCBJ), um equipamento cultural do Estado do Ceará na periferia. Durante uma conversa com o gestor de arte e cultura, Antunes, ele nos aproximou ainda mais do graffiti produzido em parceria com cinco escolas, cujo apoio veio do Projeto Ilumini. Esse trabalho nos foi apresentado durante uma caminhada que fizemos pelo CCBJ, dialogando sobre os registros, os quais constituem também o cenário paisagístico do local.

Figura 2 - Geladeira I grafitada pelo “Projeto Ilumini” no CCBJ



Fonte: Arquivo pessoal (2019).

sentes.

Esse momento de caminhada foi capturado pelos nossos olhares e foram registrados em um trabalho de reconhecimento atencioso de nossas câmeras, tanto para registrar as produções em cada muro do CCBJ, como também para conhecermos as narrativas da história de cada obra.

Embora essa paisagem tenha nos chamado atenção pelos *graffitis* em suas diversas paredes, de fato, o que nos inquietou foi ver que logo atrás dos blocos, cujas paredes estão grafitadas, também há um estêncil e pichações produzidas pelos jovens, em algumas atividades realizadas em oficinas conectadas ao tema do *graffiti*. Assim, ao analisar a imagem, durante a produção do diário de campo do dia de imersão no CCBJ, essa inquietude virou uma questão: porque a parede de trás, no seu espaço geográfico escondido, serviu para as produções juvenis, ao invés de estarem registradas nos espaços de maior visibilidade da instituição?

Para Antunes, o *graffiti* é uma intersecção e um campo de conexão entre educação, cultura, literatura e estética. Como ele mesmo disse: “o *graffiti* faz parte das tecnologias das artes” (trecho de diário de campo, 2019). Contudo, como não inédito, é uma prática que ainda sofre o preconceito e o rechaço criminal, para ele, o *graffiti* mergulha em dois polos: “o campo marginal e o do aviso, a comunicação”. Desse modo, o *graffiti* se encontra em uma fronteira de visibilização das periferias para além da violência, e do preconceito que ainda permanece (diário de campo, 2019). São criações que manifestam políticas de subjetivação por meio da arte urbana, chancelada por

tantos jovens militantes, sobre a qual refletimos em relação aos seus efeitos ético-políticos na periferia na próxima sessão.

Pesquisar *COM graffiti* na periferia: fotografias de rotas traçadas na invenção de uma cartografia

Durante nossas idas no território do Grande Bom Jardim tivemos a oportunidade de nos encontrarmos com o Aquiles, jovem negro grafiteiro e morador na comunidade. Destacamos a experiência de acompanhar uma atividade de *graffiti* na comunidade Granja Portugal, cuja intervenção foi realizada por diversos *Crew's*, sendo uma oportunidade de dialogar e fotografar as produções de *graffiti*.

O uso do *spray* no *graffiti*, embora seja reconhecido como um objeto que reverbera técnica, intervenção e criação, também convoca sua potência inventiva. Mas o que significa inventar no *graffiti*? Esse questionamento nos faz pensar em como o *graffiti* passou a ser ferramenta de enfrentamento às questões de vulnerabilidade social marcada no território de periferia, o qual assume destaque em meio às juventudes, seja no combate ao racismo, seja na possibilidade de profissionalização através das artes, seja no caráter educativo da transmissão do *graffiti*. É, sobretudo, uma atitude de implicar-se de forma militante na realidade e na própria vida (Lavor Filho, 2020).

Lidamos com diferentes trabalhos de interlocutores preocupados com problemáticas sociais que sinalizam, pelo *graffiti*, suas reivindicações, além disso, muitos sobrevivem financeira-

mente pelo campo das artes. É ‘uma galera’ que pega pesado no dia a dia. Alguns vivem da arte do *graffiti* para sobreviver e custear os gastos da família, outros produzem o *graffiti* porque se sentem atravessados de alguma maneira, seja por militância, arte, *hobbies* etc. São pessoas que mostram a garra e o atrevimento de resistir contra a desigualdade presente na periferia através da arte urbana, dentre as quais o *graffiti* é, e continua sendo, um dispositivo potente nas mãos de muita gente.

Figura 3 - Pátio do Centro Cultural Bom Jardim - CCBJ



Fonte: Arquivo pessoal (2019).

A fotografia que nos convoca a pensar essa potência é o registro de tantas latas de *spray* utilizadas em uma das atividades coletivas dos grafiteiros. Esses mesmos *sprays* possibilitam

cenários de criações e militâncias, ora como dispositivos inventivos ora como instrumentos de trabalho. Nos faz pensar que cada registro fotográfico é uma condição de captura, não apenas do espaço, mas de suas narrativas imbuídas de significado que trazem suas justificativas, suas ancoragens e seus desvios, sobretudo porque entendemos que conhecer é pesquisar (Paulon, 2005). Quando nos debruçamos para compreender que esta fotografia (Figura 4) é sobre experiências — e talvez seja por isso que apostemos em sua condição metodológica —, ela permite criar análises e reflexões imbricadas nos processos.

Figura 4 - Materiais de pintura utilizados na atividade de *graffiti* no bairro Granja Portugal.



Fonte: Arquivo pessoal (2019).

Registrar fotograficamente esses momentos e povoar as narrativas trazidas neste texto é sempre um movimento de reconstrução afetiva da pesquisa. Enquanto eles grafitavam, ajudávamos e também fazíamos registros. É na articulação de alianças com alguns jovens grafiteiros, que dialogamos sobre os desafios que são enfrentados por eles, pois, quando não conseguem estabelecer redes de incentivo aos seus trabalhos, muitas vezes o *graffiti* acaba por ter menos presença em seus cotidianos. Frequentemente os encontros de *Crew's* são momentos de fraternidade, das partilhas de histórias e de tantas outras possibilidades de diálogos. Esses encontros são repletos de entusiasmos e criações. Revisitar diferentes cenas da pesquisa em nossas fotografias é rememorar a potência do encontro.

Figura 5 - Atividade de *graffiti* no bairro Granja Portugal



Fonte: Arquivo pessoal (2019).

Ao fim de cada encontro de produção de *graffiti* outras novas datas de grafitação eram confirmadas. Em outro dia da pesquisa, conhecemos Ana, jovem, estudante de artes visuais, aluna de instituição pública que vem desenvolvendo estudos e trabalhos com a arte urbana na periferia da cidade de Fortaleza, principalmente em trabalhos com lambe-lambe, estêncil e *graffiti*. Durante o período da pesquisa, Ana lecionava uma disciplina eletiva de *graffiti* em uma escola estadual de ensino médio integral. Curiosamente, nos chamou a atenção quando soubemos que havia uma escola pública que inseriu, na base curricular, uma disciplina de *graffiti*, de forma que também realizamos outra imersão de investigação da pesquisa.

Mais uma vez a nossa presença também foi requerida para a grafitação junto ao coletivo. Fomos convidados a grafitar e a partilhar a atividade com o pessoal. Reconhecemos que essas experiências se encontram exatamente na não previsibilidade da pesquisa, pois articulamos uma renúncia à pretensa neutralidade científica, tanto da observação-participante quanto de uma lógica de separação sujeito-objeto (Passos & Barros, 2015). Nossos registros, que muitas vezes emergiram do ineditismo momentâneo e de uma atenção flutuante sobre os processos (Kastrup, 2007), também são materialidades presentes que borram a representação do dispositivo pretensamente controlado.

Figura 6 - Atividade de *graffiti* no bairro Granja Portugal



Fonte: Arquivo pessoal (2019).

a esse contexto, como dispositivo sensível da pesquisa, a amizade foi uma força imprescindível presente no nosso contato com os grupos, na nossa pertença e na acolhida pela ‘a galera’. Continuamos com novas andanças, conhecendo novos interlocutores e, com isso, fomos surpreendidos por outro jovem grafiteiro que nos indagou sobre nossa presença no local enquanto pesquisadores da Psicologia.

Brevemente mantivemos um diálogo, conversamos um pouco sobre a pesquisa, uma vez que ele era estudante de licenciatura em Artes Visuais e, por frequentar também a universidade, estas e outras temáticas se faziam atrativas. A exem-

plo disso, pelo fato de sua formação lhe habilitar a condição de professor da rede básica, conversamos sobre o *graffiti* no território escolar, e ele afirmou: “a escola só quer coisa rápida, ela quer o produto final e pronto, e isso é frustrante. Levar o *graffiti* para a escola não é só técnica, tem que ensinar, mostrar a mensagem, tem gente que sofre *bullying*, preconceito, meninas lésbicas, meninos gays, os negros e sofrem na escola e pelo *graffiti* eles falam, mas é frustrante porque a escola não pensa assim” (diário de campo, 2019).

Também conversamos sobre seu interesse de pesquisa com *graffiti*, uma vez que não só ele, como outros colegas, têm reflexões sobre o assunto, pois reconhecem “as transformações que o *graffiti* produz no direito de ir e vir da cidade. O significado que muda nas pessoas” (diário de campo, 2019). Salienta-se sempre essa preocupação do coletivo de grafiteiros em atuar criticamente na transformação da realidade com e no *graffiti*.

Com isso, as produções criadas no dia desse encontro, registradas na fotografia abaixo (Figura 7), compartilhavam a atitude do coletivo em traçar suas pautas políticas de enfrentamento às questões sociais, dentre as quais elegeram o tema do racismo como questão prioritária de cada *graffiti*. O muro azul ganhava desenhos, letras e cores que comunicavam imagens e textos que afirmavam suas políticas de vida, sobretudo, porque se tratava, na grande maioria, de moradores da periferia e homens negros produtores de arte urbana.

Figura 7 - Atividade de *graffiti* da Mostra ‘Graffiti Fine Art’



Fonte: Arquivo pessoal (2019).

Desse modo, ter compartilhado produções de *graffiti* com esses coletivos nas ruas da periferia do Grande Bom Jardim nos abriu mais inquietações, que se materializaram em tantos outros registros fotográficos que foram ganhando potência durante os encontros com eles, e com os espaços de grafitação.

Hibridismo de um jovem-pesquisador-grafiteiro nas tramas da inter(in)venção

A invenção de que brevemente falamos até agora é presente nos rabiscos, no *spray*, no muro, no papel, e nas forças

da luta antirracista, no combate ao preconceito e a quaisquer outras formas de exploração da vida na periferia. Está presente nos andarilhos das ruas e nos encontros coloridos que ganham vida nas produções de *graffiti*. Esta pesquisa, povoada de fotografias, é um apontamento breve do que acontecia no cotidiano de tantas pessoas responsáveis pela transmissão da arte e da militância.

Partimos de uma reflexão acerca da análise de implicação como conceito-ferramenta, nesta pesquisa, porque entendemos que nossas fotografias não podem ser confundidas com uma forma de descrever a realidade. Embora também se constitua como materialidade, a fotografia é um vetor que compreendemos, ao nosso ver, como produtor de implicação, que, conforme aponta Lourau (2004), é um registro da própria experiência na pesquisa.

A narrativa que ora apresentamos para o fechamento de nossas reflexões é fruto de uma pesquisa e de seus registros capturados em suas diversas formas estéticas, em que conhecer e pesquisar foram vértices entrelaçados e constituintes de um fazer inventivo. As fotografias e os diálogos constituintes de nossas reflexões são vértices que confluem uma relação fronteira de registros afetivos e intempestivos de acontecimentos analisadores de nossas questões acerca do *graffiti* na periferia junto de tantos jovens.

Isso significa que, quando estávamos em campo, buscávamos operar nas contradições, na atenção do cotidiano, no inesperado e nas produções de acontecimentos. E nesse lugar

a fotografia é um dispositivo que nos mobiliza a pensar, a refletir e a questionar as relações sociais. Isso se torna questão nas nossas análises, principalmente no movimento de uma pesquisa-intervenção que não cessa de conhecer a realidade e seus efeitos na produção dos modos de vida institucional e relacional dos sujeitos. Por isso, a implicação que traçamos nos auxilia a visibilizar as relações com os participantes, as dicotomias naturalizadas e as ordens que intranquilizam a pesquisa (Rocha, 2006).

A nossa presença no espaço compartilhado com tantos jovens grafiteiros provocava questionamentos acerca das nossas intenções e motivações com a temática, de forma que emergiram perguntas clássicas sobre o nosso lugar de pesquisadores: “ah, você vai fazer uma pesquisa, né?”; “você é o pesquisador que veio conhecer o trabalho da galera?”; e “vai fazer um documentário da gente, né? Quero aparecer na Globo, viu?”. Quando percebemos, estávamos neste lugar de pesquisadores legitimados pelos presentes nos encontros de grafitação, [...], mas também construímos nosso lugar entre os demais (diário de campo, 2019).

Simone Paulon (2005) nos convoca a pensar na análise de implicação como um processo de “implicar-se para conhecer” (2005, p. 25). Indissocia-se aqui a proposta de intervir como um fazer que interfere na realidade, rompe-se uma suposta pretensão de controle dos processos. O intervir não é conduzir a ação, é operar no mesmo fluxo dos acontecimentos e do movimento existente, é permitir que essas mudanças que

já operam no cotidiano sejam analisadas no que não é percebido ou problematizado na realidade e no pesquisador, mas que emerge no encontro de tantos lugares de sujeitos (Barros & Passos, 2015).

Estes e outros dizeres eram constantes na apresentação com ‘a galera’, que durante toda a atividade era evidente o nosso papel naquele lugar enquanto pesquisadores. Esse movimento de conhecer o *graffiti* nos diversos cenários que acompanhamos durante a pesquisa, nos possibilitou aprender sobre o que é *graffiti* na voz de quem o produz diariamente na comunidade. Quando refletimos sobre o nosso lugar de pesquisadores, estamos reforçando o lugar da amizade que foi também um vetor metodológico da caminhada com pessoas tão acolhedoras. Essas questões pulsam nas tantas fotografias que são materialidade de nossas participações em cenas.

A experiência de ser um pesquisador possibilitou que nos encontramos com o pessoal, o pesquisador entrasse num devir *grafiteiro*, relatado no diário de campo:

uso tinta *latéx*, uso o *spray*, faço contornos, pinto espaços, reforço o traço, registro a ação por foto e sou fotografado por outras câmeras. Nesse ínterim, enquanto eu ajudava, pensava o quanto a experiência é potente na construção de sentidos, os quais sobretudo fortalecem a invenção que a gente faz de si e compartilha do outro. Foi a experiência de ocupar o espaço com a galera, de botar a mão na massa, de atribuir afetos nas cores do *graffiti* que meu lugar inicial de pesquisador, observador e curioso se perdia numa nova atenção: aqui está um jovem fotógrafo com o *graffiti*, antenado com a galera, movido pelos mesmos desejos e implicado nas mesmas atitudes. Não era apenas atribuir uma cor na parede, tinha algo

que pulsava a mais, havia uma sensação de deixar o meu e o nosso pedacinho ali no muro. (Diário de Campo, 2019, pesquisador Tadeu Lucas)

Figura 8 - Atividade de *graffiti* no bairro Granja Portugal



Fonte: Arquivo pessoal (2019).

Por isso, assumimos a fotografia também como um dispositivo de análise de implicação, e como um ato ético-estético-político dentro da pesquisa. É com uma inserção crítica na participação da realidade e com as pessoas que o pesquisador cria condições de analisar as heterogeneidades e os efeitos de

sua própria participação quando convocadas por ele e com grupo, ou viver-versa (Martins, 2017).

Figura 9 - Pátio externo da escola



Fonte: Arquivo pessoal (2019).

A nossa inserção ocorreu tanto nas várias atividades de rua com os grafiteiros, como também no acompanhamento da disciplina de *graffiti*, ministrada por Ana, cuja parceria já tínhamos estabelecido quando participamos em outros momentos anteriores de grafitação na periferia. Logo depois, passamos a frequentar a escola para conhecer o funcionamento da disciplina eletiva de *graffiti*. Mergulhar no espaço da escola para conhecer o trabalho da disciplina desenvolvida por Ana constituiu um outro olhar sobre o *graffiti* na periferia, agora conectado, mais diretamente, com questões educacionais no chão da escola com muitas e muitos jovens inexperientes no *graffiti*.

Figura 10 -Aplicação da avaliação bimestral da disciplina eletiva de *graffiti*



Fonte: Arquivo pessoal (2019).

Os muros da escola grafitados de diversas estéticas são sinalizações de aberturas e possibilidades de criações que capturam nossos olhares e se fazem registros em fotografias da escola. Em diferentes dias de visitação à escola, dividimos os espaços da disciplina com os estudantes do ensino médio e com a professora, Ana, que ensinava a técnica do *graffiti*. Em um determinado dia de avaliação da disciplina, uma cena nos remeteu ao estranhamento dos processos, quando nos deparamos com a prova bimestral de *graffiti* no papel e não nos muros da escola. Em nossa fotografia o seu conteúdo poderia assumir a representação de quaisquer tipos de avaliação, pouco seria a suspeita de se tratar de uma prova de *graffiti*. Essa reflexão nos convoca a tensionar os resquícios tecnológicos de uma gramática escolar que requer avaliação e nota.

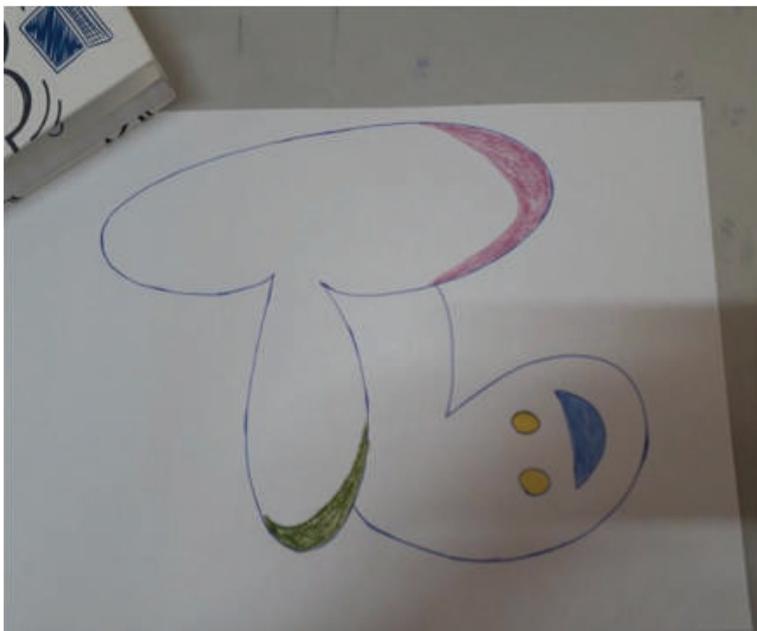
Enquanto aguardávamos a conclusão da avaliação, também nos propomos a grafitação inventiva junto daqueles e daquelas estudantes que tinham como tarefa avaliativa criar uma assinatura autoral, moldada em uma estética própria e reconhecida no *graffiti*. Algo que fosse como uma marca que pudesse falar sobre si mesmo e sobre sua implicação com o *graffiti*, remetendo-o ao conhecimento técnico aprendido em aula. Segue trecho do diário sobre esta experiência:

a partir disso, lapido uma criação que só foi possível nessa experimentação vivida na pesquisa, aposto na minha invenção e produzo um signo que muito me conecta: minhas iniciais com um *emotion* de sorriso dentro da letra. Aqui me implico também como uma aprendizagem que vem me acompanhando na pesquisa, matutando meu espaço dentro do *graffiti*, me abrindo brechas de análises e fomentando inter(in)venções entre pares. (Diário de Campo, 2019, pesquisador Tadeu Lucas)

Incompletudes...

Como tantos *graffitis* produzidos em diversos muros da periferia e da escola, cujas referências estão autografadas por seus autores grafiteiros, neste texto também fazemos dessa assinatura fotográfica (Figura 11) um registro para o texto. Uma tentativa de reafirmar nossos lugares de pesquisadores inseridos em contextos de relações de poder, de diversidade e de desigualdade. Reconhecemos que discutir essas implicações é desmontar uma lógica positivista do ato de pesquisar (Rocha & Aguiar, 2007).

Figura 11 - Assinatura produzida durante uma aula da disciplina eletiva de *graffiti*.



Fonte: Arquivo pessoal (2019).

A fotografia como esse dispositivo que faz registro e mobiliza narrativas nos tensiona a repensar, na sua caracterização metodológica e afetiva, duas forças que habitam o mesmo plano processual de captura dos acontecimentos, das cenas e do espaço. Pensar sobre o uso da fotografia articulado ao diário de campo nos auxiliou a ampliar o debate sobre uma política de pesquisa participativa que é, sobretudo, um modo de desnaturalização do pesquisador em campo e das verdades fundadas que este carrega em seus especialismos teóricos e metodológicos tradicionais. É, nesse sentido, desvencilhar-se de uma

verticalidade que não prevê as mudanças e as transformações (Colaço, Adrião, & Menezes, 2018).

Certamente, a pesquisa aqui povoada pelas imagens e narrativas teve como (e)feito, desde o início, a mudança de nosso olhar de pesquisador, principalmente porque a imagem capturada já não é a mesma quando a rememoramos aliançada à experiência vivida no campo, advinda também do diário de campo. Pesquisar é apostar/inventar a partir da relação teo-riaprática-campo-sujeito de cada experiência compartilhada, e esta nunca se finda totalmente.

Referências

- Colaço, V. F., Galvão Adrião, K., & Menezes, J. A. (2018). Implicações políticas na pesquisa-intervenção com jovens. *Revista de Psicologia*, 9(1), 8-17. <http://www.periodicos.ufc.br/psicologiaufc/article/view/20638>
- Escóssia, L. & Tedesco, S. (2015). O Coletivo de Forças como Plano da Experiência Cartográfica In E. Passos, V. Kastrup, & L. Escóssia (Orgs.), *Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa Intervenção e Produção de Subjetividade* (pp. 92-108). Sulina.
- Jobim e Souza, S. (2006). A pesquisa em ciências humanas como intervenção nas práticas do olhar. In L. H. Lenzi, S. Ros, A. M. Souza, M. M. Gonçalves (Orgs.), *Imagem: Intervenção e pesquisa* (pp 203-220). NUP/CED/UFSC.
- Kastrup, Virgínia (2007). O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. *Psicologia & Sociedade*, 19(1), 15-22. <https://doi.org/10.1590/S0102-71822007000100003>
- Lavor Filho, T. L. (2020). “*Spray nas mãos, afetos nos muros*”: cartografia de inter(in)venções do graffiti no cotidiano de jovens inventores [Dissertação de Mestrado em Psicologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza/CE]. <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/51347>
- Lourau, R. (2004). *Analista Institucional em Tempo Integral*. Hucitec.
- Martins, J. (2017). Análise institucional e o processo de construção de conhecimento: a questão da implicação. *Psicologia em Revista*, 23(1), 488-499. <https://doi.org/10.5752/p.1678-9563.2017v23n1p488-499>

- Medrado, B., Spink, M. J. P., & Mélo, R. P. (2014). Diários como atuantes em nossas pesquisas: Narrativas ficcionais implicadas. In M. J. Spink, J. I. M. Brigagão, V. L. V. Nascimento, & M. P. Cordeiro (Orgs.), *A produção de informação na pesquisa social: compartilhando ferramentas* (pp. 274-294). Centro Edelstein de Pesquisas Sociais.
- Miranda, L. L., Oliveira, P. S. N., Souza, J. A. D., & Sousa, S. K. R. B. (2018). A Relação Universidade-Escola na formação de professores: Reflexões de uma pesquisa-intervenção. *Psicologia: Ciência e Profissão*, 38(2), 301-315. <https://doi.org/10.1590/1982-3703005172017>
- Paulon, S. M. (2005). A análise de implicação como ferramenta na pesquisa-intervenção. *Psicologia & Sociedade*, 17(3), 18-25. <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v17n3/a03v17n3.pdf>
- Prado Filho, Kleber (2012). Desnaturalizar. In T. M. G. Fonseca, M. L. Nascimento, & C. Marachin (Eds.), *Pesquisar na diferença: um abecedário* (pp. 71-72). Sulina.
- Passos, E. & Barros, R. B. (2015). A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In E. Passos, V. Kastrup, & L. Escóssia (Orgs.), *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade* (pp. 15-31). Sulina.
- Ribeiro, D. M., Miranda, L. L., Feitosa, G. L., Cardoso, N. F. S., Oliveira, P. S. N., & Oliveira, T. C. D. (2016). Pesquisando com professores: a centralidade do diário de campo e da restituição em uma pesquisa-intervenção. *Revista de Psicologia*, 7(1), 81-93. <http://periodicos.ufc.br/psicologiaufc/article/view/3675>
- Rocha, M. L. (2006). *Psicologia e as práticas institucionais: A pesquisa-intervenção em movimento*. *Psico*, 37(2), 169-174. <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistapsico/article/view/1431>
- Rocha, M. L. & Aguiar, K. F. (2007). Micropolítica e o exercício da pesquisa-intervenção: referenciais e dispositivos em análise. *Psicologia, Ciência e Profissão*, 27(4), 648-663. doi: 10.1590/S1414-98932007000400007
- Tittoni, J., Castro, D. D., Papini, P., & Isopo, R. (2017). Operações no fio do fragmento: fotografar, escrever e cortar. *Revista de Psicologia*, 8(1), 87-98. <http://www.periodicos.ufc.br/psicologiaufc/article/view/14075>
- Zanella, A. (2020). *Arte e Urbe: Jovens, estética e cidade*. Appris.

Fotografia e linguagem, fotografia como linguagem: Dialogando com unidades reais da comunicação discursiva

Jardel Pelissari Machado

Andréa Vieira Zanella

Elas estão presentes nos mais diversos âmbitos de nossas vidas, compõem nossos cotidianos. Habitam caixas, portas de armários e gavetas, álbuns, dispositivos e tecnologias; lançam-se e são lançadas a nossos olhos, bombardeando-nos cotidianamente nas redes sociais, na publicidade e na tevê, constituindo nossas memórias e noções de mundo. Caminham por entre nós, habitam nosso mundo e o compõem; estão presentes nos mais diversos âmbitos de nossas vidas; dialogam conosco e, nós, com e por meio delas. Não é apenas aquilo que nela se vê. Em cada fotografia há uma infinidade de processos, marcas e rastros, vozes sociais em suas tensões, criação e reprodução. Essa riqueza a tem alçado à condição de foco de investigações em variados campos do conhecimento e a partir de diferentes perspectivas.

Considerando esse cenário, este texto tem por objetivo apresentar a concepção da fotografia como linguagem, assim

como a fotografia-imagem como enunciado¹, unidade real da comunicação discursiva, de modo a oferecer um caminho metodológico para a pesquisa com imagens em Ciências Humanas, tomando-a em sua complexidade. Para tal, resgatamos a história da fotografia, buscamos evidenciar seu caráter dialógico, as formas como é compreendida em diferentes campos discursivos e seus efeitos, e a aproximamos de aspectos centrais da Filosofia da Linguagem do Círculo de Bakhtin para pensá-la como linguagem e enunciado. Por fim, exemplificamos como temos trabalhado nessa perspectiva com a análise de imagens produzidas por estudantes de graduação de uma universidade federal no contexto de Oficinas de Fotografia *Mobile*², que compuseram um projeto de pesquisa de doutorado em Psicologia³.

Fotografia: do surgimento à hegemonia da verdade

Trabalhar com ou pensar a fotografia é muito mais do que apenas produzir imagens e olhar o que nelas aparece — exige pensar aspectos de sua produção bem como formas e possibilidades de leituras dessas imagens. Entender o lugar

1 Segundo Paulo Bezerra, em nota à tradução de “*Os gêneros do discurso*”, edição citada neste texto, de Mikhail Bakhtin, o filósofo não faz distinção entre enunciado e enunciação em sua escrita, embora em outras obras do Círculo as traduções para o português tenham empregado enunciação. Assim, em nossa escrita, optamos por enunciado, conforme descrito por Bezerra.

2 *Mobile* refere-se à fotografia produzida pela câmera de aparelhos de telefone celular, característica que a diferencia de outros dispositivos fotográficos.

3 A pesquisa em questão teve por objetivo investigar os diálogos que as e os verS/Cidade.

que a fotografia e a imagem ocupam na atualidade requer um resgate histórico que nos permita compreender como seu passado constitui o presente e as possibilidades de futuro — compreender como a história da fotografia, talvez um tanto apagada/esquecida, ainda se faz presente, ressoando, nas formas como ela é interpretada e nos usos que dela se faz.

Um conjunto de fatores de ordem técnica, política e científica produziram não apenas a possibilidade de constituição da fotografia, mas também heranças quanto a seus usos, aplicações e interpretações. A história da fotografia é marcada por tensões (Benjamin, 1987; Kossoy, 2012; Rouillé, 2009; Tittoni, 2009) e emerge da junção de duas séries de conhecimentos: da óptica (com a câmara obscura, já utilizada na produção de imagens à mão); e da química (sensibilidade de alguns materiais à luz). Do processo de criação do aparato fotográfico surge um primeiro entendimento da produção da imagem: de que ela seria produzida sem a interferência humana — a luminosidade, em determinada condição, grafaria em determinados materiais uma imagem de um fragmento da realidade. Quem produziria a imagem seria o Sol, ou alguma outra fonte de luz. Por isso o nome *foto-grafia*, uma grafia feita pela luz.

No contexto da Modernidade, com a constituição da centralidade de um pensamento científico fortemente marcado pela busca de definição de procedimentos que uniformizassem, extirpassem marcas de subjetividade, serializassem e arquivassem, a fotografia renova e realimenta um projeto

documental, e, principalmente, esse discurso científico que se propõe como verdade e sem sujeito (Machado & Zanella, 2019). A fotografia passa a ser tomada como forma de produção de imagens neutras, nítidas, com detalhes, que catalogam sem estarem sujeitas à interferência e às impressões humanas, como ocorriam nas ilustrações feitas manualmente ou nas descrições verbais (Rouillé, 2009). Inserida e apropriada pela lógica positivista, a fotografia responde e atende às suas demandas pela produção de conhecimento empírico — a imagem que mostra algo como *realmente é*, de forma precisa e objetiva (Tittoni, 2009), constituindo grandes bancos de dados com uniformidade e neutralidade.

No campo da arte, as definições do que possa ou não ser compreendido como arte trarão seus impactos nas formas e possibilidades de a fotografia ser rechaçada, ser objeto de aproximações, ou ser apropriada por ele. Constitui parte dessas disputas a relação da fotografia com a modernidade, ou antimodernidade (enquanto questionamento produzido pela arte quanto à organização da vida nas sociedades modernas), e seus valores: aceleração/lentidão, produção em massa/artesinato e manufatura, precisão e definição/vago e indefinido etc. (Benjamin, 1987; Rouillé, 2009)”. Assim, na história de sua vinculação e apropriação no campo da arte, a fotografia ora é associada aos valores modernos e do regime documental, sendo rechaçada pelo campo das artes, ora é apropriada por ele (Benjamin, 1987). Nesse processo histórico, até seu reconhecimento e consolidação enquanto arte, a fotografia é tomada

por diversos grupos e movimentos artísticos que fazem dela diversos usos: sendo mesclada a outros materiais, alterada em seus processos de criação (seja pela manipulação dos aparelhos e dos materiais utilizados ou após a revelação da imagem em papel), associada a processos e instalações das quais passa a ser componente, até a constituição das primeiras exposições de fotografias em museus (Rouillé, 2009).

Em sua função informativa, a fotografia foi rapidamente reconhecida e absorvida. O jornalismo moderno emergiu a partir da criação dos periódicos ilustrados, nos quais a informação não é mais apenas suportada pelo texto, mas também pela imagem. A fotografia passa a ser utilizada no jornalismo, também sustentada em discursos que a entendiam como forma de reprodução da realidade, uma forma de comprovação de algo. Seu uso também se dá no campo da publicidade, ao ampliar o visível, e a importância da imagem na sociedade, contribuindo também para a ampliação dos espaços de trocas e dilatação dos mercados. Ainda na publicidade, segue também a lógica documental do jornalismo e da ciência, nos feitos de representantes políticos, nos processos de conquistas de neocolonizações e no controle popular nas guerras, com o evidenciar ou o ocultar determinados aspectos (Rouillé, 2009).

O caráter objetivo das imagens, produzido por aparato técnico sem sujeito, “faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não as imagens” (Flusser, 2018, p. 22). Se não como “janelas” eram chamadas de “espelho”, por sua capacidade de refletir, de produzir uma imagem “totalmen-

te confiável, absolutamente infalsificável, porque automática, sem homem, sem forma, sem qualidade [...] uma simples reprodução técnica, sem autor nem formas, um perfeito banco de dados” (Rouillé, 2009, p. 66).

A centralidade do caráter documental e do regime de verdade, o qual a fotografia passa a compor e ser instrumento também produz, como efeito, o que Rouillé (2009, p. 135) denomina de “culto ao referente”. Isso pode ser percebido em textos clássicos dedicados à fotografia, como o de Roland Barthes, no qual a fotografia é pensada com base em seu referente, pois “seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é a ela que vemos” (Barthes, 1984, p. 16). A fotografia, pois, nas análises de Barthes, é suprimida; tem destaque o que nela está representado, pois, “em suma, o referente adere”. Importa o que, a partir do referente, punge ou fere — conceito barthesiano de *punctum* (Barthes, 1984, p. 46) — aquele que a lê/vê, o *spectator* (Barthes, 1984, p. 31).

No mesmo sentido, é possível ler em Cartier-Bresson (1972) a crença de que, pela fotografia, é possível acessar uma verdade de uma dada realidade ou cena. Isso se sustenta na construção da ideia/conceito de “instante decisivo”; compreensão de que a fotografia reproduz, ou pode captar, uma parte do real. Como efeito, constrói-se historicamente a compreensão hegemônica da fotografia reduzida “a documento e o documento à representação sensível (designação)” (Rouillé, 2009, p. 136). Essa forma de se tomar/compreender a foto-

grafia produz consigo uma negligência, ou apagamento, de diversas mediações que se inserem entre as coisas e as imagens.

No campo dos movimentos artísticos é que se encontrará uma outra voz social que, embora reste um tanto silenciada no imaginário social, se opõe a essa forma de compreensão hegemônica da fotografia, possibilitando a ela novos olhares e formas de uso. Isso se dá tanto pelos movimentos que a utilizam em fotomontagens, que evidenciam a possibilidade de manipulação de imagens, quanto em movimentos que não buscavam produzir, com a fotografia, uma imagem fiel a um referente, mas sim uma distorção dele, algum outro produto em imagem. A partir da fotografia e das imagens digitais, a manipulação passa a ser mais evidente e acessível, sendo utilizada contemporaneamente como algo cotidiano; isso produz uma certa relativização sobre a compreensão da fotografia como prova ou de sua redução à replicação de um referente (Tittoni, 2011).

Fotografia: produção social de olhares e de subjetividades

Em sua história, a fotografia retoma e reforma, a partir do século XIX, o regime de verdade que se inspira no valor documental (enquanto reprodução do sensível) das imagens, o que se constitui apoiado não apenas em seu dispositivo técnico, mas também no movimento de constituição social pautado na racionalidade instrumental, na mecanização e nos avanços do capitalismo (Rouillé, 2009, p. 51). Mais do que apenas um aparato técnico que poderia registrar,

documentar uma realidade, a fotografia é associada a uma dinâmica social marcada pela industrialização e pelo desenvolvimento das grandes cidades, sendo também instrumento e aparato que toma parte na produção de modos de vida e de constituição de sensibilidades.

No processo histórico desde o surgimento da fotografia, a produção de imagens, ao proporcionar uma certa proximidade e acesso a cenários longínquos, a culturas, a lugares e a espaços até então pouco acessíveis, ou inacessíveis por meio de experiência imediata, ao visibilizar o que até então não era visível, produz também efeitos nos modos de organização social. Ocupando o lugar de, e sendo considerada prioritariamente documento, a fotografia realimenta “valores análogos àqueles que, por toda parte, estão transformando a vida e a sensibilidade dos habitantes das grandes cidades industriais” (Rouillé, 2009, p. 43). Sendo produto das sociedades industriais modernas, a fotografia é também seu instrumento.

Assim, ela possibilita “um novo código visual” (Sontag, 2004, p. 18), uma nova espécie de gramática, uma “ética do ver”: durante a produção histórica da fotografia se dá também a produção da compreensão daquilo que vale ou não a pena ser fotografado e, portanto, visto/olhado. Num mundo no qual as imagens passam a ganhar cada vez mais espaço e destaque, um mundo que passa a se constituir e se apresentar como um “mundo-mosaico” (Flusser, 2018, p. 87), no qual

vivenciar passa a ser recombinar constantemente experiências vividas através de imagens. *Conhecer* passa a ser elaborar cola-

gens fotográficas para se ter uma ‘visão de mundo’. *Valorar* passa a ser escolher determinadas fotografias como modelos de comportamento, recusando outras. *Agir* passa a ser comportar-se de acordo com a escolha. (Flusser, 2018, p. 87, grifos do autor)

No campo da ciência, a fotografia era um grande acontecimento; nas artes, uma inserção bastante controversa; para a população, uma forma de acessar o universo das artes (elitizado e distante) e; para empresários, a possibilidade de um novo mercado, de um novo produto a ser ofertado. Com sua produção em larga escala, a democratização do acesso à câmera fotográfica se deu como possibilidade de traduzir as experiências em imagens (Sontag, 2004, p. 18), sustentada, pois, na perspectiva da fotografia enquanto reprodução do real — valor que é reafirmado e que passa a constituir-se como central em seus usos — o que também possibilitou o compartilhamento de visibilidades diferentes (Tittoni, 2011). A câmera fotográfica passa a compor o rol de desejos no imaginário burguês de posses pela promessa de apropriação e congelamento do olhar, reforçando a lógica individualista, instigando o olhar de cada um para a realidade e como possibilidade de fixar e reproduzir a imagem (Tittoni, 2009, 2011). Ao se inserir em diversos âmbitos sociais, seja na ciência, nas artes, na publicidade etc., a fotografia também passa a compor e a dialogar com as vozes sociais que estão presentes e em tensão em um determinado tempo e local, sustentando-as, reafirmando e mantendo ou desestabilizando lugares centrais ou periféricos que possuam, nos processos que condicionam possibilidades de ser e agir em uma sociedade.

Assim, a construção histórica que forma e alimenta os imaginários sociais sobre a fotografia, seus usos, e os efeitos sobre as visibilidades e sensibilidades na vida cotidiana, tem acarretado a compreensão de que podemos saber de algo do mundo por ela, tomando-a e aceitando-a como dispositivo que replica o mundo. Porém, para compreender algo do mundo, como afirma Sontag (2004), é necessário negar tomá-lo por sua aparência e, sim, buscar nela não apenas aquilo que está aparente, mas o que ela comporta e que está, de algum modo, apagado ou silenciado; implica ouvir as vozes sociais que ali se apresentam em intensa dialogia.

Linguagem: dialogismo e enunciado concreto

Os pensadores do Círculo de Bakhtin não se debruçaram a debater a fotografia, mas sim a linguagem verbal. Aspectos de ordem visual, em diversos momentos e formas expressas nas obras, emergem como possibilidade de, assim como o faz Elisabeth Brait (2013), pensarmos a filosofia construída pelo Círculo de forma mais ampla, para além do linguístico verbal.

A centralidade nos estudos e nas obras do Círculo está na dimensão discursiva da linguagem, e não na língua enquanto sistema. Interessa, pois, “aspectos da vida do discurso que ultrapassam — de modo absolutamente legítimo — os limites da linguística” (Bakhtin, 2013, p. 207). É nesse mesmo sentido que a produção desses pensadores nos auxilia a pensar a fotografia, seus processos de criação/produção, assim como leituras e seus diálogos.

Os pensadores do Círculo constroem a compreensão da linguagem como comunicação que se alicerça em valores constituídos social e historicamente — os signos são, portanto, ideológicos, são valores (Volóchinov, 2017). Esses valores, que refletem e refratam os modos como grupos humanos recorrem o mundo com diferentes interpretações/compreensões, formam complexos semântico-axiológicos que são chamados de *vozes sociais* (Bakhtin, 2011; Volóchinov, 2017). As vozes sociais estão em constante atrito e em jogos de força na busca por desestabilizações e por lugares hegemônicos; estão sempre em processos de reelaboraões e transformações, não são conjuntos de valores finalizados e homogêneos. A tensão entre elas se dá sob a forma de um constante diálogo, responder sem fim, no qual não há primeira ou última palavra, constituindo um *continuum*, um grande “simpósio universal” (Bakhtin, 2011, p. 348) que constitui a Dialogia (ou dialogismo), princípio filosófico que perpassa toda a obra do Círculo (Faraco, 2003).

O enunciado, concreto e único, é apresentado como “unidade real da comunicação discursiva” (Bakhtin, 2016, p. 22), em contraposição às perspectivas que buscam unidades de sentido em aspectos estruturais da língua. Todo enunciado está inserido nas teias dialógicas, constituindo-se como elos nessas tramas, sendo uma resposta a enunciados anteriores e suscitando novas respostas; o enunciado é produto (no sentido de ser constituído a partir de) e origem (realimentando, sustentando, produzindo seu existir) das vozes sociais. No universo dialógico, a linguagem é um emaranhado multidimensional e

multitemporal de vozes sociais *nas quais* e *às quais* se responde e posiciona o sujeito ao enunciar — a concepção de tempo deixa de ser linear, cronológica, para tornar-se multidimensional, sem princípio nem fim. Constrói-se, nas obras do Círculo, uma filosofia da linguagem de base materialista, na qual os usos reais e cotidianos é que tem centralidade (Bakhtin, 2016; Volóchinov, 2017). Assim, toma-se os atos enunciativos como sendo realizados a partir de determinados gêneros do discurso, “tipos relativamente estáveis de enunciados” (Bakhtin, 2016, p. 12), os quais são constituídos histórica e socialmente em diferentes campos de atividade humana: ciência, literatura, direito, religião, usos cotidianos etc. (Bakhtin, 2016). Em cada um desses diversos campos, os enunciados refletem as condições e finalidades específicas de cada gênero do discurso, não apenas pelo conteúdo que abordam ou por características estruturais da linguagem, mas por uma totalidade composicional que reflete sua inserção numa dada realidade concreta (Bakhtin, 2016).

O universo dialógico (valorado), o caráter dialógico do enunciado (concreto, situado no tempo e espaço e em relação) assim como sua construção a partir dos gêneros (modos relativamente estáveis de composição) conduz à compreensão do sujeito e de seus enunciados como sociais e singulares, na constante interação viva com os outros e com as vozes sociais (Faraco, 2003; Volóchinov, 2017). Todo enunciado, assim como todo ato, é singular e irrepetível, porque situado no tempo e espaço, e criativo, pois o sentido se produz tam-

bém pelo contexto em que está inserido e ao qual responde (Bakhtin, 2010).

O enunciado compreende “além da parte verbal expressa, também uma parte *extra verbal* não expressa, mas subentendida — situação e auditório — sem cuja compreensão não é possível entender a própria enunciação” (Volóchinov, 2013a, p. 159). Esses elementos irão organizar, construir e completar a totalidade de um enunciado numa situação de interlocução:

1. a *situação*: compreende aspectos subentendidos não verbais: o espaço e o tempo em que ocorrem; o tema, ou objeto, de que trata a enunciação (pois todo objeto já é, de alguma forma, habitado por vozes sociais — o falante “não é um Adão” (Bakhtin, 2016, p. 61), seu objeto já é um palco no qual convergem e divergem diferentes valores); e a atitude do falante, seu posicionamento nas tensões entre vozes sociais;

2. o *auditório*: refere-se aos ouvintes, leitores e seus (possíveis) posicionamentos; trata-se de uma dimensão alteritária de constituição tanto do enunciado como dos próprios sujeitos. Na relação alteritária, pelo olhar exotópico do outro, é possível acessar uma dimensão de mim mesmo que não tenho acesso — o outro está sempre a produzir um acabamento (sempre provisório, pois não há fim no devir) que me situa no mundo. No mesmo sentido, “vivo em um mundo de palavras do outro. E toda a minha vida é uma orientação nesse mundo; é reação às palavras do outro” (Bakhtin, 2011, p. 379). A escolha das palavras, a construção de um enunciado, tem o outro como uma espécie de coautor, pois sua relação para

com aquele que enuncia constitui também as possibilidades, escolhas, no processo enunciativo. Assim como acontece nos enunciados cotidianos, “o poeta não escolhe suas palavras de um dicionário, mas do contexto da vida no qual as palavras se sedimentam e se impregnam de valorações” (Volóchinov, 2013b, p. 88).

Frente a um enunciado, seu leitor/ouvinte não tem uma posição passiva, que decodifica uma mensagem a partir de um dado código, como a produzir uma duplicação do pensamento; há, sim, um posicionamento ativo e responsivo, pois a interpretação é “correlacionamento com outros textos” (Bakhtin, 2017a, p. 67), uma espécie de confronto no qual se discorda ou concorda de forma total ou parcial, se completa ou complementa, rejeita, replica etc. Toda interpretação de um enunciado se dá de forma “ativamente responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso); toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante” (Bakhtin, 2016, p. 25).

Tornam-se centrais na teoria da linguagem do Círculo, portanto, as relações, as valorações, as hierarquias entre interlocutores, os espaço-tempos nos quais são proferidos, as teias dialógicas nas quais estão inseridos. Enunciar é, assim, posicionar-se nas teias dialógicas, nas tensões entre variadas vozes sociais. Ao retomar, criar, tensionar, questionar, afirmar (etc.) valores sociais, todo sujeito estará, inevitavelmente, o fazendo também a partir de um determinado conjunto de valores, assumindo, portanto, uma responsabilidade frente a eles. Todo

ato, assim, é um responder, porque inserido nas teias dialógicas, responsável — não há álibi no existir (Bakhtin, 2010, p. 99) — porque realizado a partir de vozes sociais. A compreensão de um enunciado, da produção de sentidos, requer, pois, tomá-lo a partir dessas dimensões, pois, Ao arrancar a enunciação deste chão real que a alimenta, per-demos a chave que abre o acesso de compreensão tanto de sua forma quanto de seu sentido; em nossas mãos ficam ou uma moldura linguística abstrata, ou um esquema abstrato de sentido. (Volóchinov, 2013b, p. 86)

A filosofia do Círculo de Bakhtin produz, assim, a compreensão do enunciado pensado não como estrutura linguística, mas como unidade da comunicação discursiva, inserido num universo semiótico e valorado, de relações e tensões, em um tempo e espaço, que se constitui como elo em um amplo diálogo da humanidade. Com base nessa compreensão, voltamos a olhar e a pensar fotografia.

Fotografia como linguagem e fotografia-imagem como enunciado

A fotografia traz em si sem dúvida, algo do mundo, num determinado local e num determinado tempo. Está na fotografia, sempre, um referente, um tema, assunto enquadrado e eleito pelo/a fotógrafo/a. Ela pode, portanto, ser tomada como uma espécie de prova, um documento. Para ser analisada, porém, é necessário considerar aquilo que nela se apresenta como não dito, que não está tão aparente quanto seu referente.

Afinal, o que há na fotografia para além do referente? Para responder a esta questão, Boris Kossoy (2012, p. 47) nos dá uma pista importante: “toda fotografia tem atrás de si uma história”. Na fotografia também estão grafados aspectos temporais e espaciais, econômicos, sociais, políticos, religiosos, estéticos, da tecnologia empregada e marcas daquele que a produz e suas condições de possibilidade (Kossoy, 2012; Maheirie, et al., 2011; Rouillé, 2009; Strapazzon et al., 2008; Tittoni, 2009, 2011; Zanella, 2011, 2016).

Nelas estão rastros da tecnologia utilizada, seja como marca de uma época em que ela ainda era rudimentar, ou mesmo como inscrições de dispositivos de avançada tecnologia. O/a fotógrafo/a, ao escolher e enquadrar uma parcela do mundo para a produção de uma imagem, não pode fazê-lo de forma completamente livre, mas a partir do que está inscrito e programado no aparelho, a partir de um número de categorias inscritas no dispositivo — o dispositivo, criado pelas empresas e ofertado como produto, tem suas potencialidades e seus limites (Flusser, 2018).

Ao sinalizar a urgência de uma filosofia da fotografia, Flusser conduz, suas reflexões, a uma questão crítica e de difícil resposta: somos livres ao fotografar ou estamos apenas sendo apertadores de botões? Esse questionamento se fundamenta na associação que o filósofo faz do dispositivo ao conceito de caixa preta, da cibernética. Embora possamos afirmar que conhecemos rudimentarmente o funcionamento de uma câmera fotográfica, seja ela analógica ou digital, tal qual uma caixa

preta, não sabemos ou dominamos completamente o que se passa em seu interior, ele é inacessível e, por isso, não pode ser conhecido por completo (a não ser pelos fabricantes). Esse interior pode apenas ser intuído por meio das experiências baseadas na introdução de sinais e na observação das respostas que ele emite. Essa questão leva ao questionamento sobre até que ponto, enquanto operadores de dispositivos fotográficos, não estamos também sendo, de alguma forma, programados pelas potencialidades e limites da programação dessas caixas pretas, a agir desta ou daquela forma. Essa mesma discussão (embora não seja nosso foco) talvez fique mais clara se pensarmos em nossos aparelhos celulares e os efeitos que eles produzem em nossos cotidianos, nossas sensibilidades, pensares e formas de agir — o dispositivo fotográfico e a relação que temos com ele produz efeitos nas formas como experienciamos o mundo, em nossas relações e possibilidades de sensibilidade.

A discussão do filósofo nos leva a pensar os usos da fotografia na atualidade, ou de sua constituição no tempo até os dias atuais, assim como as interpretações que temos dela e dos processos nos quais são geradas. A princípio, a inserção da compreensão do dispositivo fotográfico como uma caixa preta pode levar a pensar num esvaziamento/apagamento do sujeito fotógrafo/a do processo de produção das imagens. Porém, lançar olhar ao dispositivo e sua relação com aquele/a que o manipula (ou não) nos auxilia a olhar com mais atenção para quem produz a imagem e para o processo de sua produção, pois, se o dispositivo está dado e não pode ser alterado (pois é

programado pelo fabricante), o que importa são os usos que se faz dele, ou seja: como os sujeitos, em determinadas condições espaço-temporais, se apropriam desse dispositivo usando-o a seu favor, alimentando-o desta ou daquela maneira para produzir (mesmo sem compreender ou ter completa noção de seu funcionamento), uma imagem desta ou daquela forma.

Essa questão é apresentada de forma semelhante por Andréa Zanella (2016) ao narrar a história do adolescente que, participando de oficinas de fotografia, fez uso inventivo e criativo do dispositivo ao jogá-lo para o alto para fotografar. Ao usar o dispositivo de modo não previsto, o alimentava de forma não esperada (ou programada pelo fabricante); como resultado, tem-se, para além das massas de luz e escuro grafadas na fotografia, o registro do uso criativo, do evento de sua participação nas oficinas, do recriar do olhar, produzindo um “testemunho da condição de autor e da postura inventiva de quem a produziu” (Zanella, 2016, p. 55).

Produzir um recorte na realidade, enquadrar um determinado assunto, fazendo-o de um determinado lugar, ângulo, é imprimir, seja no filme ou na tela de aparelho digital, uma escolha, uma interpretação de uma dada realidade. Produzir uma fotografia é fazê-lo a partir de um olhar marcado e guiado por sua história e pelas condições de possibilidade que suas vivências e experiências proporcionaram, pelos lugares que ocupa e ocupou nas teias de vozes sociais. Essa consolidação histórica que fica registrada no evento do fotografar, na possibilidade de olhar do/a fotógrafo/a, que “afetam também seu

corpo inteiro e inspiram-lhe posições, distâncias das coisas, posturas e uma dinâmica” (Rouillé, 2009, p. 225). Suas histórias, memórias, experiências, definem campos possíveis, limites e potencialidades, orientando aquilo que o/a fotógrafo/a vê e como vê, assim como também aquilo que recorta e que lança de volta ao mundo.

A fotografia é, por conseguinte, uma interpretação e, ao mesmo tempo, o lançar de algo dessa interpretação de volta ao mundo. Nela, sempre será possível ver alguma pista, um rastro, do/a fotógrafo/a e do processo que a produziu, um “testemunho/criação [que] encontra-se indivisivelmente amalgamado na imagem” (Kossoy, 2012, p. 143). Na aparente imobilidade da fotografia pulsam vários vestígios de processos: do olhar de quem a produziu; do produto estético de um encontro, da tecnologia empregada, das condições de possibilidade que a produziram etc. (Kossoy, 2012; Maheirie et al., 2011; Rouillé, 2009; Zanella, 2016). Assim, toda fotografia, não sendo o registro passivo de um referente material que fica imortalizado, constitui-se como objetivação da atividade criadora daquele que a produz, uma “fotocriação” (Zanella, 2016, p. 40), um “produto estético (impressão e escrita) de um evento” (Rouillé, 2009, p. 219), de um encontro entre aquele que produz a imagem e determinada cena/objeto, num dado tempo e espaço. Registra-se, portanto, com a fotografia, o olhar e suas condições a um determinado referente; registra-se o encontro e a possibilidade de leitura.

Constitui-se, pois, a fotografia como uma leitura e uma grafia feita por um sujeito, num tempo e espaço, com vivências e histórias, que se posiciona não apenas fisicamente ao enquadrar uma cena/objeto, mas de modo responsivo e responsável ao eleger essa cena/objeto como digno de registro. De modo responsável também o faz ao sustentar-se em, e a alimentar, valores/vozes sociais que dizem o que e como deve ser vista a realidade. Da mesma forma, é também responsável ao lançar essa imagem ao mundo como um elo nas cadeias enunciativas, suscitando respostas que se constituirão em novos olhares e formas de conceber aspectos da realidade. Fotografar não é apenas produzir uma imagem de algo, pois,

[d]a coisa à imagem, o caminho nunca é reto, como creem os empiristas e como queriam os enunciados do verdadeiro fotográfico. Se a captação requer um confronto entre o operador e a coisa, no decorrer do qual esta vai imprimir-se na matéria sensível, nem por isso a coisa e a imagem se situam numa relação bipolar, de sentido único. Entre a coisa e a imagem, os fluxos não seguem a trajetória da luz, mas dirigem-se a sentidos múltiplos. A imagem é tanto a impressão (física) da coisa como produto (técnico) do dispositivo e o efeito (estético) do processo fotográfico. Ao invés de estarem separadas por um 'corte semiótico' radical, a imagem e a coisa estão ligadas por uma série de transformações. A imagem constrói-se na sucessão estabelecida de etapas (o ponto de vista, o enquadramento, a tomada, o negativo, a tiragem etc.) através de um conjunto de códigos de transcrição da realidade empírica: códigos ópticos (a perspectiva), códigos técnicos (inscritos nos produtos e nos aparelhos), códigos estéticos (o plano e os enquadramentos, o ponto de vista, a luz etc.), códigos ideológicos etc. Muitas sinuosidades que vem perturbar as premissas tão sumárias dos enunciados do verdadeiro fotográfico. (Rouillé, 2009, p. 79)

Tomando a fotografia como linguagem, é possível ler nas fotografias-imagens (enunciados) vestígios de vozes sociais que dizem das condições de sua produção/enunciação: seja em seu tempo-espaço, naquilo que mostra e naquilo que oculta, na tecnologia empregada, no modo de ver (leitura do mundo) que está amalgamada a ela, ou mesmo nas leituras que produz, nas possibilidades de aberturas a novos olhares ou em seus fechamentos. Assim como no enunciado verbal não há apenas estrutura linguística, na fotografia-imagem não há apenas referentes que aderem ou que ficam grafados (Barthes, 1984; Cartier-Bresson, 1972). Com ela é possível captar/enunciar “forças, movimentos, intensidades, densidades, visíveis ou não”; trata-se de aparato técnico utilizado não para “representar o real, porém para produzir e reproduzir o que é passível de ser *visível* (e não apenas *o visível*)” (Rouillé, 2009, p. 36, grifos do autor).

Como os enunciados verbais, as fotografias-imagens também são produzidas a partir de formas relativamente estáveis de enunciação, respondendo a determinados modelos/formas/valores de uma época, a modos de fotografar em diferentes campos de atividades humanas (na publicidade, no jornalismo, na arte, na ciência, para memórias de família etc.). Assim, esses enunciados imagéticos são lidos/interpretados, como memória de eventos cotidianos, como sendo ou não arte, compondo ou não o jornalismo ou o campo da publicidade etc. Compomos imagens respondendo a valores que nos *constituem*, enformados por princípios ético-estéticos, respondendo a determinados modos de fazer fotografia que foram

constituídos histórica e socialmente e que ecoam, por sua vez, nas intencionalidades daquele/a que produz a fotografiaenunciado.

Assim como não escolhemos nossas palavras de um dicionário, mas a partir de seus usos cotidianos nos quais se sedimentam e se impregnam de valorações, produzimos imagens escolhendo a forma como focamos nosso olhar, nossos objetos e a forma de registrá-los. Tal como na linguagem verbal, na fotografia-linguagem também reside uma dimensão discursiva que tem sido negligenciada. O que dão a ver as fotografiasimagens é algo que aquele/a que a produziu julgou que deveria ser mostrado e, como tal, visto, lido, interpretado. Assim como os enunciados verbais, elas também são respostas a enunciados (imagéticos ou não) anteriores, posicionamentos nas teias dialógicas, que, por sua vez, suscitarão novas respostas no cotejo da interpretação ativa e responsiva: serão negadas, afirmadas, refutadas, complementadas, acolhidas, replicadas, convocarão à memória (imagens outras), provocarão revolta, saudades etc. Frente à fotografia-imagem, assim como frente a qualquer enunciado, não há neutralidade, não é possível não ser afetado (nem que seja pela indiferença), pois o cotejo é inevitável.

Oficinas de Fotografia *Mobile* – Um exemplo de pesquisa

Com base no exposto, apresentamos um breve exemplo de como temos trabalhado com essa perspectiva em nossas pesquisas. Em 2017, com base na filosofia do Círculo de

Bakhtin (Bakhtin, 2010, 2016, 2017a; Machado & Zanella, 2019; Volóchinov, 2013c, Volóchinov, 2017), realizamos uma pesquisa de caráter interventivo (Brito & Zanella, 2017; Freitas, 2010), as Oficinas de Fotografia *Mobile* com estudantes de uma universidade federal brasileira, as quais compunham um projeto de pesquisa de doutorado em psicologia que teve por objetivo investigar os diálogos que as e os estudantes tecem em seus cotidianos na e para com a UniverS/Cidade.

As oficinas foram realizadas com dois grupos de oito estudantes de graduação de uma universidade federal brasileira (totalizando 16 participantes). Com cada grupo as oficinas tiveram duração de oito semanas, com um encontro de duas horas a cada semana. Nesse período, discutimos sobre o cotidiano na cidade e na universidade e seus efeitos em relação às formas e às possibilidades de ver e se relacionar com os espaços e tempos; conversamos sobre a fotografia, sua história, composição, fotografia urbana, fotografia com celular, produção e processo fotográfico e o olhar; realizamos uma deriva, um caminhar estético (Careri, 2013), pela UniverS/Cidade; os/as estudantes produziram fotografias que foram lidas e discutidas em grupo; montamos uma exposição das fotografias na universidade; e, por fim, discutimos sobre o processo e sobre as experiências do grupo.

Para a produção das fotografias pelos/as estudantes, foi solicitado que produzissem fotografias sobre algo de seus cotidianos na UniverS/Cidade que gostariam de mostrar aos que vissem a exposição e suas fotografias. O trabalho com câmeras

de celulares (*mobile*) objetivou democratizar a participação nas Oficinas, não sendo necessário possuir uma câmera fotográfica, e aproveitar a praticidade do celular (por ser um dispositivo popular e que as pessoas têm levado consigo durante todo o dia), o que facilitaria a produção de fotografias quando se desejasse. À exceção de uma estudante que possuía câmera fotográfica e que optou por trabalhar com ela, os e as demais trabalharam com as câmeras de seus celulares. Foram produzidas 167 fotografias pelas/os estudantes no âmbito das oficinas, das quais 120 foram escolhidas por elas/es para comporem a exposição, que ficou aberta à visitação por 9 semanas⁴. As fotografias apresentadas neste trabalho estão entre as que compuseram a exposição. A pesquisa foi aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos⁵; as/os estudantes são identificados com seus nomes reais, conforme escolha que fizeram em assinatura de Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, e a publicação das fotografias, exclusivamente para fins acadêmicos, foi consentida por seus autores.

Analisar as fotografias produzidas pelos grupos, a partir da perspectiva que apresentamos, exige que as pensemos enquanto resultado de um processo no contexto das oficinas e realizadas por determinadas pessoas. As análises, portanto,

4 Posteriormente, foram transformadas em exposições virtuais e permanentes. Estão abertas à visitação em: Grupo 1: <https://www.flickr.com/photos/149363309@N04/sets/72157682018495062/> Grupo 2: <https://www.flickr.com/photos/149363309@N04/sets/72157681856242262/>

5 Certificado de Apresentação para Apreciação Ética n. 59949416.9.0000.0121. Parecer de aprovação n.º 1.767.876

não podem ser feitas apenas de forma a focarmos apenas naquilo que nelas é retratado, em seus referentes. Embora, obviamente, os referentes não possam ser desconsiderados na análise, manter-se apenas neles, arrancando a fotografia de seu contexto é o mesmo que se analisar um enunciado focando-se apenas em aspectos gramaticais, ou estruturais da língua, não apreendendo como comunicação real, entre pessoas, prenhe de valores sociais.

Estudantes fotografando o cotidiano na UniverS/ Cidade – enunciados e seus contextos

Ao solicitar às/aos estudantes a produção de fotografias a partir do convite a um olhar para os espaços-tempos que compunham seus cotidianos, fomos interpelados constantemente: os/as estudantes questionavam o que gostaríamos que fotografassem. O registro nos diários de campo quanto a essas perguntas nos levou a refletir sobre as relações na universidade e os modos como os processos de ensino-aprendizagem estão postos: estudantes respondendo à e atendendo ao pedido de docentes na realização de tarefas; na necessidade de atender de forma satisfatória ao exigido para reconhecimento da qualidade de um trabalho e a consequente obtenção de uma nota. Nesse sentido, as fotografias produzidas por eles nas oficinas, de algum modo são atravessadas pelo modo como estão acostumados/as a vivenciar essas relações na universidade. Embora em nossas respostas buscássemos desconstruir essa relação e sua hierarquia, não podemos desconsiderá-la, pois estávamos

realizando as oficinas no ambiente acadêmico; a frequência nas oficinas, com uma participação mínima estabelecida, lhes garantiria uma certificação de curso de extensão. As fotografias produzidas por eles/elas estão, pois, inseridas nesse contexto, acadêmico, de relações hierarquizadas — não podemos negá-los ou abstraí-los neste momento de leitura das imagens produzidas.

Selecionamos algumas fotografias do conjunto produzido pelas/os estudantes para compor as análises e visibilizar seus olhares para a UniveS/Cidade. A fotografia produzida por Gustavo (Figura 1) mostra a Rua XV de Novembro, no centro da cidade, em um trecho no qual ela é um calçadão, destinada apenas a pedestres. Pessoas caminhando, edifícios, árvores, calçada e demais elementos estão dispostos na imagem de modo que seus limites não estão claros; figuras com contornos dispersos. A fotografia não tem a definição que tradicionalmente vemos nas fotografias, ou que se busca em suas produções. Fotografias como essa comumente são produzidas quando o dispositivo não tem um suporte suficientemente imóvel, quando retrata objetos em movimento em grande velocidade ou em situações com pouca luz; comumente, por não terem a nitidez que se busca, essas fotografias são descartadas, o que ocorre com muita facilidade nos atuais dispositivos digitais. Esses dispositivos possuem também configurações para minimizar ou mesmo impedir que as fotografias saiam como a fotografia de Gustavo. Para ele, porém, isso não parece ser um problema, ao contrário:



Figura 1 -Fotografia produzida por Gustavp Rohrbacher, intitulada *Caos XV*

Gustavo: Então, essa foto aí, eu dei uma mexidinha, assim, no celular e deixei a velocidade do obturador um pouco mais baixa... eu consegui um programinha lá que dá pra mexer no ISO e no obturador.... Porque, como ela falou lá que estuda prisões e tal (refere-se à fala de outra estudante que participou das oficinas), eu tenho um pouco disso de ficar questionando

a cidade como um caos, assim. Até essa foto, se eu fosse dar um título, seria Caos. Porque a rua XV é aquele caos todo e... eu chego até a ficar meio tonto ali, de vez em quando, com toda aquela movimentação. Aí eu quis dar uma mexidinha assim, pra ela ficar meio trêmula mesmo. Mas é isso, deu certo. E aí eu escolhi a XV pra fazer isso por ser uma rua movimentada e outra porque é uma rua que o pessoal utiliza muito pra andar, quem pega ônibus na Rui Barbosa. Sei que muita gente prefere andar por ali por... devido ao movimento e por buscar lugares centrais aqui, né?

Gustavo era estudante de Expressão Gráfica, estava em seu último ano no curso; em sua apresentação, no primeiro dia das Oficinas, ao falar de si e de seu interesse em buscar participar das Oficinas, dá também algumas pistas que vemos retratadas nessa fotografia.

Gustavo: Eu estudo um pouco de fotografia há algum tempo porque eu viajo muito e faço fotos de viagens e, inclusive tenho um blog que está congelado no momento, onde eu coloco a maioria das minhas fotografias. Eu uso as minhas fotografias como meio de promover as minhas viagens também, então, algumas delas eu acabo vendendo, principalmente em festivais.

Nas discussões nas Oficinas de fotografia, abordávamos o tema sempre buscando paralelos com o cotidiano, com as formas de ver (ou não ver), sobre a cidade e sua organização, sobre o espaço e o tempo, sobre a vida acelerada, sobre deslocamentos. A fotografia produzida por Gustavo no período das oficinas, é, pois, também uma resposta a essas discussões sobre a vida acelerada, sobre o ver ou não o espaço que se cruza cotidianamente etc.

Há uma intencionalidade de Gustavo nessa fotografia. A escolha dos elementos, do local, da forma como ela foi produzida. Tudo isso diz de seu autor: que conhece um tanto da fotografia e sabe como alimentar seu dispositivo de modo que ele lhe dê como resultado o que ele quer; que era estudante de expressão gráfica, que também lhe dá algum conhecimento sobre produção e leituras de imagens; que possui um blog e que trabalha com fotografias de viagens; que tem pensado a cidade como um caos, sentindo-se até mesmo tonto com as movimentações (segundo sua fala); que responde às discussões das Oficinas de fotografia e da forma como ela foi organizada. Diz também da situação em que a fotografia foi produzida: no contexto das oficinas, no período em que lhes foi destinado à produção de fotografias que pudessem dizer de seus cotidianos, dos espaços e tempos e suas relações com eles. Diz do encontro de Gustavo, novamente, com a Rua XV de Novembro, a qual lhe remete a uma imagem do caos pelo incessante movimento, que lhe provoca tonturas, espaço-tempo que talvez lhe seja desagradável, mas pelo qual tem que passar.

A Figura 2 é composta por quatro fotografias produzidas por Jihan, estudante do curso de Arquitetura e Urbanismo. Nas fotos dela estão grafados ângulos, figuras geométricas, linhas, janelas, paredes, reflexos, edifícios, céu com nuvens. Parte delas foi feita ao nível do solo, com um olhar para o alto, ao que está acima.

No encontro em que os e as estudantes expuseram ao grupo suas fotografias, os autores poderiam falar sobre suas

produções e foi possível também discutir, analisar e pensar sobre elas.

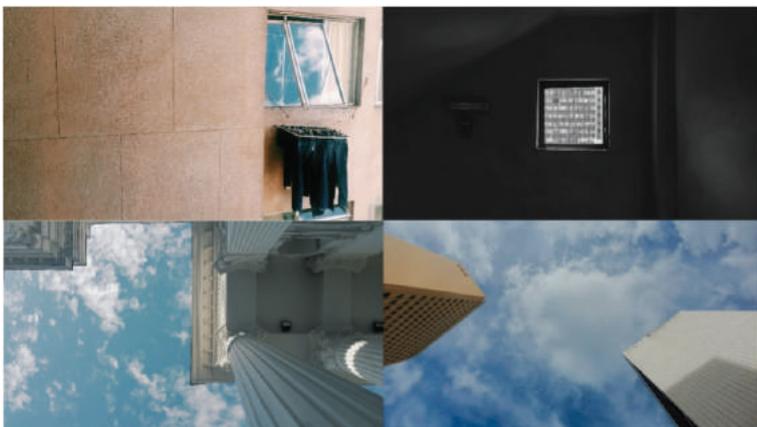


Figura 2 - Mosaico de fotografias produzidas por Jihan Heffes Rheanna Karim

Jihan: Achei engraçado, eu também tenho uma foto do DCE (Diretório Central de Estudantes; Edifício branco na fotografia na parte inferior, do lado direito). Só que eu mostrei pra Isa (Isabel, estudante que participou das oficinas) e ela nem percebeu. E a gente passa lá todo dia (risos). Ela “que prédio é esse que você tirou?”, e eu: “é o mesmo que você tirou” (riso).

Gustavo: É, e o outro é a CEUC (Casa da Estudante Universitária de Curitiba), né? Fica de um lado o DCE e no outro a CEUC, né?

Jihan: É, mas na minha foto não é a CEUC, é um prédio residencial que tem na frente.

Isabel: Ela fez um croqui, praticamente. É um croqui de arquitetura, isso daí.

Daniela: Mas a foto anterior também (refere-se à fotografia em que aparecem as colunas do edifício histórico da UFPR; fotografia na parte inferior, do lado esquerdo). Eu fiquei:

“nossa, eu nunca olhei pra cima aqui no prédio”.

Jihan: Eu tenho bastantes fotos olhando pra cima, dos prédios.

[...]

Jardel: Você (direcionado à Isabel) disse que tem alguma coisa a ver com a arquitetura, esse tipo de fotos, assim.

Isabel: Eu super acho que tem!

Pesquisador: Você acha que tem por quê?

Isabel: Eu fico imaginando, por exemplo, o design dos prédios, sabe? Ou a arquitetônica... tipo do prédio histórico. Olha isso! Dá pra medir tudo com a régua! (risos).

Nas fotos de Jihan é possível ver um pouco de seu olhar, que se destaca, em relação aos demais do grupo, pelos traços arquitetônicos de prédios; um olhar diferente, ao qual os/as demais estudantes não estão acostumados/as. Do grupo do qual participou, Jihan era a única estudante a cursar Arquitetura e Urbanismo; ela acha graça ao ver que sua amiga não reconheceu o mesmo local fotografado, local pelo qual passam cotidianamente. Ainda, as fotografias foram produzidas, assim como a de Gustavo, no contexto das Oficinas, a partir de uma provocação, para que pudessem, com elas, dizer de seus cotidianos — as fotografias respondem, portanto a essa provocação. Jihan, frente a essa enunciação, responde, com suas fotografias, sobre os espaços pelos quais cotidianamente circula, trazendo nelas um pouco do modo como os vê.

Ao mesmo passo, a escolha dos elementos, lugares e cenas fotografados respondem à solicitação para que as imagens, de alguma forma, falem de seus cotidianos. A escolha desses elementos que trazem, tanto nas fotografias de Gustavo, quanto de Jihan, posicionamentos de seus autores, trazem também um interlocutor, o psicólogo-pesquisador que lhes solicita falarem de seus cotidianos, de suas relações com os espaços-tempos. A seleção de elementos e formas traz, portanto, uma espécie de co-eleição feita pelo pesquisador que é, no contexto das oficinas, o interlocutor dos e das estudantes que delas participaram.

Suas fotografias foram, pois, direcionadas a alguém. Ainda, o todo composicional dessas fotografias (assim como de outras produzidas) carrega também em si a relação com outros possíveis leitores e expectativas ou imaginários do autor para com eles: outros/as estudantes, servidores e servidoras técnicos/as e docentes ou, ainda, pessoas externas à universidade que pudessem acessar os espaços de exposição em algum momento.

Assim como é possível ler a arquitetura nas fotografias de Jihan, é possível fazê-lo, com referência ao jornalismo nas fotografias de Juliana (Figura 3), estudante do curso de Comunicação Social - Jornalismo. Juliana foi a única que optou por trabalhar com câmera fotográfica, o que, de alguma forma, marca suas produções, não pela qualidade da imagem gerada pelo dispositivo, mas pelo lugar que assume ao empunhá-la na rua e apontar para as pessoas e para as situações. Em suas foto-

grafias estão registradas a sensibilidade do olhar de quem atenta a situações que comumente passam despercebidas, ou que se fazem passar invisibilizadas aos olhos cotidianos: a pobreza, a fragilidade do equilíbrio do ciclista em meio aos automóveis de ferro e aço, e a despreocupação da criança que corre atrás dos pombos na praça. Trata-se de um olhar atento às minúcias da vida cotidiana, a aspectos sociais e econômicos, à vida urbana em detalhes que são constantemente negligenciados, não percebidos, ou que, se quer, são visíveis.



Figura 3 - Mosaico de fotografias produzidas por Juliana Firmino

Falar do cotidiano por meio de fotografias, para Juliana, é falar daquilo que a ela precisa ser visível, das sutilezas às quais um jornalista precisa estar atento. Ao ser provocada, nas oficinas, a mostrar seu cotidiano, aquilo que vê e suas

relações com o tempo-espço, enuncia aquilo que seu olhar capta em seus trajetos diários. Enquanto enunciações, inseridas nesses contextos, dirigidas a determinados públicos (reais ou imaginados), as produções fotográficas inserem-se também numa teia de outras enunciações imagéticas, ou também verbo-visuais (Brait, 2013). Inseridas nessas teias dialógicas, são também compostas por elas: resgatam e respondem a esquemas estéticos construídos socialmente, constituindo-se como enunciações em determinados gêneros — o que talvez fique mais evidente e característico nas fotografias de Juliana e seu caráter fotojornalístico (fotografia caracterizada por buscar situações cotidianas e “não encenadas”) ou ainda pela fotografia humanista (que retrata efeitos do sistema econômico na constituição das vidas das pessoas) (Rouillé, 2009).

Produção situada nesse contexto, as fotografias registram, assim, os eventos de encontro e olhar dos e das estudantes a seus espaço-tempos na UniverS/Cidade. Ao responderem ao universo imagético, produzindo suas enunciações-fotografias, as fazem de forma criativa e única, pois são enunciações irrepetíveis e marcadas pelas condições axiológicas de seus artífices. As fotografias aqui apresentadas, como elos na comunicação, plasmam na condição bidimensional a complexidade de situações e condições que as vizibilizaram.

Cada um, ao ler essas imagens, terá delas uma interpretação/compreensão que, como dissemos, é sempre responsiva e ativa porque estamos, inevitavelmente, inseridos e posicionados nas tramas das vozes sociais. Porém, para que não caiamos

em análises que se sustentam nas meras descrições dos referentes que podem ser visibilizadas nas imagens, assim como acontece com análises de unidades linguísticas que a tratam exclusivamente como um sistema, não inserido nas relações e em seus espaço-tempos, não podemos olhá-las apenas tomando em consideração alguns de seus elementos. Faz-se necessário, como enunciados, produções discursivas, que são, que atentemos às suas condições de produção, nas quais o *tema* é apenas *um* de seus elementos constituintes.

Finalizando a composição

Ao tomarmos a fotografia como enunciado da comunicação discursiva, ampliando a filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin, buscamos contribuir com uma outra forma de compreendê-la, de tomá-la não apenas a partir daquilo que nela está registrado, de seu tema ou referente. Nesse sentido, a fotografia reflete e refrata um posicionamento daquele que a produz. Posicionamento que é físico, na busca ângulos, composições, luz, contrastes, detalhes, que mexe com seu corpo numa espécie de caça daquilo que quer construir/compor na fotografia e que é também um posicionamento nas teias dialógicas, nas tensões entre vozes sociais, se dando, pois, a partir de um conjunto de valores, evidenciando seus embates.

Produzir imagens, fotografias, é, pois, ato ético-estético no qual ficam amalgamadas marcas daquele que o faz, da tecnologia que emprega (e de seu tempo), de vozes com as quais esse/a fotógrafo/a dialoga em suas composições, do que foi

possível plasmar como imagem etc. Desconsiderar as condições de enunciação/produção de uma fotografia, sua condição de elo nas teias discursivas, é reduzi-la em sua potencialidade e em sua dimensão comunicativa e discursiva. Tomá-la apenas por seu referente é o mesmo que analisar enunciados verbais apenas por suas características gramaticais, e não como sentidos e valores produzidos nas relações, por pessoas em determinados contextos.

Mais uma vez, produzir fotografias não é replicar o mundo, mas (re)produzi-lo, cotejando-o com outros mundos ditos ou visibilizados; é ato criativo, que transforma a realidade; é resposta que, no ato comunicativo real, produz algo no interlocutor/leitor, pois toda compreensão é prenhe de resposta; é ato responsável.

Referências

- Bakhtin, Mikhail (2010). *Para uma filosofia do ato responsável*. Pedro & João Editores.
- Bakhtin, M. M. (2011). *Estética da criação verbal*. Martins Fontes
- Bakhtin, Mikhail (2013). *Problemas da poética de Dostoiévski*. Forense Universitária. Bakhtin, Mikhail (2016). *Os gêneros do discurso*. Editora 34.
- Bakhtin, Mikhail (2017a). Por uma metodologia das ciências humanas. In *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas* (pp. 57-79). Editora 34.
- Bakhtin, Mikhail (2017b). Fragmentos dos anos 1970-1971. In *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas* (pp. 21-56). Editora 34.
- Bakhtin, Mikhail (2018). *Estética da Criação Verbal*. WMF Martins Fontes.
- Barthes, Roland (1984). *A câmara clara: Nota sobre a fotografia*. Nova Fronteira.
- Benjamin, Walter (1987). Pequena história da fotografia. In *Magia e téc-*

- nica, arte e política*: Ensaios sobre literatura e história da cultura (pp. 91-107). Editora Brasiliense.
- Brait Elisabeth (2013). Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica. *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*, 8(2), 43-66.
- Brito, Renan De Vita Alves & Zanella, Andréa Vieira (2017). Formação ética, estética e política em oficinas com jovens: tensões, transgressões e inquietações na pesquisa-intervenção. *Bakhtiniana: Rev. Estud. Discurso*, 12(1), 42-64. <https://doi.org/10.1590/2176-457326093>
- Careri, Franceso (2013). *Walkscapes*: o caminhar como prática estética. Editora G. Gili.
- Cartier-Bresson, Henri (1972). O Momento Decisivo. *Bloch Comunicações*, 6, 19-25.
- Faraco, Carlos Alberto (2003). *Linguagem e Diálogo*: as idéias linguísticas do círculo de Bakhtin. Criar Edições.
- Flusser, V. (2018). *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma filosofia da fotografia. É Realizações.
- Freitas, Maria Teresa A. (2010). Discutindo sentidos da palavra intervenção na pesquisa de abordagem historico-cultural. In M. Freitas & B. Ramos (Orgs.), *Fazer pesquisa na abordagem histórico-cultural*: metodologias em construção (pp. 13-24). Ed. UFJF.
- Kossov, Boris (2012). *Fotografia & História*. Ateliê Editorial.
- Machado, J. P. & Zanella, A. V. (2019) Bakhtin, Ciências Humanas e Psicologia: Diálogos sobre Epistemologia e Pesquisa. *Psicol. Soc.* 31. <https://doi.org/10.1590/1807-0310/2019v311166423>
- Maheirie, K. Müller, F. L., Gomes, M. de A., Gomes, A., & Hinkel, J. (2011) Formações conectivas e coletivas (em fotografia): Pensando a política na esfera estética. In J. Tittoni & A. Zanella (Orgs.), *Psicologia e Fotografia*: Alguns ensaios (pp. 227-247). Editora Multifoco.
- Rouillé, André (2009). *A fotografia*: entre documento e arte contemporânea. Editora Senac/SP.
- Sontag, Suzan (2004). *Sobre fotografia*. Companhia das Letras.
- Strapazzon, A., Santa, B., Werner, F. W. & Maheirie, K. (2008). A Criação Fotográfica e o Aumento da Potência de Ação: experiências e possibilidades. *Cadernos de Psicopedagogia*, 7(12).
- Tittoni, Jaqueline (2009). Fotografia e Psicologia. In *Psicologia e Fotografia*: experiências em intervenções fotográficas (pp. 7-23). Dom Quixote.
- Tittoni, Jaqueline (2011) O fotografar, as poéticas e os detalhes. In A. Zanella & J. Tittoni (Orgs.), *Imagens no pesquisar*: experimentações (pp. 125-146). Dom Quixote.
- Volóchinov, Valentin N. (2013a). A construção da enunciação. In *A cons-*

- trução da enunciação e outros ensaios* (pp. 157-188). Pedro & João Editores.
- Volóchinov, Valentin N. (2013b). Palavra na vida de a palavra na poesia. In *A construção da enunciação e outros ensaios* (pp. 71-100). Pedro & João Editores.
- Volóchinov, Valentin N. (2013c). *A construção da enunciação e outros ensaios*. Pedro & João Editores.
- Volóchinov, Valentin N. (2017). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Editora 34.
- Zanella, Andréa Vieira (2011). Fotografia e pesquisa em psicologia: retratos de alguns (des)encontros. In A. Zanella & J. TITTONI (Orgs.), *Imagens no pesquisar: experimentações* (pp. 15-34). Dom Quixote.
- Zanella, Andréa Vieira (2016). Decerto a fotografia é brincadeira... Fotomontagem, fotointervenção, fotocriação. In J. TITTONI & A. Zanella (Orgs.), *Psicologia e Fotografia: alguns ensaios* (pp. 39-58). Multifoco.

Sobre o processo de criação dos bichos da luz

Débora Curti

Édio Raniere

Um espaço escuro, uma superfície clara, um instante do dia. O Sol encontra uma brecha para entrar e compõe um trajeto luminoso na escuridão. Aos poucos uma mão humana aparece para colocar em contato com esse feixe de luz um fragmento espelhado de plástico. O rito de evocação está pronto. Em movimentos sutis, eles começam a emergir das trevas. Nem sempre é fácil enxergá-los. O ambiente se modifica, a sensação já é outra. A dança de apresentação tem início. Muitas vezes, não sei bem por que, medo talvez, tento racionalizar todo processo. Ah, é apenas um reflexo do plástico espelhado na parede. A razão, contudo, não me traz sossego. Numa sequência quase direta sou levada a pensar: que forma estranha e distorcida é essa? O que fizeram com aquele feixe comportado de luz? Tão reto, previsível e imóvel. De repente saiu da linha, entortou, virou algo imprevisível e inquieto. Algo, coisa, alguma coisa, o que será? Como nomear? Bichos da luz, criaturas da luz, corpos da luz, fábulas da luz? Eu continuo, inutilmente, tentando fechar algo que nunca se encerra. Talvez eles sejam nômades, mutantes, criaturas em constante transformação. Indomáveis, inclassificáveis, inomináveis, são e não são.

Bichos da luz. Da luz, não de luz. São parte da luz, não apenas feitos de luz. É a luz em si, mostrando diferentes caras, diferentes lados, em diferentes momentos de sua metamorfose. A luz interage no mundo em constante mutação, chegando aos nossos olhos de diferentes maneiras. Essas criaturas da luz nos provocam a outras maneiras de ver e perceber o mundo. Avesso, revés, inversão, subversão, imaginação. Conexões e desconexões impensadas. Voar na água, nadar no espaço.



Bichos, criaturas, criações. Criadas por quem? Quem criou as criaturas? Seriam criações da luz? Ou da relação entre

ambiente escuro e sutil feixe de luz? Mas e a mão humana, qual seria o seu lugar nesse processo de criação? Criaturas imaginárias, criaturas imaginadas. Quem imagina a imagem? Seja na história da arte ou nas psicologias modernas o ato de criação é comumente associado a um sujeito criador. Há sempre um artista genial que se apresenta ou é apresentado como responsável pelos bichos enquadrados em pinturas, aprisionados em desenhos, enjaulados em telas de videoarte, cinema etc. Contudo, no caso dos bichos da luz essas jaulas não funcionam. Eles simplesmente não me obedecem. Posso planejar, organizar, programar tudo para a apresentação deles. Convido a comunidade, convido artistas e pesquisadores, convido meus amigos. Todos aparecem. Mas os bichos da luz não aparecem. Eles são assim, só fazem o que querem e quando querem. Açam engraçado quando sou identificada como a autora, a artista, a criadora deles; as vezes ficam até chateados e por isso sabotam algumas das minhas performances com eles. Outro dia tentei conversar, não foi nada fácil. Eles ficaram rindo e depois disseram que a dança da mão-humana — no caso a minha mão — acompanha a dança deles. Que minha arte não envolve propriamente a criação deles, mas sim um ato de evocação, de abertura, de chamamento. Que eu seria muito mais uma espécie de xamã, bruxa, feiticeira do que autora.

Brincando com as imagens e as palavras, exploramos aqui outras possibilidades de pensar e perceber o mundo. Um rio com duas margens, em uma margem, a linguagem visual e na outra margem, a linguagem verbal. O convite aqui

é para pularmos no rio e nos deixarmos levar pela correnteza, mergulhando no entre, onde o rio corre, onde as coisas se misturam e se transformam incessantemente, em puro movimento. Afinidades entre imagem e palavra, fotografia e poesia, o rio que corre entre essas duas linguagens, aquilo que não conseguimos distinguir nem explicar, que escorre por entre os dedos das mãos. Esvaziados de distinções e definições pré-estabelecidas, o que nos resta? Criar. Novas possibilidades de entendimento, novas formas de perceber e relacionar imagens e palavras, novas formas de se perceber e de se relacionar. E se formos mais longe e nos esvaziarmos de nós mesmos? Você escorrendo pelos dedos das mãos. Mãos de quem? E se essa criação não depender de um eu-criador, e se não houver um grande sujeito artista? Colocamos a primeira pessoa do singular numa emboscada, o que fazer agora? Não há muita escolha



a não ser também derreter e escorrer por entre as definições pré-estabelecidas, multiplicando-se, tornando-se parte de uma composição plural e singular.

Que papo estranho esse, eu hein! Se está duvidando, faz muito bem. Aqui o pré-estabelecido não vale de muita coisa. E como estamos puxando o tapete da ideia de autoria e originalidade, é bom deixar claro que esse pensamento não é nosso, não foi criado por nós. Nós nos criamos com ele; você percebe a diferença? E claro, não estamos sozinhos. Pensamos em companhia de Anne Sauvagnargues, Gilles Deleuze, Felix Guattari e tantos outros que agenciam arte, psicologia, filosofia. Também eles não pensaram nem criaram nada sozinhos, todo o pensamento é uma rede que vai sendo tecida coletivamente. Interessa-nos, portanto, provocar agenciamentos entre a filosofia da diferença e os Bichos da Luz.

Nesse sentido, as principais questões exploradas neste ensaio passam pelo deslocamento do sujeito (autor/artista) e pelo devir na criação artística. São problemas operatórios, eles operam no processo de criação e desenvolvimento da pesquisa, mas não a limitam nem buscam explicá-la ou encerrá-la. Algumas vezes a filosofia da diferença aparece próxima àquilo que algumas pessoas chamam de pós-estruturalismo, já que, em ambos os casos, não importa tanto as estruturas fixas, mas sim as operações entre elas, possibilitando, assim, a criação do novo, de novas estruturas de pensamento, de estruturas outras. Operando na teoria e na prática, na linguagem verbal e na linguagem visual, no que escapa a essas linguagens e trans-

borda suas definições, naquilo que não conseguimos racionalizar e explicar, na poesia das coisas. Poderíamos também chamar, de maneira mais poética, de outramentos. Tornando-nos sempre outros, com os outros. Explorar-se outro, sair de si, do pensamento individual e se aventurar em outras maneiras de ser e perceber.



Ei, o que você está fazendo comigo? perguntou-me a luz, desestabilizada pela quebra de sua linha reta. Ela está tão acostumada com seu comportamento retilíneo que quando algo interfere no seu funcionamento habitual, ela fica perdida, não

sabe o que fazer, não sabe para onde ir. O pensamento funciona mais ou menos da mesma maneira, ele não gosta de ser tirado de sua zona de conforto, de sua estrutura conhecida e habitual de pensar. E é nesse momento que a escuridão entra em jogo, misteriosa e enigmática, fazendo o pensamento habitual vacilar... Quem é essa escuridão? O que ela esconde? O que pode haver aí? Algo que não sei como funciona, o encontro com o desconhecido. As vezes até amedrontador, sinistro. Cria-se uma tensão entre luz e sombra, entre o conhecido e o desconhecido, entre a certeza e a dúvida. É essa tensão que os bichos da luz gostam de adentrar e explorar, eles quase dão a ver essa tensão com seus gestos quebradiços e inesperados. Nesse ambiente escuro iluminado apenas por um sutil feixe de luz, tudo parece muito quieto e imóvel, mas algo quer acontecer, algo pede passagem.

A atmosfera já começa a mudar. Exploro as possibilidades de interação com esse feixe de luz no escuro. A luz mergulha minha mão em uma transparência avermelhada, meus pelos ficam dourados. Observo o movimento sutil das partículas de poeira em uma dança quase que cósmica, caótica, desordenada. As vezes assopro a poeira para ver ainda mais movimentos caóticos. Outras vezes assopro fumaça nesse feixe de luz, e observo sua dança também caótica e encantadora. Em uma dessas experimentações, eu quis ver a sombra de um desenho que havia feito em uma folha transparente. Gostei da imagem formada pela sombra, mas o que eu não esperava era olhar para a escuridão e ver uma forma inesperada de luz.

E então me dou conta, é o reflexo da interação do Sol com a folha plástica transparente. Mas que forma é essa, que bicho é esse? Ela não para, mesmo quando a folha está parada, há um micro movimento que se dá a ver no reflexo, movimento sutil das partículas de luz. Vem o pensamento: como esse movimento é parecido com o movimento da poeira e da fumaça, até mesmo da água quando refletida. Atento-me com mais sensibilidade a esse movimento da matéria, algo que a atravessa, mostrando-se em diferentes formas, metamorfoseando-se em diferentes partículas, ar, água, luz, sem regras nem coreografias. E quando eu mexo minimamente no plástico no feixe de luz, algo acontece no reflexo da luz. *Algos* acontecem, alguma coisa, não sei dizer, não consigo achar um nome, um signo que corresponda. Pronome indefinido. O que é isso? Parece um bicho que me olha. Parecem bichos que me olham, múltiplos, metamorfoseando-se incessantemente. Alguns mais demorados, alguns mais apressados. Parece-me que brincam com o tempo, velocidades e lentidões. Fragmentos de tempo, instantes. Um processo de transformação, algo que não consigo fixar. Você olha e quer fixá-lo para tentar fazer sentido daquilo, mas em um instante ele já é outro. E outro e outro e outro. Talvez a fotografia seja uma forma de nos iludirmos com sua suposta captura. Registrar um instante do bicho seria capturá-lo? Fixá-lo em uma forma estável a qual se possa estudar e analisar e definir e enquadrar em um sistema de signos pré-estabelecidos? A tendência, na nossa sociedade moderna cientificista, é querermos fazer isso, mas por quê? Para que?

Para quem? Que medo é esse do inclassificável, do desconhecido, do novo?

Que coisas são essas, que *algos* são esses? E minha cabeça recheada de referências de animais começa a associar algumas dessas formas com bichos, olhares, patas. Seria possível uma espécie de bicho mutante? Múltiplo, plural. E singular ao mesmo tempo, no sentido de diferente. Mas que diabos são isso? Será que são diabos ou será que são anjos? Não sei, não me parecem gostar de dicotomias. Vão além disso, somam possibilidades ao invés de anulá-las. Diabo e anjo e... ao invés de diabo ou anjo. Será possível? Eles conduzem meus pensamentos e meus não pensamentos, minhas sensações para esse campo aberto de múltiplas possibilidades. Escuro, indefinido, intrigante, misterioso. Olhares felinos, olhares famintos, olhares sarcásticos. Gestos desesperados, gestos tranquilizantes. Misturam tudo, são imprevisíveis. E o que será que querem comigo? Será ele? Será ela? Será outra coisa? Acabo optando por chamá-los de bichos, no sentido mais aberto e abrangente da palavra. Bicho coisa, bicho sem pronome definido, bicho amigo do inclassificável, inominável, impalpável.

E essas conexões vão levando meu pensamento para longe das coisas já conhecidas, visíveis. Chego ao reino do nãovisível, o mistério da matéria vista por outro ângulo, um olhar mais sensível, atento a existências mínimas, insuspeitadas e misteriosas. Partículas de poeira interagindo com a luz e o ar, virando fumaça, água, luz. Interações entre água e luz, interações entre ar e luz, interações entre plástico e luz. De que é fei-



to tudo isso? Qual matéria sensível atravessa tudo isso? Como ela pode se manifestar? Inúmeras possibilidades. Quantas criaturas não aguardam para serem descobertas nessas interações inusitadas e impensadas? Ou talvez não queiram ser descobertas, também é uma possibilidade. De qualquer forma, só podemos vislumbrar esses seres através de conexões singulares e sensíveis, desprovidas de objetividade e cientificismo. É quando abandonamos as regras de uma lógica racional e nos abrimos a uma lógica da sensação (Deleuze, 1981) que pos-

sibilitamos essas interações insuspeitadas. Insuspeitadas por nós e pelas criaturas que surgem dessas interações. A relação é sempre horizontal, nunca hierarquizada. O movimento dos bichos da luz não obedece ao movimento da minha mão, e vice-versa.

Aos poucos vamos criando afinidades, vou dançando com eles através do movimento do plástico no feixe de luz, percebendo que eles não estão sob meu controle, mas têm vontade própria. Tento agenciar nosso movimento da maneira mais livre possível, já percebi que não farão o que eu quiser na hora que eu quiser. Aos poucos, eles vão me ensinando a compor com eles, em um movimento coletivo, que apenas nos ultrapassa. A imagem formada depende também da escuridão e da luz, e a escuridão depende do ambiente, da cortina que deixa passar a luz, do vento que balança essa cortina, das nuvens no céu que, às vezes, enfraquecem a luz e, portanto, os bichos. Passo horas nessa brincadeira, percebendo, aos poucos, toda essa interação, perseguindo o movimento do Sol e me deliciando com tudo isso. As horas vão passando e o Sol se vai, já não toca mais a minha janela. Fico ansiosa pelo dia de amanhã, atenta ao horário em que o sol começará a aparecer na janela. A luz vem, apago as luzes do quarto, preparo a câmera para ver se consigo registrar algumas poses dos bichos em sua dança, mas quando vou chamá-los, eles não me ouvem. O que aconteceu? Não gostaram da minha amizade? Não querem mais dançar comigo? Ah, percebo então que os ares estão mudando, um vento de chuva sopra lá fora, e uma nuvem gi-



gantesca encobriu o Sol. Paciência, a nuvem vai passar, dando lugar a mais nuvens barrigudas de água ou abrindo o espaço para o sol brilhar? Não dá para saber, não dá para controlar. Só me resta esperar. Não os encontrei hoje, mas me empolgo com a possibilidade de encontrá-los amanhã. Minha relação com o Sol também vai se transformando, atento-me aos seus movimentos e horários, começo a perceber reflexos formados por feixes de luz do sol em lugares inesperados, começo a perceber os bichos me espreitando de vários lugares diferentes. Em diferentes cantos da casa, em diferentes espaços da cidade, parados e tímidos ou velozes e destemidos, sempre se *outrando*, sempre

diferentes, sempre fora do meu domínio, ligeiros e esguios, completamente insubmissos a qualquer controle humano. E isso me encanta e inspira imensamente, são uma força da natureza que vem para desestabilizar nossa ilusão de domínio e superioridade. Essa desestabilização vem para nos questionar, questionar o sujeito individual. Não seríamos também parte dessa matéria pré-individual, partículas de poeira, fumaça, água, luz, metamorfoseando-se em meio ao caos do universo? Talvez também sejamos bichos do ar, da água, da terra, da luz, em um inconstante devir-animal, devir-outro, devir sutil, permanente diferenciação (Deleuze & Guattari, 1997).

Devir, devir, devir, o que quer esse conceito? Pensando com Anne Sauvagnargues (2005, 2006, 2020) tomamos aqui o devir como um movimento de transformação contínua, um modo de singularização, uma espécie de linha de fuga às noções de autoria e de identidade fixa, estável. O processo de criação dos bichos da luz é povoado por devires que nos forcem a mergulhar em campos abertos, possíveis da potência. Nesse sentido, talvez possamos olhar para os bichos da luz como seres, processos de individuação, imagens em devir, onde nossas fotografias sobre eles seriam meras tentativas de captura dessas imagens, individuações provisórias que nos enganam com uma ilusão de estabilidade. Não podemos deixar de duvidar dessas estabilidades como verdades imutáveis. Se é que há algo de verdadeiro, esse algo é o movimento, o devir, a transformação.

Pensando com Adolfo Navas (2017) a poesia possibilita o devir na linguagem, com a poesia conseguimos borrar as barreiras entre linguagem visual e linguagem verbal, provocando questionamentos sobre verdades imutáveis. Formas duvidosas, quebradas, distorcidas, sem sentido. Os bichos da luz brincam com os sentidos, com as tentativas de defini-los, viram de ponta cabeça, do avesso, só para tirar uma onda com nossa ilusão de estabilidade. Nesse sentido, nossa criação artística é concebida como um processo de composição múltiplo e plural, em que a ação criativa consiste em abrir espaço para o devir, para a emergência de novas formas e possibilidades.

Se tomarmos os bichos da luz como imagens, matéria em movimento, em devir, poderíamos dizer, pensando com Sauvagnargues, que as fotografias dos bichos da luz são uma forma de inserção da percepção na matéria, uma individualização, um recorte em meio a outras possibilidades? A fotografia nos ilude com a aparência de estabilidade, mas sabemos que os Bichos da luz estão em constante transformação. Talvez o raio de luz do sol que compõe os bichos da luz seja a linha reta do pensamento tradicional que é distorcida a partir da interação com uma superfície plástica e instável que revela sua impossibilidade de fixar-se, seu movimento, seu devir.

Fotografia, grafia de luz. Seriam os bichos da luz uma espécie de escrita? Se forem, deve ser uma língua estrangeira a qualquer razão, língua irracional, ilógica, que foge a significados estratificados. Por quê? Porque são/estão sempre em movimento, transformando-se, metamorfoseando-se. O registro da



imagem não é suficiente para capturá-los, eles podem dar um jeito de se revirar e se tornarem outros, a qualquer momento, a imagem não para. E a ilusão de estabilidade não os engana. Sabem que tudo é diferença e movimento, sabem que são, também, imagens em movimento. E talvez sua intenção seja nos mostrar que somos, também, imagens em movimento, e por isso dão risada das nossas tentativas de nos encaixarmos em moldes e identidades fixas.

Sim, com os bichos da luz utilizamos a imagem e a palavra como instrumentos para duvidar, para desafiar as convenções estabelecidas e explorar territórios desconhecidos. Nossa

pesquisa poética nos conduz por caminhos distorcidos e incertos, em direção a uma outra compreensão da relação entre fotografia, criação e poesia. Uma compreensão inusitada, indo além das certezas preestabelecidas, e das noções tradicionais de representação e interpretação. Trabalhamos com a fotografia em suas múltiplas estratégias de fazer duvidar, no seu mistério como imagem, sabendo que o que está oculto é mais interessante do que o que se revela. Nessa investigação/experimentação, exploramos as conexões entre o visível e o não-visível, entre o dizível e o não-dizível, através da fotografia como poesia, como instrumento de dúvida, campo de possibilidades que nos convida a perceber o mundo de maneira diferente.



Com os bichos da luz, experimentamos a arte (e, mais especificamente, a fotografia) como uma linguagem plural, maleável e plástica, uma linguagem de invenção, sem limitações pré-categoriais, abrindo-nos a uma exploração poética que reinventa olhares, instaura outras relações, ou seja, distanciamos-nos de uma visão representacional limitada, de estruturas e cânones pré-estabelecidos na linguagem fotográfica, aproximando a fotografia da noção de imagem em devir, entendendo que a imagem é anterior à fotografia, a imagem é movimento e a fotografia nos coloca em contato com momentos desse movimento inconstante, criando singularidades, individuações, outramentos, tornando-se sempre coisa outra, outra coisa. Coisa bicho, bicho coisa. “É concretamente a consideração da linguagem como alteridade o que redimensiona a natureza mutante da imagem, seu devir”. (Navas, 2017, p. 96)

Por isso as fotografias dos bichos da luz são associadas à poesia, ao devir na linguagem. Aquilo que não faz sentido, mas afeta. Não se sabe dizer o porquê, não há definição, explicação, resposta certa ou errada. É nesse sentido que Navas propõe afinidades entre a fotografia e a poesia, como um encontro plural de possibilidades de devir na linguagem, afastando-se da semântica pré-estruturada das linguagens visuais e verbais, a favor de outros devires. “Na poesia, a imagem se move na linguagem, como na fotografia” (Navas, 2017, p. 18).

Poesia! Sua desobediente, subversiva, talvez até perigosa..., mas que perigo mais tentador, que tal experimentar? Experimentar se juntar à poesia e com ela transbordar os códigos

e os significados pré-estabelecidos, operando por deslocamento, por distorção, deslocando o sujeito e a estrutura de pensamento tradicional. Os bichos da luz não resistem, adoram mergulhar com a poesia em uma zona de indistinção e transmutação. Por isso, as fotografias dos bichos da luz se pretendem poéticas, pois elas também operam por deslocamento e criam novos sentidos, exaltando o movimento, o devir, linhas de força não codificadas, conexões insuspeitadas, sempre ouvindo certo desequilíbrio em relação a ordem estabelecida.



A proposta de experimentação das fotografias dos bichos da luz é que estas sejam experimentadas em variadas e diferen-

tes posições e coordenadas, fora de uma ordem estabelecida, de um fim e um começo definidos, de uma posição correta de olhar. Averso, revés, inversão, subversão, imaginação, os bichos convidam a diferentes modos de experimentar as imagens, ‘sem pé nem cabeça’, de diferentes ângulos e pontos de vistas, criando sempre novas formas de ver, perceber e se relacionar “pois se trata sempre de enxergar as coisas não em seu absoluto invariável, olhar codificado, senão em sua variante relação, em outro plano de entendimento e percepção” (Navas, 2017, p. 146).

Essa visão mais poética da arte encontra o pensamento filosófico de Sauvagnargues (2005, 2006, 2020) e Deleuze (1981) ao escapar de uma visão representacional, a arte não busca representar a realidade em sua unidade e simplicidade, mas sim captar as forças que fogem a essa suposta realidade única e verdadeira, forças caóticas e imprevisíveis, abrindo-se a possibilidades ainda não exploradas de se relacionar com o mundo, visões e percepções diferentes e incomuns. Captar as forças não para encaixá-las em estruturas, mas para criar com elas novas estruturas, deixando-se atravessar por elas, sem medo do movimento de transformação que isso implica. Deixar-se atravessar pelas forças que pedem passagem faz parte do processo de criação impessoal que investigamos aqui. ‘Abracadabra’, bichos da luz.

Esse caráter enigmático, indecifrável, inefável, indizível da fotografia como poesia nos coloca nesse limiar em que verdade e ficção se diluem, valorizando uma visão de mun-



do como interstício, como recusa de explicação categorizada. Questionando narrativas e discursos pré-fabricados, a fotografia e a poesia abrem espaço entre as frestas da linguagem, recusando a representação e a interpretação. Na experiência poética, a interpretação desafina, entra em estado de suspensão, os princípios de realidade e objetividade são colocados em xeque, dando espaço ao devir na imagem e no pensamento. O papel da imaginação e da ficção ganha destaque nesse contexto, permitindo-nos expandir os limites do pensamento e da percepção. Abraçamos a ficção como uma forma de subversão, de questionamento dos valores estabelecidos e, através dela,

construímos narrativas visuais que desafiam as normas e despertam novas formas de pensar. A imagem, longe de ser uma mera representação passiva da realidade, revela-se como uma força ativa e criativa, capaz de gerar novos olhares e percepções do mundo. Ao discutirmos o papel da imaginação e da ficção nesse processo criativo, não falamos de uma imaginação individual, mas de uma imaginação múltipla e plural que independe de um sujeito para imaginá-la. Uma imaginação impessoal que se manifesta no encontro de forças singulares, na colaboração das forças criativas em jogo: luz do sol, escuridão, plástico espelhado, câmera fotográfica, e forças não-visíveis, forças caóticas, imprevisíveis, que não conseguiríamos nomear. E vai saber o que mais... as possibilidades não se encerram aqui.

Nesse entendimento, o processo de criação fotográfica impessoal se revela como uma fabulação poética. A poesia, em sua natureza ambígua e provocativa, nos ajuda a saborear as percepções e sensações que escapam à lógica convencional. E esse processo de criação não se limita às fotografias dos bichos da luz, ainda estamos mergulhados nesse rio entre imagem e palavra, entre linguagem visual e verbal, portanto a fabulação poética se faz presente também nesses escritos sobre o processo de criação dos bichos da luz. O processo é aberto, o caminho se faz enquanto é percorrido, e pontos finais não são suficientes para encerrá-lo, ele continua se desenvolvendo e se transformando.



Considerações finais

Somos nada mais que bichos, somos nada mais que imagens (Anne Sauvagnargues, 2005, 2006, 2020). Talvez. Em constante processo de criação impessoal e coletivo, experimentando-se em metamorfose e devir. Com as fotografias brincamos com a ilusão de estabilidade, mas nunca realmente nos fixamos, a cada olhar diferente já somos outros, diferentes. A cada posição diferente, a cada ângulo diferente. A provocação é essa: ver de maneira diferente, perceber de maneira diferente, experimentar essas transformações, saboreá-las, despindo-se de si, abrindo-se ao devir.

Com a filosofia da diferença experimentamos uma operação conceitual que permite pensar nosso lugar no processo de criação dos bichos da luz em meio a um agenciamento coletivo de enunciação e não mais como criadores/autores dos bichos da luz. Um processo impessoal e coletivo que opera por deslocamento, deslocando o sujeito/autor/artista, questionando-o, estimulando o rompimento com as convenções pré-estabelecidas e a abertura para uma multiplicidade de forças e possibilidades. Uma composição em devir, um agenciamento artístico em que a imagem é força ativa e criativa que desafia as limitações da representação. Essa abordagem não representacional da imagem se alinha com a proposta dos bichos da luz, que fogem à razão, à representação e à interpretação, buscando sentidos outros, mais próximos das sensações e da experiência poética. As fotografias dos bichos da luz não se pretendem como registros fixos, a concepção da fotografia aqui é uma concepção mais artística, contemporânea e poética da fotografia, nos rastros de Adolfo Navas (2017), que aproxima a fotografia da poesia justamente onde elas transbordam as convenções de suas linguagens (linguagem visual e verbal), explorando o interstício, o entre, a zona de incerteza e dúvida, enigma e mistério. Essa é a região em que podemos encontrar os bichos da luz, porém por tempo indeterminado, em um piscar de olhos eles já podem ter se *outrado* novamente, já podem ser outra coisa.

Referências

- Deleuze, Gilles (1981). *Francis Bacon: lógica da sensação*. Aux éditions de la différence.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1997). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (vol.4). Editora 34.
- Navas, Adolfo M. (2017). *Fotografia e poesia: afinidades eletivas*. Ubu Editora.
- Sauvagnargues, Anne (2005). *Deleuze et l'art*. Presses Universitaires de France [PUF].
- Sauvagnargues, Anne (2006). *Deleuze: Del animal al arte*. Amorrortu Editores.
- Sauvagnargues, Anne (2020). Somos nada mais que imagens entrevista com Anne Sauvagnargues [Entrevista concedida a Édio Raniere]. *Polis e Psique*, 10(1), 6-29.

Uma casa-documento: devaneios de uma pesquisa-espectação

Eliane Regina Pereira
Allan Henrique Gomes

O presente capítulo retrata uma pesquisa-espectação que teve como intercessora uma obra audiovisual. *Lu*¹ é o título de um documentário com 18 minutos de duração, lançado em julho de 2021 e dirigido por Cristiano Barbosa², artista uberlandense. Trata-se de um filme produzido no contexto da pandemia por covid-19, cinematografado no interior de uma casa, na “intimidade pública” de uma vida.

Ao receber o convite para compor este livro, escolhemos *Lu* para devanear. Deixamos os verbos “Fotografar, Pesquisar, Escrever”, agir em nós, mobilizar palavras-imagens, fotografias-movimentos, pesquisa-espectação. Flertamos com as imagens da obra apreciando-as no seu sentido mais técnico, talvez singular — do que se poderia designar “direção de fotografia”.

1 O filme pode ser acessado no link: <https://vimeo.com/571173799>. Se o leitor não assistiu ao filme, sugerimos que faça antes da leitura deste capítulo, pois, desde as primeiras páginas revelamos informações de cenas e de afetos que experimentamos na espectação.

2 Cristiano Barbosa é um cineasta uberlandense. Formado em geografia, é professor do ensino fundamental na rede pública da cidade, com doutorado em Educação pela Unicamp, integrante do Grupo de Pesquisa e do Laboratório Audiovisual OLHO. *Lu* é mais um de seus documentários de curta duração. Antes dele, Cristiano dirigiu: *Tem gente no Parque* (2008), *Memória do Varejo em Indaiatuba* (2012), *Efeito de Verdade* (2013), *Dorsal* (2015), *Balança Brasil* (2016) e outros.

Partimos da compreensão de que as relações entre cinema e fotografia são inesgotáveis e provocantes, elas se promovem, se afinam, por vezes, acham uma e outra fronteira, estabelecem algum limite, mínimas distâncias em um território comum. Cinema e fotografia são vizinhas em uma só casa, se reencontrando sempre e novamente, no jogo da luz, do movimento, das cores, da perspectiva e, até mesmo, na sombra. Além disso, cinema e fotografia (na sua reprodutibilidade técnica) partilham, de forma semelhante, o espectador. A imagem deseja o tempo, o olhar, a afetação, o corpo (i)mobilizado deste outro.

O cinema é [...] uma criação do imaginário para o imaginário e não, como quer o pensamento singelo, uma reconstrução de uma realidade exterior qualquer. O cinema não fala diretamente do real, não é uma reprodução mais que perfeita deste real, e sim uma construção a partir dele e que dele se distingue. Mas, ao mesmo tempo, ele necessita que a ilusão da representificação esteja sempre presente. É aí que se faz a mágica. O filme faz a interligação entre imaginário e memória através da construção de espaços e da proposição de experiências diferenciais de tempos. (Menezes, 1996, p. 89)

No cinema, a fotografia tem o objetivo de também criar, recriar, construir um significado a ser dito. A diferença é que a fotografia no cinema conversa com um tempo outro da imagem, ela reintroduz na imagem um movimento. Falar em fotografia no cinema é falar de composição de imagem, iluminação, cores, enquadramento, movimento de câmera, composição de cena e som. A fotografia no cinema conversa com um tempo não estático, com o convite que o diretor de fotografia nos faz de acompanhar a cena, de nos colocarmos em cena, de

nos proporcionar uma emoção direta, sensível. Nossa temporalidade, presente-passado-futuro, é o que nos conecta com a temporalidade do filme. Essa fotografia em movimento produz uma atmosfera emocional, nossa história, nossas memórias, nossas perspectivas, fazem da espectação uma experiência emocional singular.

Apresentando um pouco do texto e um pouco da obra, trazemos alguns detalhes da pesquisa-espectação. Como as palavras designam, trata-se de um “método” que aposta naquilo que uma obra pode inscrever na sua audiência. O lugar do espectador não é o de um especialista ou crítico de arte, nem mesmo de um cinéfilo, o pesquisador ocupa um lugar comum na relação com uma obra, muito próximo de outros sujeitos espectadores (Rancière, 2012). O que o diferencia é que ele permanece com a obra, se delongando, repetindo e se posicionando em outras perspectivas no exercício de ver, sentir, escutar, perceber... escrever.

Na pesquisa-espectação, dialeticamente, o pesquisador busca, através dos detalhes, contextualizar a obra, ao mesmo tempo que a obra vai mediando o pesquisador no seu próprio contexto. Dito de outra forma, não se faz uma exegese, não se pretende *sacar* um filme, defini-lo, escrutiná-lo. O que o pesquisador faz com a obra é o que a obra faz ao pesquisador. Tudo o que uma pesquisa-espectação sabe *a priori* é que aquele que escreve com a obra, ainda que se ocultando, exhibe fragmentos de seu lugar no mundo, dá provas de seu contexto de enunciação e de sua perspectiva.

A pesquisa-espectação se abastece dos recursos das análises filmicas, mas não se propõe a uma hermenêutica audiovisual. Dizer isto aqui, significa que, ao falar da “fotografia no cinema”, ousamos brincar com ponderações que emprestam uma e outra ideia do campo mais técnico do cinema. Mas nos valem também de uma condição própria em *Lu*, das fotografias de “dentro” da obra, que protagonizam o filme.

No documentário, as fotografias exibidas compõem a fotografia do filme. Ali habitam fotografias da solidão nua, em companhia de muitíssimos objetos biográficos, memórias de uma vida-casa, de um morador e de uma morada. Costa e Mautone (2009, p. 34) defendem que, no ato de fotografar, existe uma série de escolhas e manipulações feitas. Para os autores, a “fotografia não é jamais resultado de uma imediatez; ao contrário, é resultado de construção, trabalho mediado pelo pensamento”.

Jaqueline Tittoni (2009, p. 07) escreve que a fotografia e o fotografar estão presentes no nosso cotidiano, modulando nossa existência. A pesquisadora argumenta que a “vida se mostra através de sucessivos instantes, pela capacidade de registrar, descartar, armazenar, manipular e, enfim, produzir a vida cotidiana na forma de registros instantâneos e descontínuos”. Ao fotografar, o sujeito seleciona a existência que quer produzir e a existência que quer revelar. O fotógrafo recria o espaço e resiste ao tempo e, neste registro de cena, constrói algo a ser dito.

O filme que analisamos inicia com uma sequência fotográfica harmoniosa, ao som natural do ambiente, flagrado de fora para dentro, cadenciando cenas do plano aberto ao fecha-

do. As imagens do primeiro minuto caminham do macro ao micro, indicando uma sintonia entre a cidade lá fora e a casa em si. O trabalho fotográfico dessas primeiras imagens, em que o movimento percebido é exclusivo da brisa que entra na casa, só se modifica pelo despertar do protagonista, o qual é flagrado justamente em um espelho.

A casa lembra um álbum de família, por todos os lados há objetos biográficos. É uma exposição com fotos, plantas e flores, *souvenirs*, santos e tantas outras peças. Depois que se levanta, Lu prepara uma refeição. A “ex-posição” se completa quando ele volta para cama e se desnuda para o banho de sol. No recolhimento e na reclusão dos tempos do coronavírus, o diretor exhibe uma vida em obra(s), fazendo do filme um documento de uma casa (tão só e tão cheia) e de uma vida (tão frágil e tão vibrante — como tantas outras).

Nosso encontro com a obra

Como já dito anteriormente, a pesquisa-espectação aposta naquilo que uma obra pode inscrever na sua audiência. Como audiência, assistimos ao filme em tempos e espaços diferentes, por isso, apresentamos separadamente nosso encontro com a obra. Por essa razão, os próximos parágrafos seguem na primeira pessoa larsingular.

O ano é 2021, o mês é julho. Estávamos ainda experimentando o isolamento que a pandemia nos exigiu. *Recebi* (primeira autora) por mensagem, um *link*, convidando para assistir ao documentário *Lu*. De imediato, fui tomada pela

curiosidade, um documentário que se passa em Uberlândia, cidade onde resido desde 2011. Assisti duas vezes na sequência, tentando entender o que estava sentindo. Inicialmente, a morada me chamou a atenção, me incomodava um pouco o excesso de objetos, de imagens nas paredes, de canecas na cozinha, mas a luz da cidade, invadindo e iluminando a casa, me trazia um conforto. Comovi-me com o isolamento vivido por Lu e acredito que tenha suspirado na cena final, quando ele contempla sozinho a cidade. Mas, ao mesmo tempo, fui tocada pela fotografia e decidi assistir novamente, tentando me aproximar do morador e não mais da morada. Passei a sentir prazer na sua companhia, com as músicas que o acompanhavam naquele dia, as quais, literalmente, lhe faziam companhia, e fiquei encantada com aquele homem descobrindo no cotidiano, modos de continuar vivo, ativo, dinâmico.

No segundo semestre de 2022, ministrei novamente uma disciplina optativa no curso de Psicologia, sobre arte e formação de psicólogos, e me dediquei, com os alunos, a discutir a potência da arte através da especiação de alguns documentários. Escolhi para compor a disciplina, documentários internacionais, nacionais e locais, entre eles *Lu*. A escolha foi intencional, escolhi um a um os documentários, uma vez que eu queria, naquele semestre, pensar nas relações com o cotidiano, com o comum, com os territórios ou as relações urbanas e, especialmente, com a cidade de Uberlândia, a dimensão biográfica e o processo criativo de homens e mulheres comuns, personagens desses diferentes documentários. Assisti,

pela terceira vez, ao filme, em casa, sozinha — mas agora sem a obrigatoriedade do isolamento —, a fim de me preparar para o debate em sala de aula. Nesse dia, dedicada a olhar a obra com olhos de pesquisadora, e já ambientada tanto com a morada quanto com o morador, passei a pensar sobre como meu corpo se sentia em contato com a obra, que afetos a espetação produzia em mim, que detalhes da obra me interessavam, o que me inquietava. Preparei-me para a aula lendo novamente o texto de Ranciére (2012), *O espectador emancipado*, e levei para sala o poema ‘História’, de Ana Martins Marques³:

Tenho 39 anos.
Meus dentes têm cerca de 7 anos a menos.
Meus seios têm cerca de 12 anos a menos.
Bem mais recentes são meus cabelos
e minhas unhas.
Pela manhã como um pão.
Ele tem uma história de 2 dias.
Ao sair do meu apartamento, que tem cerca de 40 anos, vestindo
uma calça jeans de 4 anos
e uma camiseta de não mais que 3,
troco com meu vizinho palavras de cerca de 800 anos
e piso sem querer numa poça
com 2 horas de história

³ Ana Martins Marques é uma poetisa contemporânea, nascida em Belo Horizonte, em 1977. O poema História do livro *Risque esta palavra*, que foi publicado em 2021.

desfazendo uma imagem

que viveu

alguns segundos.

Belo Horizonte, 7 de novembro de 2016.

O poema ‘História’ me convoca à vida, ao tempo da vida, do fim da vida, do que representa o tempo e o fim em diferentes pontos de vista. Um poema que nasce do ordinário. E, naquele momento, ao terminar o documentário, entendi que estava assistindo poesia. Uma poesia que também me convocava a pensar no tempo, na vida em tempos pandêmicos e pós-pandêmicos, no envelhecer criativo, na vida acompanhada de história.

Assisti ao filme pela quarta vez, agora na companhia dos alunos, de Cristiano Barbosa, diretor do filme, e de Silvia Maria Cintra, professora do curso de psicologia, que foram convidados para o debate. O documentário ainda era sobre um homem que vive só, e que só, enfrenta o isolamento, mas a fotografia — composição de imagem, iluminação, cores, enquadramento, movimento de câmera e som — impactou a todos. Uberlândia é uma cidade ensolarada e foi a luz uberlandense a chave da iluminação escolhida. O morador não parecia mais solitário, ao contrário, ele vivia na companhia dos objetos, das imagens, das artes que decoravam sua casa. Tomar sol, exercitar-se, *curtir* o ócio, dançar sozinho o faziam experimentar uma força e não mais uma solidão, e, como espectadora, experimentei a mesma força. A cena final, que aparece como figura

05 deste texto, é de contemplação, do morador com a cidade e do espectador com a fotografia escolhida.

Logo após a exibição do filme e do debate em sala de aula, mandei mensagem para Allan convidando-o para assistir e para escrever este texto comigo. Nossos diálogos em outros tempos pareciam combinar com uma discussão audiovisual compartilhada.

Meu contato (segundo autor) com *Lu* se deu atravessado pelo trabalho da Eliane. Por conta das nossas frequentes conversas sobre as relações entre psicologia e cinema, diálogos esses nascidos lá por 2009 ou 2010, quando ela ainda residia em Santa Catarina (lecionava em Blumenau, cidade em que morei desde 2011; agora estou em Joinville) e me convidava para discutir curtas metragens com estudantes da psicologia. De lá para cá, apesar da distância, nossa parceria prosseguiu, quase sempre associando arte, processos de criação e formação em psicologia (Gomes, Pereira, & Assis, 2023).

No final de 2022, depois de uma participação que fiz (virtualmente) na disciplina que Eliane ministrava, discutindo “documentários” com os estudantes da psicologia, recebi um e-mail com *links* para três diferentes filmes sobre vidas comuns. Inicialmente, a ideia era uma escrita entrelaçando-os e refletindo, justamente, sua potência na formação em psicologia. Aceitei o desafio e comecei a assistir aos documentários, mas logo depois propus que investíssemos em textos específicos para cada um deles.

Lu me afetou justamente na expressão síntese que elegemos para o título: *uma casa-documento*. A ideia de que uma

casa pode ser um arquivo biográfico me saltou aos olhos desde a primeira audiência. Há algum tempo venho apostando na pesquisa-espectação e, desde que passei a flertar com essa experimentação metodológica, a questão indiciária me acompanha. A hipótese é de que um filme permanece no espectador por algum detalhe — significATIVO — da obra em si ou do próprio encontro obra-espectador.

Pude assistir *Lu* em momentos variados no decorrer de meio ano. Nessas audiências, no diálogo com outras pessoas — especialmente com Eliane, autora comigo deste texto — e na própria escrita do texto, muitas possibilidades de leitura foram emergindo. Essas diversas formas de ver o filme evidenciam, em boa medida, a polissemia da própria obra. A pesquisa-espectação, um dos desafios de quem investiga é não cair na tentação de descrever o filme, reduzindo à a uma interpretação fechada e ilustrativa. Nosso trabalho deve ser o de perceber o trânsito entre obraespectador-obra, habitando justamente este intervalo com palavras e sentidos.

Para isso, tomamos nota da própria audiência, sem desejar decompor a obra ou explicá-la. Vimos tanto (em) *Lu* que nos vimos nele também. E de forma curiosa, foi ao perceber *Lu* como um professor, que as conexões entre o que se exibía em *Lu*, por mais diversas que fossem, faziam relação entre a vida exibida e a (minha) vida espectadora. Isso não quer dizer que *Lu* representa os professores, nem que a obra trata do magistério e/ou de suas lutas e aflições.

Gosto de pensar na pesquisa-espectação como uma al-

ternativa “semi” metodológica e dizer que ela é um ato, é uma proposição estética, pois visa estender o olhar, vivenciar a obra polissemicamente, não deixando-a refém de alguns sentidos. Mas ela se faz justamente pela potência da primeira vista (audiência), quando algo do filme — ainda inconscientemente, inconsistentemente — permanece agitando um e outro pensamento, misturando arte e vida. É a partir daí, nesse exercício que qualquer um pode fazer, ao demorar-se pensando em uma obra, que a pesquisa-espectação se delineia como uma prática do olhar, exigindo que o espectador-pesquisador veja com outros olhos, com os olhos de outros, ver novamente, pensar outras vias neste trânsito, nos intervalos obra-espectador-obra.

Como dito, curiosamente, percebi Lu como um profissional da educação e, semelhante a nós, professor universitário. Mas não foi isso que vi primeiro, nem foi isso que signifiquei nas primeiras audiências, nem mesmo quando já havíamos decidido que, para este livro, faríamos nosso texto com *Lu*. Todavia, há uma poética evidente: nós, professores, trabalhamos em casa há muito tempo. E na pandemia, trabalhamos ainda mais. Alguns professores fizeram de sua sala de casa a sua sala de aula. Não é isso que se exhibe em *Lu*, mas, a partir dele, fui pensando na casa dos professores e das professoras.

Nós, professores, estamos há todo tempo tramando a vida com a nossa obra, com nosso fazer na educação, fazer educação. O relato de Eliane, do modo como o filme a mobiliza pessoalmente e, em seguida, ela se vê trabalhando com ele, é um depoimento do trabalho docente. Fazemo-nos professores

em sala de aula, mas muito desse fazer-ser se faz em nossas casas, em nossas próprias salas. Por vezes estudando, por vezes artistando pensamentos, fotografando a vida lá fora. Nós, docentes, sabemos que é bem difícil limitar o tempo pessoal e o profissional, e o documentário, no seu retrato de uma vida na pandemia, exhibe um ócio forçoso.

Um ensaio fotográfico

Menezes (1996, p. 94) escreve

o que é um filme senão uma somatória de fotogramas que passam na frente de uma luz a uma velocidade que, pela inércia do aparelho ótico, liga suas projeções em uma continuidade imaginária realizada apenas em nossa retina.

Para analisar o documentário *Lu*, escolhemos alguns fotogramas, que nos ajudam a contar a história do filme, permutadas as nossas histórias, nossa temporalidade presente-passado-futuro amalgamada ao tempo do filme.

Figura 01 – Fotograma do minuto 00:52



Fonte: <https://vimeo.com/571173799>

Antes de nos levar a essa primeira fotografia que vai apresentar o personagem, o diretor passeia pelo apartamento. Tudo começa com um convite a olhar a cidade de Uberlândia, cenário coadjuvante do filme. Avistamos prédios, ruas, árvores, cores, como se estivéssemos apoiados na janela. Logo, a fotografia tem a mesma vista, agora, mais de dentro do apartamento, a janela é então a moldura da fotografia. A sequência das imagens é o efeito-movimento das fotografias que transitam do público ao privado. A sala com suas poltronas, estantes, quadros, plantas, objetos de decoração. A mesma sala vista de outro ângulo, corredores, portas, objetos diversos. Um cômodo que parece um escritório repleto de livros, revistas, e mais objetos de decoração.

O som e a iluminação, que compõem a fotografia cinematográfica ficam por conta da cidade. O som é do amanhecer. Tem barulho de vento na janela, ruídos de carros e passarinhos. A iluminação é toda externa, é a luz da cidade entrando, acordando o personagem-morador e completando a compreensão de que se trata de um amanhecer.

Até aqui, o convite é conhecer a morada e não o morador. Não tem como não pensar no documentário *Rua de mão dupla* de Cao Guimarães⁴. Neste filme, o diretor convida pessoas que não se conheciam a trocarem de casas por um dia. Cada um leva consigo, para a nova morada, uma câmera e filma detalhes que chamaram a atenção, sempre com o objetivo

⁴ Cao Guimarães é cineasta e artista plástico, mineiro de Belo Horizonte. Informações sobre ele e sua obra podem ser acessadas no site www.caoguimaraes.com

de produzir uma ideia sobre quem é, e como seria o morador daquele espaço. As filmagens produzidas revelam uma busca intencional por descobrir quem é o outro, como se fossem detetives buscando indícios de um crime. Ao final, os depoimentos revelam que os objetos, os móveis, a organização ou desorganização ajudam a construir uma imagem desse outro, não necessariamente revelam o outro. É interessante ainda essa aproximação do início do documentário *Lu com o Rua de mão dupla*, porque o filme de Cao Guimarães também tem como personagens, indivíduos urbanos que moram sozinhos.

Voltando ao *Lu*, já nas primeiras cenas, essas imagens de objetos, livros, quadros, poltronas, plantas, nos levam a uma sensação de incômodo pelo excesso. O pouco espaço de circulação, o estilo dos móveis e dos objetos de decoração convidam a imaginar um morador mais velho. As estátuas de santos indicam uma certa religiosidade. A fotografia cinematográfica revela ou convida a pensar na idade do morador, assim como no seu interesse pela leitura. A Figura 1 apresentada acima, é o momento em que somos apresentados a ele.

O documentário segue com o personagem-morador acordando. Do espelho em frente à cama, vemos movimentos de quem desperta. Ele senta-se, olha o dia pela janela sem cortinas, se espreguiça, põe os óculos, chinelos, e a primeira ação é beijar as estátuas de santos que ficam no quarto. Aqui, essa força religiosa chama a atenção. Esse homem sozinho, se preocupa, ao acordar, em estabelecer contato com esse outro, essa força. Vamos com o diretor até a cozinha para o café da

manhã. A rotina é um dos objetivos do filme. A porta decorada, uma estante cheia de copos e outros objetos, outra repleta de canecas, flores, mais objetos religiosos, uma revista de arquitetura, muitas coisas pela cozinha chamam a atenção, mas os olhos ficam fixados na fotografia acima da estante, uma mulher, que imediatamente pensamos ser sua mãe. A moldura revela que não é uma foto atual, mas em estilo oval antigo, uma fotografia que parece pintura.

Figura 02 – Fotograma do minuto 02:33



Fonte: <https://vimeo.com/571173799>

Agora a fotografia cinematográfica vem acompanhada de Paul McCartney e sua música *Junk*. O melhor aqui é não saber se a escolha musical é do diretor, em uma inserção após a filmagem, ou do próprio personagem-morador porque Lu chega à cozinha carregando uma caixinha de som, o que oferece indícios de um cotidiano musical.

Não conseguimos fugir das memórias que o filme nos proporciona. A casa da avó, com fotos-pinturas nesse mesmo estilo de moldura penduradas na sala próximas à televisão. É impressionante como a fotografia cinematográfica nos conduz a contar nossas histórias amalgamadas na história do filme. Tem Lu, o personagem-morador que pouco ou nada conhecemos até aqui e tem nossos avós e nossos pais com suas casas, seus objetos de decoração, seu excesso de móveis. E tem Paul McCartney falando de memórias, excessos, objetos, letreiros em vitrines de lojas, fazendo pensar nessa lógica do *compre, compre, compre*, do excesso.

Figura 03 – Fotograma do minuto 05:00



Fonte: <https://vimeo.com/571173799>

Logo após o café, Lu volta ao quarto acompanhado do celular, de uma revista e da caixinha de som, que agora toca *That's amore*. O personagem-morador começa a se despir e de repente está completamente nu — *inteiramente Lu*. Deita-se

na cama e inicia seu banho de sol, em um estilo que parece fazer parte de um ritual matinal. Aqui, o contexto de filmagem do documentário, qual seja, a pandemia, nos faz pensar no quanto um ritual de banho de sol revela um sujeito cuidando de si, da sua saúde. Imediatamente o diretor nos aproxima do quadro de um jovem musculoso, sem sabermos se é o próprio personagem-morador, e sai do quadro nos fazendo acompanhar o sol entrando pela pele de Lu. A música, o movimento da câmera, a luz do sol que ilumina o corpo do personagem-morador faz com que nos esqueçamos que, até aqui, os objetos de decoração e seus excessos nos convidavam a datar esse sujeito. A fotografia nos convida a pensar em um corpo pulsante, um corpo que se cuida, um corpo vivo que deseja e é desejado.

Almir Sais (2011) escreve sobre envelhecimento em nossa sociedade, sobre o quanto os discursos produzidos revelam um ser velho com evidente redução da potência de existir.

Não existe um devir, mas um dever (ser). Ser o velho da velhice, do dispositivo. Sua sexualidade é “angelical”, suas dores não são para serem tratadas, mas louvadas por serem típicas de quem triunfou sobre a vida desafiando a morte. Seu tempo não é para ser vivido, mas passado, está no lucro. Seu tesão é escárnio. Seu corpo não é seu corpo, é do médico, dos filhos, dos asilos, da lei, da instituição, da velhice, do dispositivo. (Sais, 2011, p. 92)

Já falamos que a fotografia nos convida a pensar em um corpo pulsante, um corpo que envelhece desobedecendo os discursos. A fotografia claramente produz um discurso outro, uma política da existência que apresenta outro modo de enve-

lhecer e, investe na possibilidade de criação de outras narrativas sobre o envelhecimento.

O que vem a seguir nos ajuda a conhecer melhor o personagem-morador. Lu sentando-se na poltrona da sala, conversando ao telefone, assistindo televisão ou ouvindo um vinil. A fotografia é acompanhada por uma narração dele sobre si mesmo, sobre suas memórias que ele nomeia de provisórias. Aos nove minutos e 40 segundos, ele conta que é arquiteturbanista, professor universitário e militante cultural, fala de suas paixões pelas artes de modo geral, mas principalmente por música e poesia, de seu sincretismo religioso, do tempo que morou na Bahia, da infância em Guaíba/SP e revela um gosto por revistas graficamente bonitas. É impressionante o quanto sua casa e seus objetos de decoração, seus livros e revistas espalhados pelo escritório, que até aqui pareciam datar esse sujeito, agora parecem fazer pulsar a vida. As fotos antigas, da suposta mãe, já não fazem mais sentido, talvez seja apenas arte espalhada pela casa do arquiteto. Ele diz, na conversa ao telefone, que está, nesse contexto da pandemia, “intocado, intocável, mas com a imaginação a mil” e não tem como nossa imaginação também não caminhar a mil. O que esses objetos de decoração contam sobre esse arquiteto? Que sujeito é esse que sozinho, em plena pandemia, se encontra imaginativo, com corpo pulsando a mil? De onde vem a força do sujeito que, isolado e sozinho, se mantém desejante?

A solidão não o constitui, ele tem repertório próprio, está rodeado de histórias. Sua casa é retrato do personagem, do

homem que a habita, uma casa que tem força, tem vida, tem presença.

Figura 04 – Fotograma do minuto 15:51



Fonte: <https://vimeo.com/571173799>

Quando a narração do que ele chama de memórias provisórias se encerra, Lu está dançando *Absolute Beginners* de David Bowie na sala. A fotografia, e seu movimento de luz e som, convoca nosso corpo ao movimento, mas não qualquer movimento e nem em qualquer lugar, o que a gente deseja é estar na sala do Lu dançando com ele. Essa é com certeza outra cena que revela um homem vivo e ativo.

Lu, o personagem-morador, como escolhemos nomear, poderia ser só um homem comum, um professor universitário, que na ocasião da gravação tinha 64 anos e, completou 65 no ano do lançamento do filme. Mas esse professor universitário, arquiteto-urbanista que se define como militante cultural, é um sujeito comum, que habita uma casa viva, uma

casa-documento, um território repleto de plantas, cerâmicas, fotografias, espelhos, xícaras, estantes, livros, discos, revistas, estátuas, ‘badulaques’ diversos que decoram os ambientes, e nos revelam quem ele é. Como já dissemos, o momento histórico é a pandemia, o isolamento, a solidão, mas o diretor nos apresenta um homem com luz própria, que gosta do ócio, que aproveita sua própria companhia.

Figura 05 – Fotograma do minuto 17:10



Fonte: <https://vimeo.com/571173799>

A Figura 05 é a imagem final do filme, um fim de tarde, em Uberlândia, a segunda maior cidade de Minas Gerais. Em julho, mês em que o filme foi gravado, o inverno uberlandense é ensolarado e o clima tropical seco-úmido se acentua. Foi exatamente o sol uberlandense que assumiu a iluminação do filme, e essa luz que compõe a fotografia faz o espectador sentir o calor e o clima seco da cidade, mas faz também contemplar a sua beleza.

“E o que é dito, ou não, no filme? Filmes discursam com movimentos, sons, ruídos, silêncios, sombra, luz e outros recursos” (Silva, 2016, p. 110). Os fotogramas escolhidos para esta análise, claramente dizem respeito a uma escolha nossa como pesquisadores, e revelam os ditos e não ditos, que constituem nossa produção de sentidos.

E antes de encerrar nosso ensaio, voltamos ao começo. Agora escolhemos exibir as três primeiras imagens naquela sequência que julgamos orquestradas, conforme apontamos na introdução deste capítulo.

As três fotografias que abrem o filme foram produzidas com a câmera posicionada em uma só direção, com leve distância entre cada tomada, mas com precisão suficiente para estabelecer um arranjo esteticamente narrativo. O diretor cria um efeito de recolhimento. Ele abre o filme indicando uma passagem de fora para dentro. Curiosamente, a janela que invisivelmente emoldura a cidade na primeira cena, é a mesma janela da Figura 05, do fotograma que projeta o seu protagonista contra a luz.

A torre da igreja tão levemente presente na primeira imagem, analogicamente aponta um horário pouco decifrável. Pode ser às sete e cinco da manhã, pode ser treze horas e trinta e cinco minutos. Se há uma arquitetura religiosa lá fora, no interior da casa há um ritual quase litúrgico de alguém que sobrevive à peste. Do despertar ao banho de sol, Lu é solitude. E o diretor sabe que o silêncio tem seu efeito, a voz do protagonista aparece somente ao final do sexto minuto.

Figura 06 – Fotograma do minuto 00:09, 00:14, 00:19



Fonte: <https://vimeo.com/571173799>

Quando fala, a voz em *off* dura um tempo. O ruído que vez por outra lentifica a “narração de si” é um efeito conhecido da audiência, o som de quem lê e corrige o que está digitando, como se Lu — no filme e na solidão daqueles dias — estivesse escrevendo a sua história. Mas tudo isso, ou melhor, nada disso se exhibe. Enquanto a voz em *off* conta da vida, a câmera vai retratando — *fotografando* — Lu habitando sua morada. A narração quase monótona cria uma sensação tediosa, para não perder de vista quem (sobre)viveu à pandemia do coronavírus.

A relação entre as Figuras 05 e 06 ainda precisa ser dita. Se, no começo do filme, a janela aparece em três exatos momentos: de onde se vê a cidade; se limita à casa e à cidade; e, ainda, enquadra a sala da casa com a luz que captura, ao final da obra, é o morador (figura 05) quem “rouba” a janela para si. Ele está projetado, em pose de apreciação, em partes é mesmo o protagonista, mas também não deixa de ser um espectador do mundo, que vê *‘a janela como se ela fosse uma tela’* A janela de sua casa, de seu mundo, lá fora e cá dentro. É um banho de luz e sombra.

Considerações finais

O cinema é mais um meio de evocar histórias do que de contá-las. (Menezes, 1996, p. 96)

Manoel de Barros diz que “poesia é a virtude do inútil”⁵ Não é só gostar de borboletas, de vazios, de pedras, de sapos

5 Manoel de Barros foi um dos mais importantes poetas brasileiros, com vários prêmios nacionais e internacionais. A frase destacada no artigo foi dita no documentário sobre a vida do poeta *“Só dez por cento é mentira”*, lançado em 2008, dirigido por Pedro Cezar, com duração de 1h 21min.

ou de quintas-feiras, para fazer poesia é preciso se excitar com o cotidiano, é preciso descobrir a beleza no ordinário. O filme *Lu* é pura poesia e uma verdadeira declaração de amor do diretor, que mergulha no cotidiano desse homem, isolado pela pandemia e na sua rotina metódica.

É evidente que a obra se constitui em uma experiência estética. Ela produz um acabamento provisório e, com isso, possibilita produzir novos sentidos. A fotografia cinematográfica aqui analisada, claramente diz sobre o isolamento e a pandemia, sobre morar só, sobre envelhecimento, e questiona também as possibilidades de envelhecer.

Finalmente, podemos dizer que *Lu* é uma obra de intensa luz e intensas sombras. A cidade é cenário protagonista — mas poderia não ser; Lu é um professor universitário e mobilizador cultural — mas poderia não ser; a pandemia é contexto propositivo da obra — mas poderia não ser. A potência fotográfica talvez seja justamente essa, ativa/passiva, do ser e não ser, da condição deste “ator” (que não o é) preso e protegido, nu e entulhado de coisas em casa, de um documentário que também poderia não ser. *Lu* — a vida, a obra, a casa — é singular e genérico, tantos de nós estamos/estivemos naquelas fotos, naquela vida, naquela casa.

Referências

- Costa, Ângelo & Mautone, Guilherme (2009). As imagens e as coisas: fotografia e produção de conhecimento. In Jaqueline Tittoni (Org.), *Psicologia e Fotografia: experiências em intervenções* (pp. 24-45). Dom Quixote.
- Gomes, Allan Henrique, Pereira, Eliane Regina, & Assis, Neiva (2023).

- Arte e processos de criação na formação em Psicologia*. Pedro & João Editores.
- Menezes, Paulo Roberto A. (1996). Cinema: imagem e interpretação. *Tempo Social*, 8(2), 83-104.
- Rancière, Jacques (2012). *O espectador emancipado*. WMF Martins Fontes.
- Sais, Almir Pedro (2011). *Dispositivo de Velhice: uma analítica interpretativa*. [Tese de doutorado em Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis/SC].
- Silva, Dâmaris (2016). *Is she you? A fotografia de um filme publicitário em um breve estudo*. In Jaqueline Tittoni & Andrea Zanella (Orgs.), *Psicologia e fotografia: alguns ensaios* (pp. 105-121). Multifoco.
- Tittoni, Jaqueline (2009) Sobre psicologia e fotografia. In *Psicologia e Fotografia: experiências em intervenções* (pp. 07-23). Dom Quixote.

A imagem na interação estética e afetiva: a fotografia do filme *Marte Um*

Fabírcia Teixeira Borges

Iago Marçal

Otávio Risieri

Vannini Ribeiro

O cinema bagunça finito e infinito, substância e acidente, alma e corpo, sensível e inteligível. É uma relação íntima entre o artifício e a realidade. É a semelhança de um ícone e a impressão de um índice. É a luz física da fotografia e a luz mágica e espiritual do projetor. (Bezerra, 2018, p. 91)

Neste capítulo iremos discutir a fotografia do filme nacional *Marte Um* (Martins, 2022), de Gabriel Martins, em relação à construção de uma narrativa fílmica imagética que medeia a construção de interações estéticas e afetivas no espectador. O filme apresenta a história de Deivinho, um garoto de 12 anos que tem o sonho de ser astrofísico. Seu pai, no entanto, tem outro sonho: que ele seja jogador de futebol. O drama se desenrola sobre esse conflito familiar, ao mesmo tempo que apresenta as histórias dos personagens desta família. Uma família periférica, negra, de Contagem/MG. A fotografia fílmica apoia-se em cores, nuances e enquadramentos que conferem à narrativa um tom de reminiscências de outras narrativas fílmicas garantindo uma interação dialógica que favorece a experiência estética do espectador. Nesse sentido, pretendemos

nos ater a essa análise para discutir como a linguagem fílmica pode impactar o processo de recepção do cinema e, conseqüentemente, de sua influência na manutenção do olhar dos espectadores.

Fotografia é luz e enquadramento. Decididamente nas produções cinematográficas, a fotografia é luz e enquadramento. Se a fotografia pode ser dita como imagem parada e o cinema como imagem em movimento, é Walter Benjamin (2018) que nos leva para outra dimensão dessa razoabilidade. Eis que a fotografia pode transitar sobre suas construções semióticas, assim como o cinema organiza paradas sobre seus frames e imagens específicas. Além do que, precisamente também é sobre levar em consideração o processo histórico das construções dessas imagens, sejam paradas, sejam em movimento. Nesse aspecto, é de se considerar a produção analógica ou digital sobre fotografia e cinema. Mas afinal, o que é fotografia? Diferentes autores/as discutem sobre o conceito de fotografia e apresentam convergências e divergências em seus pensamentos que aproximam e distanciam suas compreensões acerca do que é fotografia. A semioticista Lucia Santaella compreende a fotografia como um sistema de codificação que ocorre através do uso de aparatos artificiais para reproduzir aspectos visíveis do mundo com fidedignidade (Santaella, 2012). A autora destaca que a fotografia é, de forma simbólica, uma criação ideológica, cultural e convencional que pode ser codificada perceptivamente, portanto pode adquirir movimento.

Para Vieira (2019) a fotografia é uma infinidade de pontos ou grãos de diferentes tamanhos que configuram sua resolução e capta e congela instantes do tempo que a singulariza e em alguma medida a detém. Nesse sentido, Santaella (2012) discute que a fotografia é um traço do real a partir de quatro princípios estabelecidos por muitos estudiosos da fotografia, descritos a seguir:

1. Conexão física: o objeto fotografado, de fato, estava fisicamente diante da objetiva no momento do clique;
2. Singularidade: o instante que o clique capturou é único, singular. Mesmo que o ato se repita, o momento de cada tomada é singular;
3. Designação: mais do que quaisquer palavras, mais do que quaisquer outros tipos de imagens desenhadas ou pintadas, a foto designa, indica o referente, funcionando quase como um dedo que aponta para algo da realidade;
4. Testemunho: como não se pode negar que o objeto fotografado esteve lá — diante da câmera —, a fotografia dá testemunho de sua presença naquele dado tempo e espaço

(Santaella, 2012, p. 73)

Tendo isso em vista, a autora salienta que tais aspectos são importantes para constituir a fotografia como linguagem (Santaella, 2012). Desse modo, para compreender os significados da linguagem é necessário ter o conhecimento de como ela é produzida, considerando quem a produziu e quais foram os meios e instrumentos utilizados nessa produção (Santaella, 2012). Assim, no presente capítulo, será analisada a fotografia do filme *Marte Um*, tendo em vista o que ela representa para

além da sua característica indexal, ou seja, compreendendo seus aspectos que constituem o referente, o seu conteúdo.

Nessa direção, sabe-se que a fotografia possui a forte característica comunicativa de funcionar tanto como ícone quanto como índice, uma vez que ela tanto pode apresentar a realidade com uma forte semelhança como também apresenta relação causal referente à realidade, por seguir estritamente as leis óticas (Castro, 2007; Santaella & Noth, 2015; Vieira, 2019). Assim, a fotografia pode ser ícone, uma vez que possui alguns aspectos em comum com o que deseja representar. E é índice, já que o que está representando tem proximidade física em relação à realidade, ou seja, “a indexicalidade predomina na fotografia como um vestígio, uma descrição, um testemunho; a iconicidade predomina, por sua vez, como uma lembrança [...] uma demonstração” (Santaella & Noth, 2015, p. 111).

Para alguns teóricos, a foto índice afirma, diante dos nossos olhos, a existência do que ela está representando, mas não é suficiente para nos apresentar o sentido da representação (Castro, 2007; Santaella & Noth, 2015; Vieira, 2019). Nesse aspecto, Vieira (2019) ao discutir sobre as concepções de Roland Barthes (1980) e Philippe Dubois (1994) sobre a natureza da imagem fotográfica, propõe uma problematização em relação à conotação indexal da fotografia, uma vez que Barthes (1980) considera que a fotografia não poderia ser compreendida como linguagem por ser estruturada por signos, o que necessita de um sinal, e, para o teórico, o que vemos

na fotografia não pode ser considerado como sinal, mas como uma apresentação do real que foi registrada em um único momento.

A fotografia também habita outras mídias, como o cinema. Nas últimas décadas, a fotografia vem sendo utilizada de várias formas nas produções cinematográficas, principalmente, pela expansão das significações presentes nas memórias produzidas a partir dos filmes e de sua característica de marcar momentos importantes nas narrativas, muitas vezes, sendo utilizada como um elemento da narrativa que enuncia elipses temporais (Tacca, 2007). E é também sobre essa relação de verdade e ficcionalidade que as narrativas fílmicas, tendo a imagem, o som e o movimento como ancoradouros de suas histórias, que Xavier (1988) discute a relação do cinema entre revelação e engano em que verdade e ficção se encontram. Encontram-se na tela, mas encontram-se também na interação de espectador e tela, em um entre-lugar (Bhabha, 2008), ou podemos dizer, em uma fronteira semiótica (Lotman, 2022).

Para tanto, Santaella (2012) destaca que a fotografia é um duplo, ou seja, por mais que exista o vestígio da luz e a apresentação física do real, ela não é precisamente o que capturou, uma vez que existe a predominância da perspectiva que pode ser modificada intencionalmente por quem fotografa e que também pode ser transformada através dos efeitos das tecnologias. Nesse sentido, Ward (2021) discute que a imagem fotográfica está compreendida entre a representação e a mimese e ela surge a partir de uma troca simbólica e de uma

representação. Dessa forma, a partir dessa compreensão sobre fotografia é possível realizar uma análise ontológica, que nos permite considerar a fotografia como um elemento icônico e simbólico, evidenciando os sentidos e os significados das imagens fotográficas.

Ademais, é importante ressaltar que as fotografias estão fortemente relacionadas ao seu contexto histórico, cultural, econômico e social, uma vez que começaram a se destacar na sociedade no século XIX, a partir da Revolução Industrial, quando assumiram funções, como por exemplo, proporcionar aos governos o controle da sociedade (Ward, 2021). Sabe-se que naquele período histórico estavam ocorrendo importantes mudanças políticas, sociais e econômicas e a fotografia surge como um meio de produzir técnicas que representassem a realidade de forma mais precisa e rápida (Castro, 2007). Nesse sentido, a fotografia se tornou um instrumento poderoso a serviço de interesses políticos e, em muitos casos, estigmatizava pessoas de grupos considerados subalternos, bem como os indígenas, os quilombolas, os ditos “loucos”, dentre outros seguimentos (Bittencourt, 1994; Oliveira, 2020; Vieira, 2019).

Atualmente, no século XXI, a fotografia tem passado por novos processos de transformação que evidenciam novas formas de utilizar e de trabalhar com as imagens fotográficas, por meio das novas tecnologias digitais, que permitem a captação, reprodução, produção e armazenamento das imagens (Vieira, 2019). Assim, nas sociedades contemporâneas, as novas tecnologias digitais disponibilizam diversas formas de manejar as imagens

fotográficas a partir de rearranjos mais ágeis e sutis do que os que eram disponibilizados pelas câmeras fotográficas analógicas. Com isso, a compreensão de Barthes (1980) sobre a natureza da imagem fotográfica não se aplica à imagem digital, visto que, através das programações digitais avançadas, já se pode até inserir elementos nas fotografias que não estavam presentes no instante em que a imagem foi registrada (Vieira, 2019).

Retomando a técnica cinematográfica, sabemos que, para ser produzida, foi necessário passar por muitas experiências até que o cinematógrafo fosse construído pelos irmãos Lumière, no ano de 1895 (Benedetti, 2016). O cinematógrafo foi criado através da convergência dos objetos cinéticos, da lanterna mágica e da fotografia. Assim, a partir da junção dessas três mídias, começou-se o processo de elaboração das projeções de filmes que vemos até os dias atuais. Contudo, as pesquisas acerca da fotografia e do cinema seguiram caminhos distintos e passaram por tensionamentos que foram superados ao longo do tempo.

Nesse sentido, o aprimoramento da fotografia e sua comercialização forneceram importantes ferramentas para a criação do cinema no século XIX (Benedetti, 2016). O cruzamento da fotografia com os elementos cinéticos possibilitou o surgimento da imagem fotográfica sequenciada, luminosa e em movimento. Entretanto, mesmo que os princípios que permeiam a fotografia estática estejam presentes na fotografia do cinema, outros elementos artísticos estão envolvidos na produção cinematográfica, como por exemplo, o teatro e a

música, que transformaram a fotografia e promoveram o desenvolvimento das encenações, dos ritmos e dos tons das cenas no cinema, criando, portanto, a poética do cinema a partir da fluência visual e da iluminação (Santos, 2020).

A fluência visual compreende os movimentos dos personagens e dos objetos no filme por meio dos enquadramentos, o que pode tanto esconder ou mostrar a troca de planos (Tacca, 2007; Xavier, 2008). Nesse aspecto, a fluência visual está estreitamente relacionada à decupagem de cena, que se refere à seleção dos ângulos que os espectadores irão perceber no filme. Os eventos que são capturados e destacados ocorrem através da decupagem, que está ligada à visão do cineasta (Tacca, 2007).

Em relação à função da luz no cinema, ela não se refere apenas à iluminação das cenas, uma vez que possui a potência de evidenciar os dramas vivenciados pelos personagens, ou seja, a iluminação conta a narrativa do filme, destacando as percepções e interpretações dos personagens. Nessa direção, a fotografia participa da narrativa visual, da identidade plástica dos filmes e de todo o roteiro, proporcionando sentidos às cenas e enfatizando a temporalidade no filme (Tacca, 2007).

A fotografia no cinema, portanto, apresenta a percepção estética de seus diretores e complementa os conceitos que embasam os roteiros cinematográficos (Tacca, 2007). Percebe-se que a fotografia é um importante elemento para articular as narrativas visuais híbridas e seus discursos. Com isso, é possível associar o dialogismo da escola de Bakhtin e Volochinov (2006) à relação da fotografia com a narrativa cinematográfica, visto que as di-

ferentes formas de fotografias provenientes de sua polissemia se fundem ao contexto das obras cinematográficas e complementam fortemente as narrativas cinéticas (Tacca, 2007). Nesse aspecto, a fotografia tem o potencial de estabelecer comunicação entre seus observadores e os elementos de seus referentes a partir de suas diversas possibilidades de interpretação, proporcionando a seus receptores a oportunidade de experienciar e atribuir significados aos seus conteúdos (Vieira, 2019). Desse modo, as imagens fotográficas manipuladas por distintas perspectivas e diferentes suportes, abrem caminhos para a investigação e para a reflexão sobre as diversas relações entre os sujeitos e essas importantes materialidades (Vieira, 2019).

Assim, no presente estudo será discutido a produção cinematográfica *Marte Um*, produzida pela produtora brasileira Filmes de Plástico, e dirigida por Gabriel Martins. O filme, que se passa no Brasil, na cidade de Contagem, situada no estado de Minas Gerais, conta a história da Família Martins, e nos permite diversas reflexões sobre a sociedade contemporânea em que vivemos. A fotografia do filme é repleta de significados e é possível fazer análises e analogias a partir das cores das imagens e da distribuição das fotografias no filme.

O filme *Marte Um* (2022)

Ficha Técnica:

Direção: Gabriel Martins

Produção: Filmes de Plástico Roteiro:

Gabriel Martins Produção

Executiva: Thiago Macêdo Correia

Elenco: Rejane Faria, Carlos Francisco, Camilla Damião e Cícero Lucas

Direção de Fotografia: Leonardo Feliciano
Direção de Arte: Rimenna Procópio
Trilha Sonora Original: Daniel Simitan
Montagem: Gabriel Martins e Thiago Ricarte
Direção de Som: Tiago Bello e Marcos Lopes



Exibido no Festival de Gramado, *Marte Um* é o primeiro longa de direção solo de Gabriel Martins. Natural de Milanez, região periférica de Minas Gerais, Gabriel co-fundou, em 2009, a Filmes de Plástico, uma produtora singular de cinema independente, a qual foi berço de dezenas de filmes sobre a periferia, a desigualdade econômica e a realidade de pessoas pretas, principalmente na cidade mineira de Contagem, onde se desenvolve a narrativa de *Marte Um*.

Nesse cenário, acompanhamos os Martins, especialmente pela ótica de Deivinho (Cícero Lucas), o filho mais novo de uma família preta e periférica. Tímido, o pré-adolescente começa a questionar sua identidade e sua realidade ao perce-

ber que não quer ser o grande jogador de futebol que seu pai sonhou a vida toda. Secretamente, Deivinho quer estudar para se tornar astrofísico e participar da primeira missão tripulada para Marte (a Marte Um, que dá título ao longa).

Ao redor de Deivinho, desenvolvem-se as demais narrativas do filme: sua mãe, Tércia (Rejane Faria), passa por um processo de adoecimento mental após ser vítima de uma “pegadinha” de televisão mal executada, o que pode ser caracterizado como um quadro de Síndrome do Pânico. Seu pai, Wellington (Carlos Francisco), trabalha como porteiro de um condomínio de luxo e, quando um famoso jogador internacional se muda para lá, a carreira de futebolista que sonhou para o filho parece cada vez mais próxima. Por fim, a irmã de Deivinho, Eunice (Camila Damião), prepara-se para contar aos pais sobre seu namoro com outra mulher e seus planos de sair de casa. Os interesses de cada um e o conflito geracional propulsionam a narrativa, enquanto acompanhamos o amadurecimento das personagens.

É importante mencionar o longa-metragem anterior de Gabriel Martins, o explosivo *No Coração do Mundo*, dirigido em conjunto com Maurílio Martins. Também ambientado em Contagem, a narrativa segue três trabalhadores que, desesperados pela ascensão social, planejam um complexo furto em uma mansão de alta classe. É um filme que retrata a violência de maneira crua, aponta as feridas da periferia e apresenta essa vivência com um tom extremamente realista e, talvez, pessimista. Os três protagonistas buscam uma revolução, e

enxergam nesse roubo a única possibilidade de mudança de vida (um único relógio localizado na mansão pagaria anos de trabalho, aluguel ou compras de mercado). É um retrato de personagens revoltados que apelam para medidas extremas.

Em *Marte Um*, no entanto, Gabriel Martins cria uma narrativa mais esperançosa e otimista, e aposta na força de um outro tipo de revolução: o sonho. Em um país que havia acabado de eleger um presidente de extrema-direita, os sonhos de uma família preta e periférica representam, acima de tudo, resistência. Somos convidados a questionar: quem pode sonhar? Qual o custo de manter a esperança de uma vida melhor em um país que se voltou contra você? Aos poucos, a família Martins começa a tomar consciência das violências que os atravessam e os obstáculos que lhes são impostos diariamente.

O pai, Wellington, aposta todas as cartas na esperança de que Deivinho irá se tornar um astro do futebol. Esse é um dos grandes pontos de conflito do filme, uma vez que o personagem mantém a cabeça fechada para outras possibilidades e praticamente exige que seu filho se comprometa com o esporte, gerando inseguranças e frustrações na vida do garoto. Mas como julgá-lo? Em um país como o Brasil, as referências que temos de meninos pretos e pobres que ascenderam socialmente e quebraram o ciclo da pobreza são, de fato, os jogadores de futebol.

A mãe, Tércia, um pouco mais compreensiva, tenta encontrar um terreno comum para todos. Mas entre a preocupação com o trabalho, as contas para pagar e as diversas visi-

tas médicas para tratar sua saúde mental, sobra pouco tempo para, de fato, entender os filhos. Nas cenas que se passam na mesa de jantar, fica escancarada a distância que, aos poucos, foi se criando entre eles. De um lado da mesa, Wellington e Tércia discutem o que desejam para a vida dos filhos, sobre quais caminhos eles devem seguir, o que devem ou não devem fazer. Do outro, Deivinho e Eunice não conseguem comunicar quais são seus verdadeiros interesses e vontades, por receio de decepcionar os pais.

É depois do jantar, deitados no beliche do quarto que dividem, que Deivinho e Eunice encontram espaço para compartilhar e cultivar seus sonhos. Eunice não tem para quem contar, senão ao próprio irmão, sobre o romance que vive com outra mulher, e sobre seu desejo de sair de casa para morar com ela. Mais tarde, o garoto conta, constrangido, sobre seu “sonho bobo” de ser astrofísico, estudar fora, e visitar o planeta Marte. A irmã o conforta: “é um sonho lindo”. Ao colocar Marte como destino de Deivinho, o diretor Gabriel Martins brinca com a ideia do “sonho distante” e explora as impossibilidades raciais, sociais e urbanas do Brasil. Quantas pessoas não consideram o sonho de uma casa própria, um bom emprego ou um carro como quase impossível, tão distantes quanto Marte? Também é aí que o diretor produz um questionamento que ronda toda o filme, qual o destino possível para crianças negras e periféricas? O futebol é a única possibilidade para esses jovens? Por que outras possibilidades, como o de ser um cientista não se vislumbram, mas figuram como Marte,

um sonho muito longe de se alcançar?

Explora-se, também, o que poderia ser possível nesse mundo. Em um contexto social e político complicado e desgastante, o foco do filme não é, de forma alguma, o sofrimento (como é comum ver em outros longas de protagonismo negro). São focos do filme, o afeto, a paixão, a esperança e as pequenas conquistas de cada um dos personagens. Há, claro, o espaço da denúncia e da crítica social, mas há também os momentos de comemoração e apreciação da beleza da família Martins. Em meio a turbulências e forças contrárias ao seu crescimento, eles encontram brechas para florescer, se fortalecer e “dar um jeito”. Em certo momento do filme, Tércia exclama, aliviada “estou viva!”. Pois estar viva é um ato corajoso. Estar viva e sonhando, então, é um ato revolucionário.

A fotografia no filme: luz e cores



Foto: Embaúba Filmes/Divulgação

Partimos agora para analisar como estas narrativas imagéticas se apresentam para o espectador. Entendendo os filmes com uma linguagem que se produz a partir de imagem, cor e movimento, é através dessa produção dialógica que a história se articula com o enredo e com a produção de um sentido. É a partir de como estas organizações imagéticas chegam pelo impacto visual, ganhando vida e produzindo histórias para quem assiste ao filme. Não é qualquer história, mas uma história contada com aquele enredo e articulada a partir de uma produção de imagem específica. Não é qualquer imagem, é aquela imagem pensada com todas as produções semióticas capazes de dar veracidade, causar impactos de afetos e de emoção na relação com o público; uma interação estética. É assim: a história se produz entre a tela e sua interação com as pessoas, a produção fotográfica do filme tem grande impacto para promover esta interação.

Em *Marte Um*, a fotografia é assinada por Leonardo Feliciano, que já havia trabalhado com o diretor Gabriel Martins em seu filme anterior, *No Coração do Mundo*. Eles repetem a parceria, dessa vez buscando construir, através do retrato cotidiano da família mineira, um universo. Em muitos momentos são utilizados tons de azul que replicam, de diferentes formas, a paleta que comumente associamos a essa temática. Além do azul, que remete à busca de Deivinho e de sua irmã, as cores marrom, amarelo e preto são constantemente retomadas.



Deivinho e a irmã Eunice sentados na cama do quarto que dividem Foto: Embaúba Filmes/Divulgação

O quarto do personagem Deivinho, dentro da história, funciona como um coração que pulsa criatividade e, a partir disso, modifica todo o núcleo familiar, é também nele que a jornada pela exploração do azul se inicia. As paredes são dessa cor, como se representassem o alicerce dos sonhos do jovem. É nesse cômodo que algumas das cenas mais simbólicas acontecem entre os filhos da família, uma delas é o momento em que sua irmã, Eunice, conta para o menino sobre o relacionamento amoroso que está desenvolvendo. Vemos os dois ali, quase comprimidos pelo espaço dividido, sendo penetrados sutilmente por feixes de luz natural, expandindo não só o conforto daquele quarto, mas da relação entre eles.

Outra cena de destaque nesse ambiente é quando o irmão caçula conta sobre seu interesse pelo projeto Marte Um, o diretor optou por uma escolha estética que se repete no decorrer do filme, o tom azul escuro para expressar vulnerabilidade. Esse recurso foi utilizado em outras cenas, tais como,

quando a mãe consola o filho machucado, quando os pais conversam sobre a viagem que a mãe irá fazer, na cena de sexo entre Eunice e a namorada. Essa escolha fica mais evidente no fim do filme, quando todos se reúnem para ver o instrumento construído por Deivinho e são banhados por essa iluminação, olhando para o céu e compartilhando a intimidade e a possibilidade de sonhar que esse instante possibilita.

Para representar a aproximação de uma possível troca íntima, como na cena em que Eunice e Joana se conhecem em uma boate, é utilizado não apenas o tom azulado, mas é somado a ele um tom avermelhado no rosto das personagens, como se estivessem vivenciando um certo estado de ‘alerta’, mas também de afeição uma pela outra. Ainda nessa dinâmica de trabalhar com a cor azul, a personagem de Joana tem tranças de tom ciano, como se representasse, para a namorada, uma nova gama de possibilidades, assim como é o céu para o irmão. A possibilidade de sonhos que vão além do espaço de sua família, sonhos para a construção de uma nova.

Essa opção pela fotografia em tom azulado também foi observada no aclamado *Moonlight*, de 2016, dirigido por Barry Jenkins, que compartilha traços narrativos semelhantes a *Marte Um*. Ambos contam a história de um garoto negro no subúrbio e sua relação com uma vulnerabilidade que não é comumente incentivada a corpos masculinos, negros e retintos. Nessa obra, também sob um tom azulado quase lunar, é que temos um dos momentos de maior intimidade do personagem principal, o primeiro beijo em outro rapaz.

Martins e Feliciano, diretor geral e de fotografia do filme, afirmam, em entrevista, que a escolha desse tom de iluminação é feita também como forma de acentuar a beleza da pele dos atores do elenco, em especial os jovens, Camila Damiano (Eunice) e Cicero Lucas (Deivinho), dando a eles uma textura quase metalizada, afirmando esteticamente a temática da obra.



Foto: Embaúba Filmes/Divulgação

Outra escolha estética, mais sutil, é a forma como os personagens, em muitos momentos, estão em contraste com o fundo, como se eles fossem puxados à frente nas cenas, tomando o protagonismo não só da história, mas também do que é visto. No entanto, essa escolha é deixada de lado quando os personagens estão em grupo, como no aniversário de Tércia, em que a cena é permeada por uma série de elementos passando a mensagem que os personagens estão confortáveis para existirem em comunhão, retratando também um pouco de seu cotidiano para além do sofrimento.

Enquadramento no filme

A câmera é considerada o “olho mecânico” (Xavier, 1988), é a partir dela que se escolhe como o filme será visto, o que será visto. O enquadramento diz de como os elementos da narrativa vão figurar na tela, a partir da captura desse olho. Se em plano aberto, médio ou fechado. Então, se por um lado temos essa captura de imagem e como ela vai aparecer na narrativa, por outro, temos o impacto e a mensagem que a perspectiva visual apresenta para quem assiste. Existe uma intencionalidade ao fazer a captura das imagens, mas elas ganham vida no contato com o outro. Assim, Bakhtin (2002) argumenta sobre o endereçamento, a linguagem é endereçada a um Outro, imaginado por mim, portanto, como parte de um processo dialógico, a produção de um filme também se mantém nesse endereçamento ao outro.



Foto: Embaúba Filmes/Divulgação

O enquadramento deste *frame* traz a cor negra de Eunice em contraste com o azul das tranças da namorada, o que pode fazer uma alusão ao filme *O azul é a cor mais quente*, de 2014, um filme cujo tema do amor lésbico foi sucesso de bilheteria. Em plano médio *close up*, a imagem anterior descreve uma cena de intimidade, e oscila entre a intimidade a se conhecer das duas mulheres negras e sua sexualidade, e o segredo desta relação. No corte da cena do primeiro beijo entre Eunice e a namorada, aparece o *close-up* de uma orquídea, que é uma flor que simboliza a vulva feminina, trazendo a ideia do segredo e do preconceito vivido por Eunice na relação com o pai.

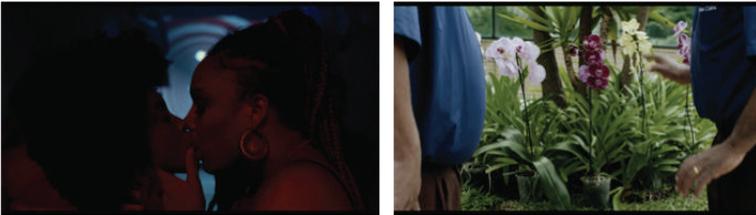


Foto: Embaúba Filmes/Divulgação

Durante as situações de tensão na história, observamos um movimento no qual a imagem que vemos está focada em apenas uma única personagem. Esse recurso é utilizado na cena em que a matriarca da família, Tércia, compartilha com todos o relato do trote que sofreu. Nesse momento, apenas ela é filmada, enquanto o que recebemos dos demais, são apenas reações em voz. Essa escolha pode ser interpretada como uma forma de marcar o protagonismo dos personagens em cenas como essa, que abordam parte da narrativa pessoal de cada um, destacando a importância que possuem como narra-

dores de suas próprias histórias. Essa escolha possui também efeito político, de destacar a presença de uma personagem/ator negro, contrariando um movimento que historicamente não ocorre com frequência nas grandes mídias do Brasil, não apenas no cinema, mas também na televisão, costumeiramente protagonizada por pessoas brancas, ainda que a realidade racial do país seja mais diversa que o que é apresentado. Essa escolha estética parece buscar subverter essa falta de protagonismo, ainda que não a aponete diretamente.



Foto: Embaúba Filmes/Divulgação

Há, portanto, uma predominância do enquadramento médio e americano em *Marte um*, mas que se estende para o plano aberto quando quer ampliar a narrativa para um aspecto mais social e comunitário, como é caso do aniversário de Tércia. Ou quando fecha em alguns dos personagens ou

em cenas específicas para dar ênfase naquele processo afetivo, como quando foca em Tércia e em suas crises de pânico e na vivência do trauma sofrido. Nesse sentido, podemos dizer que cada personagem tem sua história contada de forma específica no contexto da narrativa e, portanto, podemos visualizar as diversas organizações de contextos, dificuldades e motivações de cada um da família de Deivinho. A história de Deivinho está em foco, mas ela se organiza a partir de todas as outras: o sonho do pai para ele, o adoecimento psíquico da mãe, a crise da irmã ao sair de casa e assumir seu relacionamento homoafetivo.

Já na cena final do longa, a narrativa encaminha-se para um encerramento esperançoso e de conciliação. Os conflitos que haviam surgido ao longo da história dão lugar à compreensão, quando os Martins se reúnem no quintal de casa e, juntos, observam Marte, ainda distante, porém mais próximo, graças ao telescópio caseiro construído por Deivinho com sucata — um telescópio que representa os caminhos possíveis para essa família, um olho que mira no sonho que já não é mais tão impossível.

Deitados em cadeiras de praia, o enquadramento em plano zenital (com a câmera posicionada perpendicular ao chão) e a iluminação azulada que reflete no piso de chapisco do quintal fazem parecer com que as personagens estão de fato em um outro planeta, em um momento de tranquilidade e silêncio que remete a cenários oníricos.



Foto: Embaúba Filmes/Divulgação

Cena final

Diante do exposto, foi possível perceber que, do ponto de vista estético e semiótico, a fotografia se apresenta como um sistema de signos, uma vez que se configura como uma produção em que o olhar de quem fotografa e de quem a observa está implicado em significações acerca do que é percebido. A fotografia em diferentes modalidades, seja impressa ou digital, participa das relações de seus observadores com o mundo, principalmente, com suas concepções acerca do tempo-espaço que vivem. Desse modo, a fotografia a partir de sua composição, texturas e contrastes, é construída por meio das dimensões estéticas e histórico-culturais tanto de quem a produz quanto de quem as recebe (Benjamin, 1986; Vieira, 2019).

Do ponto de vista histórico e documental, a fotografia preserva elementos da realidade marcada pela história e pelo tempo da sociedade. Com isso, torna-se objeto da cultura e,

de acordo com a sua produção e recepção, pode resultar em diversas interpretações, o que nos instiga a refletir sobre as diferentes relações que os sujeitos estabelecem com a fotografia (Benjamin, 1986; Vieira, 2019).

Seguindo este raciocínio, *Marte Um*, traz uma fotografia que elege as cores e o enquadramento para também participar da narrativa da história. Essa organização da linguagem cinematográfica compõe o processo semiótico da narrativa e adentra o universo do espectador como um elemento a mais para a dialogia que o filme propicia. A empatia tanto com Deivinho como com sua família, diz de quanto pertencemos a este mundo de sonhos e de dificuldades, o quanto reconhecemos em muitas famílias brasileiras os dramas vividos por cada uma das personagens do filme. Seja no trauma de Tércia, ou na confusão do pai, ou nas dificuldades de Eunice por suas escolhas de sair de casa e assumir seu relacionamento afetivo. O sonho “azul” de Deivinho traduz uma metáfora sobre lutar pelo que se quer, sobre apresentar outras formas de carreiras possíveis, além do futebol, para os jovens brasileiro, mas também sobre uma quebra do racismo estrutural, em que outros lugares são possíveis. A última cena é a conciliação, e o final feliz, em que nada está resolvido, mas o afeto e a esperança organizam a família em torno de um “céu” de possibilidades.



Foto: Embaúba Filmes/Divulgação

Referências

- Bakhtin, M. M. (2002). *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Annablume.
- Bakhtin, M., & Volochinov, V. N. (2006). *Marxismo e filosofia da linguagem* (Vol. 7). Hucitec.
- Barthes, R. (1980). *A câmara clara*. Arte e Comunicação. Edições 70.
- Benedetti, R. (2016). Fotografia e cinema: aproximações e distanciamentos no século XIX. *Teccogs, TIDD | PUC-SP*, 14, 151-168.
- Benjamin, W. (1986). *Magia e técnica, arte e política*. Brasiliense.
- Benjamin, W. (2018). *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. L&PM Editores. Bezerra, J. (2018).
- Bazin e Merleau-Ponty: o cinema e sua aposta ontológica. *Poliética. Revista de Ética e Filosofia Política*, 6(1), 89-121.
- Bittencourt, L (1994). *Anuário Antropológico/92*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Bhabha, Homi K. (2003). *O local da cultura*. Editora UFMG.
- Castro, S. R. R (2007). História Da Fotografia Impressa Produção e Leitura Da Imagem. *Revista Cambiassu*. UFMA, 17(3), 4-34.
- Dubois, P (1994). *O ato fotográfico*. Papirus. Lotman, J. M. (2022). *La semiosfera. Lasimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*. La Nave di Teseo Editore.

- Martins, Gabriel B. (Dir.). (2022). *Marte Um* [Filme, 115 min.]. Filmes de Plástico.
- Oliveira, R. A.W. (2020). Fotografia contemporânea o poder das imagens e a função do observador. In E. Oliveira & K. Dias (Orgs.), *Atlas para o futuro: a pesquisa em Artes na universidade* (pp. 141-149). Universidade de Brasília.
- Santaella, L. (2012). *Leitura de imagens*. Melhoramentos.
- Santaella, L. & Noth, W. (2015) *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. Iluminuras.
- Santos, M. M. (2020). A Direção de Fotografia no Cinema: uma abordagem sistêmica sobre seu processo de criação. *Revista Digital Do LAV*, 13(1), 106-128. <https://doi.org/10.5902/1983734840856>
- Tacca, F. C. (2007). Fotografia. Intertextualidades e hibridismos. *Discursos fotográficos*. UEL, Londrina, 3(3), 113-132.
- Vieira, D. M. (2019). A fotografia na experiência educativa de professores: do olhar e das interpretações. *Educ. Rev.*, 74(35), 309-327. <http://dx.doi.org/10.1590/0104-4060.63667>.
- Ward, R. (2021). Da fotografia documental à artística. *ARS* (São Paulo), 19(41), 102-165. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.16967>
- Xavier, I. (1988). Cinema: revelação e engano. *O olhar*, 11, 367-383.
- Xavier, I. (2008). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Paz e Terra.

Jogo de Paciência e a criação imagética da espera pandêmica

Ana Paula Sabiá

1. O fotografar

“Fotografar, Pesquisar, Escrever”. Insisto no tripé desta publicação para elucidar como se deu o processo criativo de *Jogo de Paciência*, série fotográfica de minha autoria, elaborada entre março de 2020 a junho de 2021, período marcado pelo auge da pandemia da covid-19. As dúvidas, inseguranças, ansiedades, o medo do contágio, além de todas as transformações psíquicas, sociais, econômicas e culturais decorrentes daquele período inédito formam o estofado do trabalho e, claro, sem o qual este não teria nascido.

A ideia surge a partir de um lençol antigo (herdado da minha tia Nair) que tem uma abertura central, a qual convoca a ideia de moldura de porta-retrato. Um lençol branco é um elemento que perpassa muitas simbologias, do acolhimento do lar à assepsia hospitalar, vida-morte, bandeiras, religiões e festas. Aquele lençol-moldura tornou-se minha “folha em branco”, estrutura primordial na construção imagética do meu enfrentamento poético e crítico ao caos pandêmico.

Ao realizar aquela que considero a fotografia inicial desta

extensa série — cerca de 300 fotos — não poderia prever a sua trajetória, seus desdobramentos, as temáticas que eclodiam, as investigações pelas quais fui arrastada, os acasos e achados que surpreendiam a mim mesma e, por isso, me levaram a escavar sempre mais aquele poço isolado, aparentemente, sem fundo.

Assim como se dá uma faísca que ilumina ideias e gera um impulso vivaz, percebi a fagulha criativa por mero acaso, enquanto arrumava, no guarda-roupa, as camisolas e os lençóis. Era o fim da primeira quinzena de março de 2020, apenas há poucos dias oficialmente decretado o isolamento pandêmico no Brasil, mas as notícias sobre as internações hospitalares e as mortes já eram dramáticas.

Ao tentar pôr alguma ordem ao caos, ainda que por puro engano, as roupas de cama, assim como os pijamas, foram o alvo da limpeza e da organização, sem desconfiar que a quarentena, que então começava, se estenderia, e muito, em meses e anos.

O antigo lençol branco, com um grande buraco no centro, chegou como um reencontro. Já fazia longo período que não o avistava, nem mesmo me lembrava de sua existência: era um volume branco entre outros que habitavam, no armário, a minha memória afetiva. Aquela peça afeiçoada, pois apresentada por uma pessoa amada, nunca havia sido usada por mim pelo fato que me parecia mais bonita do que conveniente em seu propósito utilitário: pequena demais para ser o casulo de um cobertor. Contudo, o agrado estético — com bordados delicados ao redor da fenda e as enigmáticas letras iniciais



arrematando a moldura oval — tensionava agora outra nuance, sugerindo aqueles retratos nas lápides. Compreendo ali, desde o início, que o diálogo proposto era afrontar o limiar vida-morte-vida nas esferas do cotidiano e que o ineditismo surreal do isolamento pandêmico se fazia necessário, também, no cenário das fotografias. Instalo nas paredes e pelo chão do meu quarto a brancura amarrotada e, envolta entre alvas tessituras, fabulo uma espécie de plano espacial indefinido entre um estúdio, um palco cênico ou outro aposento. Aciono o timer da câmera e corro para o centro do quadro para incorporar o lençol-fantasma (Figura 01 e 02).

Figura 01 e 02

O processo fotográfico — o inalterável posicionamento da câmera no tripé; a repetição do enquadramento; a invariável apreensão de um tipo específico de luz natural (e sua sombra) que entrava estrategicamente rebatida das paredes

frontais da casa vizinha; a recorrência dos lençóis brancos que eram instalados cada qual em seu respectivo idêntico lugar; o uso constante de camisolas — vestimenta quase tornada como a roupa de todas as horas — afirmou-se como um fazer metodológico que cumpria-se, minuciosamente, à risca. Era uma experiência análoga aos primeiros dias e meses isolados que se sucediam, supostamente sem grande ou nenhuma variação, embalando-nos em uma espécie de melancolia monótona, contudo assustadora, de mais do mesmo, como uma reprise de um filme ruim.

A escolha monocromática foi condizente com a regular sensação de suspensão do tempo, interrupção dos afetos, embargo das alegrias ou novidades. A variação tonal entre o preto e o branco deu-se como a própria metáfora cinza dos dias, e é sabido, como afirma Vilém Flusser (2011)¹, que a fotografia P/B transita entre a virtualidade temporal e a ficção de mundo.

De modo equivalente, o trabalho continua a ser construído a partir de autorretratos, embora, na maioria deles, o meu rosto — a constatação identitária — está oculto. Essa escolha de um corpo sem face foi um esforço consciente na proposição de que o trabalho dialogasse para além da vivência individual, abarcando também experiências coletivas.

Não obstante, a experiência no isolamento doméstico foi coabitada por outras vidas: com meu filho, Francesco, nosso cão, Duke, e as muitas plantas às quais dedicamos nosso cui-

¹Discussão colocada principalmente no Cap. 5 do livro “*Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*”. Annablume.

dado; de modo que, todos os seres são igualmente fundamentais na elaboração, nos pensamentos, nos sentimentos e nas ideias arranjadas ao longo da série fotográfica.

A partir dali objetos-personagens, para além do lençol, aparecem — ora isolados e destacados, ora como coadjuvante de cena — e são variados: vasos, escadas, luminárias, cadeiras, cortinas, espelhos, brinquedos... cada objeto era escolhido pela sua representação formal, utilitária, simbólica ou afetiva de acordo com os eventos que aconteciam fora do meu espaço doméstico mas que interferiam, de um modo ou outro, na realidade isolada. E vice-versa.

Outra característica simbólica presente em muitas fotografias são os elementos pares, objetos gêmeos que se assemelham, mas não são o mesmo. Minha curiosidade com o duplo aparece há tempos em minha trajetória artística, insere-se na discussão filosófica dos contrários; no conceito psicanalítico dos opostos; nos ideais religiosos de oposição do bem contra o mal; tanto quanto nas referências literárias, como nos conflitos da moral em “*médico e o monstro*”² e na lenda do lobisomem (que, quando criança, adorava ouvir nos relatos da minha avó Rosa); na astrologia do signo gemelar; no mito cosmogônico da criação do dia e da noite. O duplo que nos observa, cotidianamente, no espelho, nas *selfies*, nos reflexos das variadas superfícies polidas, nas fotografias emolduradas; é meu assombro e minha obsessão.

2 Muito conhecida história de ficção de Robert Louis Stevenson, publicada em 1886 na Inglaterra.

A obstinação dava o tom daquela prática fotográfica assídua pela qual me propus a dar contorno à perturbação e a defrontar, com o que me era possível, os abismos da morte, da passagem do tempo e da vida acontecendo naquele encarceramento. O tripé sempre sistematicamente ajustado e à mão para o uso regular. Tal qual a câmera. O cenário branco era feito e desfeito com poucas ações, já que o lençol de fundo havia sido pregado nas vigas de madeira do meu quarto. Outros dois lençóis, igualmente lisos e brancos, um era posto sobre o tapete e a estante baixa de um lado, e o outro sobre o sofá³. Poucas semanas passaram até a transição do cenário branco assumir o seu duplo contrário. Por sugestão de algumas artistas do coletivo⁴ do qual faço parte, a partir das trocas virtuais de incentivos à continuidade de processos artísticos, foi sugerido elaborar também os cenários pretos que — em contraponto com os brancos e meio tons acinzentados, decorrentes das sombras das pregas vincadas — teriam menos influência daqueles elementos.

Entusiasmada com a mudança da ambientação, mesmo que resiliente no confinamento daquele microcosmo, vislumbrei as possibilidades imagéticas que os panos pretos prometiam. No mesmo dia, escolhi e encomendei *on-line* especifica-

3 O processo de arrumação do cenário pode ser visto no link: <https://www.youtube.com/watch?v=puZxES54LnE>.

4 O *Coletivo 7Mulheres*, atuante desde 2018, é um grupo de artistas mulheres residentes em Florianópolis/SC composto por Ana Sabiá, Betinha Trevisan, Dirce Körbes, Luciana Petrelli, Lucila Horn, Ro Cechinel e Soninha Vill. <https://www.instagram.com/coletivo7mulheres/>

mente os tecidos negros. Metros de helanca⁵ encorpada. Sem brilho. Malha que não amarrota. Fosco. Não translúcido.

Dias depois, em abril de 2020, usando a máscara, recebo no portão de casa minha compra. Higienização do pacote e das mãos. Retirada da máscara. Outra higiene das mãos. Abertura do pacote. Medo do vírus ter entrado em casa remetido junto com a compra virtual. Ansiedade para tocar o tecido. Ímpeto para fazê-lo cenário das próximas fotografias. Tomei o lençol branco como referência ao inédito fundo preto e, sem retirar o primeiro, empurrei nos mesmos pregos o tecido escuro. Sua elasticidade permitia que fosse perfurado de modo simples e, apenas empurrando contra os pregos, em poucos minutos o cenário de breu também podia ser facilmente erigido de acordo com a luz, os temas e as ideias que irrompiam.

Metodologicamente, no cenário escuro tudo era realizado de maneira similar ao claro: tecidos no chão, no sofá, câmera no tripé. Disparador temporal em 10 segundos. Luz natural. Contudo, as camisolas e pijamas todos brancos, não me pareceram a opção satisfatória. Era visualmente desejado que o corpo sumisse tragado pelas trevas e afundasse no obscuro daquela noite perturbadora (Figuras 03 e 04). Reconheci acasalamento entre figura-e-fundo nos sisudos casacos de inverno e nas sensuais roupas íntimas, geralmente reservadas para encontros com o Outro desejado, esse Outro agora suprimido do contato físico na tentativa de refrear o contágio.

5 A helanca é um tecido composto de poliéster e poliamida, considerado mais desenvolto que outros tecidos como o cetim e o elastano. Este tecido é muito usado para confecção de forro e vários tipos de peças de roupa.



Figura 03 e 04

2. O pesquisar

Logo nas fotografias iniciais, sem mensurar as consequências que a decisão acarretaria, disponibilizo as imagens em minha página pessoal do Instagram como forma de colocá-las, e colocar-me, em diálogo com outras pessoas, prática inerente às redes sociais. Reconheço que o trabalho, fruto desse período isolado, é gestado como práxis dos afetos que se davam pela alternativa possível: através da presença virtual dos encontros mediados pelas telas.

Semanalmente, após ter realizado o ritual do fazer — elaborar a cena, fazer a fotografia, realizar a pós-produção e a edição — as fotografias recentes somavam-se às

anteriores, conduzindo-me a pensá-las em relações, sequenciamento, temas, construções de ordens estética, social e política.

De modo geral, após as primeiras semanas do início do trabalho, minha atenção e intenção com todo o univer-

so doméstico, íntimo, subjetivo, foram elevadas à curiosidade plena e implicada. Os livros da minha biblioteca — oráculos — foram novamente consultados. Todo estímulo artístico encontrado nas diversas referências — filmes antigos, cursos online, encontros virtuais — caminhavam de mãos dadas com as notícias nos jornais e o acúmulo de inseguranças frente aos números das vítimas fatais.



Figuras 05, 06, 07, 08, 09, 10, 11, 12 e 13

Figuras 05, 06, 07, 08, 09, 10, 11, 12 e 13

A pesquisa fotográfica configurou-se, para mim, como uma boia de salvação pessoal, uma prática cotidiana metodológica e processual nos variados lugares da casa. Meu modo de olhar para todas as coisas fora renovado e os objetos banais passaram pela desconfiança de não serem mais apenas aquilo que antes se apresentavam: o globo leitoso do lustre da cozinha se materializa na bola de cristal da vidente; a estante dos livros torna-se a caixa do mágico-ilusionista que serra, desmembra e recompõe a assistente de palco; a grande embalagem de papelão de um eletrodoméstico transforma-se em cabana e armadura; os sapatos carregam pedras e as botas viram vasos; as cadeiras se empilham escultóricas, enquanto brinquedos se antropomorfizam ao denunciar abusos na infância (Figuras 05, 06, 07, 08, 09, 10, 11, 12 e 13).

Para elencar assuntos e reter os lampejos dos *insights* que chegavam em profusão, iniciei um diário de campo com anotações, ideias, conceitos, articulações críticas, desenhos esquemáticos e supostos materiais necessários para a elaboração das fotografias (Figura 14). Nele encontra-se um universo de apontamentos, citações, caos da memória, notícias de destaque sobre a pandemia e as situações absurdas da política nacional, em diálogo profícuo e articulado junto às minhas referências artísticas mais caras, de Claude Cahun a Frida Khalo; de Charlie Chaplin a Pina Bausch; de Adélia Prado a Pablo Neruda; de Man Ray a Federico Fellini; de Pica-Pau a Vênus de Milo; de circo a moda medieval; de Milton Nascimento a cantigas de ninar; de histórias infantis a *Divina Comédia*

e além; um rizoma caótico, imponderável e enigmático que impulsiona meus itinerários criativos.

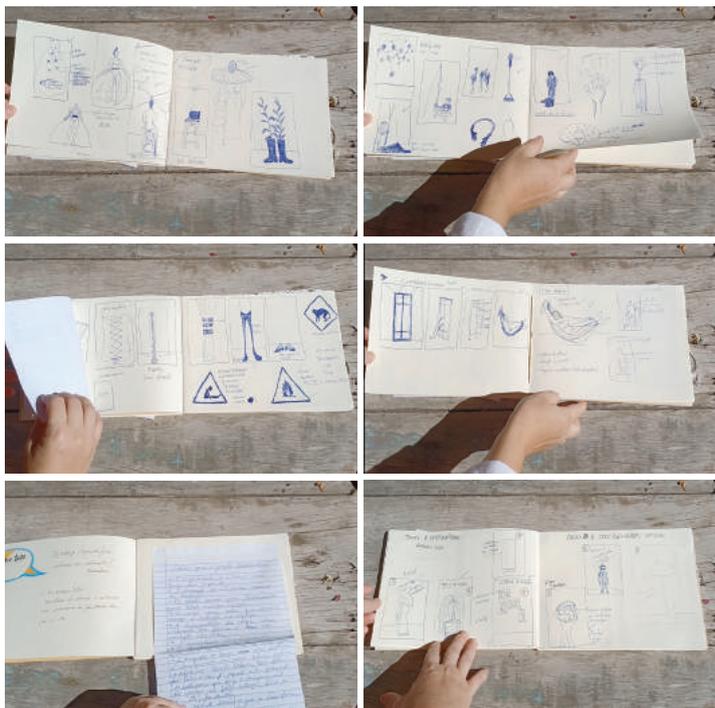


Figura 14

A troca pública instigada pelo trabalho nas redes sociais manifestou interesses por perguntas, apoios e críticas construtivas que, em alguns casos, eu buscava responder, antes a mim mesma. O *Instagram* tornou-se a vitrine — ou parede expositiva — na praça pública virtual e ‘Jogo de Paciência’ um *work in progress* semanal, rolando simultaneamente à avalanche imagética da visualidade contemporânea.

Ao materializar-se e fazer-se corpo no mundo, ainda como processo e experimentação, aproveitei as oportunidades

artísticas que surgiram, decorrentes do delicado momento, para propor o projeto em diálogos mais ampliados através de editais, convocatórias de festivais e leituras de portfólio em fotografia e arte.

O primeiro edital para artistas, de abrangência nacional, foi lançado pelo Itaú Cultural⁶, em abril de 2020, no qual a série foi selecionada e premiada. A partir do primeiro êxito, conjuntamente à continuidade dos processos e pesquisas na elaboração de novas fotografias, foi sendo articulado também um ampliado fazer nas coxias do teatro íntimo, ou seja, toda uma extensa produção na elaboração de um projeto expositivo, textos, defesa conceitual e edição fotográfica visando favorecer e impulsionar a divulgação ampliada e as demais oportunidades ao trabalho.

Diante desse exercício, orquestrado e aperfeiçoado à medida em que se fazia, *Jogo de Paciência* conquistou outros dois prêmios — Prêmio Aquisição Museu da Fotografia de Fortaleza (FESTFOTO); Prêmio Lovely’21 Residência Artística da IMAGINÁRIA_festa do fotolivro. Por meio de um convite, a série teve uma exposição individual na Galerie Huit Arles (IANDÉ/ Arles/França) e foi selecionada para exposições co-

6 Arte como respiro: o terceiro edital, com inscrições abertas em abril de 2020, foi voltado para profissionais das artes visuais que tiveram sua rotina modificada naquele momento de pandemia e necessidade de suspensão social. Os inscritos podiam se candidatar a dois tipos de categoria: Produção Artes Visuais e Série Fotográfica (no caso da segunda, uma série de fotos contendo obrigatoriamente nove imagens com o tema “Isolamento social”. Edital pode ser acessado neste link: https://portal-assets.icnetworks.org/uploads/attachment/file/100236/artesvisuais_artecomorespiro_final.pdf

letivas nacionais e internacionais: 25° Salão Anapolino de Arte Contemporânea (GO); Fotograma Livre (FESTFOTO); “Insistências da Arte”, 8° Seminário de Pesquisadores do PPGArtes/UERJ; Mulheres Artistas no acervo do MAPA (GO); MedPhoto Festival de la fotografia (Catania, Itália); L’Oeil de la photographie (France); Projeção no PRIX MAISON BLANCHE 2021 do Photo Marseille (Marseille/França). Os eventos aconteceram entre 2020 e 2022⁷.

3. O escrever

Escrever sobre o próprio trabalho em processo é uma prática que se mostra, há muito, contígua ao próprio fazer artístico, seja como experimentação técnica/teórica da forma; como lugar de indagação de si; espaço de arquivo e memória dos processos; fomento dos diálogos com o Outro; enfrentamento do que se fez e faz em outros campos do saber. Narrar pela escrita é dar forma palpável em outro campo de signos; formalizar afetos e consciência por meio da significação das palavras; rearranjar a subjetivação da práxis poética do insondável e edificá-la no pensamento racional em comunicação.

Na arte moderna e na contemporânea, a relação entre arte e escrita reforça uma práxis que interpela o artista sobre sua condição subjetiva e política no mundo. O trabalho estético instaura-se também nos meandros literários, nas trocas de cartas, nas entrevistas ou ensaios críticos.

⁷ A partir do segundo semestre de 2021 alguns destes eventos já retornaram como exposição presencial. Os links de acesso para demais informações estarão disponíveis ao final, junto às referências

Desde a década de 1960 e 1970, artistas⁸ ligados à arte conceitual buscavam o desenvolvimento no campo teóricocrítico do fazer artístico, mas antes destes, nos movimentos de vanguarda na Europa, estavam atuantes as trocas e as correspondências entre artistas; em 1924, André Breton publicava o *Manifesto Surrealista*; Frida Kahlo elaborava, nos anos de 1950, seu diário (Fuentes, 2014) com escritos íntimos entremeados com processos artísticos e bandeiras políticas; assim como os escritos pessoais, entrevistas e provocações psicanalíticas da artista Louise Bourgeois (Bernadac, 2001)⁹; e, também pode-se incluir Rainer Maria Rilke que dedicou suas *Cartas a um jovem poeta*, com empenho e intensidade de seu processo poético e subjetivo a um desconhecido aprendiz de labor¹⁰.

8 Muitos artistas das décadas de 60 e 70 praticavam suas reflexões estéticas na escrita em diálogo com o próprio fazer plástico, como: Joseph Kosuth, Allan Kaprow Ad Reinhardt, Richard Serra, Joseph Beuys, John Cage, Piero Manzoni, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Grupo Rex, Artur Barrio, Anna Bella Geiger, Marina Abramovic. Para aprofundamento sugiro consultar o livro *Escritos de Artistas anos 60/70*, Glória Ferreira (Org.) e Cecília Cotrim (Org.), pela editora Zahar.

9 “Entrevistas, cartas, diários, notas e reflexões oferecem um ponto de vista ‘interior’ e extremamente pessoal da trajetória de Louise Bourgeois. O volume inclui alguns de seus poemas e reproduções das suas principais obras”. Bourgeois, Louise (2001). *Destruição do pai, Reconstrução do pai*. Cosac Naify.

10 Escritas entre 1903 e 1908 sem outra intenção senão a de mostrar a um aprendiz de poesia os caminhos do mundo interior do escritor, quer pela intensidade da vivência, quer pela sinceridade e simplicidade com que o mestre se dirige ao desconhecido que o procurara com um grito de socorro. “Ninguém o pode aconselhar ou ajudar – ninguém”, responde-lhe Rilke. “Não há senão um caminho. Procure entrar em sim mesmo. Investigue o motivo que o manda escrever, examine se estende suas raízes pelos recantos mais profundos de sua alma, confesse a si mesmo: morreria se lhe fosse vedado escrever? Isto acima de tudo: per-

O trabalho *Jogo de Paciência* aconteceu sustentado pela operação fotográfica em inter-locução com a foto performante: o retrato e autorretrato que corroboram com a inauguração e o reconhecimento do Outro; a invenção das faces; a assunção das múltiplas identidades; a recriação de códigos; a exploração do corpo na arte como testemunho estético e agente político. Esse é o manancial que exploro, investigo, revisito, tensiono e fomento articulações desde que me conheço artista¹¹.

Reconheci minha primeira paixão visual ainda criança na arte expandida de David Bowie e, posteriormente, Frida Kahlo. Desde então, todas as suas faces indomáveis habitam a minha, revolvendo aquilo inominável que excita a pergunta seminal: quem sou?

No indagar-se contínuo próprio do humano, ao contemplar o construto de minha trajetória artística, permito-me traçar paralelos entre temas, conceitos e símbolos que estruturam e fomentam meus arquivos poéticos e identifico que *Jogo de*

gunte a si mesmo na hora mais tranquila de sua noite: ‘Sou forçado a escrever?’ Escave dentro de si uma resposta profunda. Se for afirmativa, se puder contestar aquela pergunta severa por um forte e simples sou, então construa sua vida de acordo com esta necessidade”. Três anos depois da morte de Rilke, Kappus decidiu publicar as cartas que recebera do poeta em um momento decisivo de sua vida, na certeza de que as lições que recebeu de Rilke poderiam ser úteis a outros jovens, vivendo os naturais conflitos da idade. Principalmente, porque de Rainer Maria Rilke, Franz Kappus não recebeu lições de como escrever, mas sim lições de vida. <https://www.amazon.com.br/Cartas-Jovem-Poeta-Outros-Textos/dp/8525053503>

11 Além de Bowie e Kahlo, são companhias sempre referenciais na discussão identitária: Marina Abramovic, Cindy Sherman, Claude Cahun, Man Ray, Marcel Duchamp, Michelangelo, Caravaggio, Francesca Woodman, Gillian Wearing, entre outros.

Paciência é um olhar atualizado sobre esse infindo constituir-se enquanto sujeito. É, desse modo, um desdobramento recente de trabalhos anteriores, que afirmam minha expressão artística no mundo como agente em transformação. Abandonei nessa elucubração ao colocar ‘Jogo’ em diálogo com outras duas séries ‘*Madonnas Contemporâneas*’¹² de 2012-13 (Figuras 15, 16 e 17), e ‘*Vestes de Vestais*’, de 2017 (Figura 18).



Figuras 15, 16 e 17

As primeiras são séries extensas que partem da operação do retrato e autorretrato, com lençóis como pano de fundo e cenário doméstico. Ambas discutem a relação dos objetos como personagens junto às personagens humanas. Os objetos são disparadores de discussões conceituais variadas; a relação entre pessoas e objetos entrelaçam biografias e subjetividades;

12 Série fotográfica elaborada entre 2012 e 2013, que investigou com mulheres-mães a temática da maternidade em perspectiva crítica, nas interfaces da arte, da filosofia, da antropologia e da psicologia social. A série serviu de material poético e analítico na dissertação de mestrado intitulada “*Madonnas Contemporâneas em série fotográfica: relações estéticas e produção de sentidos sobre a maternidade*” defendida em (Sabíá, 2015) no Programa de Pós-graduação em Psicologia Social na Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação da Prof.^a Dr^a. Andrea Vieira Zanella. <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/134955>

muitas referências artísticas da pintura ocidental se amalgamam à surrealidade onírica e as experiências do cotidiano, com suas contingências e acasos, são inspirações para a metamorfose fotográfica.

Tanto em uma quanto em outra, a presença do meu filho Francesco faz um contorno da mulher que aprende a ser mãe sem deixar de ser sujeito e indivíduo desejante: na série antiga cuido e me fotografo junto ao meu bebê recém-nascido; na atual, em algumas fotos, elaboramos juntos o que e como iremos fotografar, inclusive há troca de papéis, sendo ele quem me fotografa e cuida de mim (Figuras 19 e 20).



Figuras 18

Vestes de vestais (foto 18) é outro trabalho de foto-performance que identifico analogias com *Jogo de Paciência*, tanto pelo cenário fotográfico (novamente lençóis brancos), quanto pelo autorretrato em atitude relacional com objetos específicos e especiais: um trio de camisas de força bordadas com

meus próprios cabelos¹³. Nesse trabalho — atualizado dezoito anos depois da invenção das camisas — peço à minha mãe um auxílio operacional para que a performance aconteça: endosso as roupas, me permito ser amarrada pela vestimenta e, visto que estou literalmente de mãos atadas, fico à mercê das fotografias feitas por outrem. O cenário e o enquadramento permanecem os mesmos em toda a sequência fotográfica, o que muda são os modelos das vestes e a movimentação corporal que aludem à passagem do tempo, à transitoriedade do mundo, apesar da suposta repetição, e à catalogação de tipos identitários análoga a uma ficha criminal, a uma paciente medicalizada ou a outra esfera de controle social.

O trabalho *Jogo de Paciência* foi assim batizado desde as primeiras semanas do seu início. Ao observar a fotografia feita

13 Costumava ter cabelos longos e para marcar a ruptura de um laço afetivo cortei meus cabelos, que foram guardados como lembrança e possibilidades criativas. As camisas foram feitas, em 1998, pelas mãos da tia Cida, sob encomenda, quando eu ainda era uma jovem estudante de graduação em artes plásticas na FAAP. As peças foram então bordadas por mim com os cabelos, formando três modelos distintos com adornos similares a peles, penas e outros adereços têxteis, no qual propunha articular questões sobre o consumo, principalmente no vestuário feminino, como também a ditadura da moda, dos padrões de corpos e ideais de beleza e as opressões e classificações no limiar da sanidade e da loucura. Naquela ocasião expus as camisas em cabides, de modo similar a uma loja de departamentos. Duas décadas mais tarde, encontrei as camisas guardadas na casa de meus pais e, com grande surpresa, notei que os cabelos bordados estavam iguais a 20 anos atrás. Essa percepção sobre a matéria orgânica que não envelhece e carrega todo meu material genético me causou certo assombro. Decidi vestir as camisas e me fotografar usando-as agora que, coincidentemente, passava por difícil fase emocional, ao enfrentar o fim do meu casamento.



Figuras 19 e 20

daquele fatídico lençol bordado, intuí semelhanças com as figuras do baralho, material visual que marcou minhas brincadeiras infantis, seja por suas figuras místicas que me provocavam devaneios, seja pelos castelinhos efêmeros que desafiavam a lei da gravidade e a nossa coordenação motora, seja pelos símbolos indecifráveis desenhados nas cartas arquetípicas.

No baralho tradicional, o jogo de paciência é o jogo solitário ou *Solitaire* (na Itália, França e demais países da língua inglesa), ou seja, o jogo que se joga sozinho como um auto desafio para viver a própria companhia, o ócio criativo ou para afugentar o tédio das horas. Um

jogo solitário tal qual configurou-se os primeiros longos meses de confinamento pandêmico¹⁴.

¹⁴Descobri, apenas recentemente, que a artista Anna Maria Maiolino também tem um trabalho intitulado Jogo de Paciência, apresentado em sua exposição individual intitulada “*Aos Poucos*”, realizada na Petite Galerie,

Essa presente escrita sobre *Jogo de Paciência* acontece entre abril e junho de 2023, período que coincide com o fim da pandemia da covid-19¹⁵ e com o lançamento da publicação do trabalho em formato de um baralho contendo 78 cartas, um livreto embalado em caixa gaveta artesanal¹⁶.

A assunção do trabalho ser publicado como um baralho similar ao de tarô é parte de longa pesquisa sobre publicação/livro de artista desenvolvida, principalmente, durante minha participação na residência artística *Imagínaria'21*, na qual o

no Rio de Janeiro, em 1976. “Embora pouco tenha sido dito pela crítica da época, trata-se de uma das mais importantes exposições brasileiras de cunho político na segunda metade da década de 1970. A mostra era um luto poético e uma invenção de linguagem. Ocupando o centro do espaço, a artista realizou a instalação *Solitário ou paciência* (1976). Sobre um piso elevado, uma mesa e uma cadeira pretas, traziam cartas dispostas como em um jogo de paciência, que alguém poderia tentar resolver, mas nunca conseguiria, pois o jogo fora montado com cartas faltantes, subtraídas pela artista para transformar esse passatempo individual em uma alegoria trágica da tarefa de rearranjo de uma sociedade que havia perdido vidas para a violência do Estado.” [https:// dasartes.com.br/materias/anna-maria-maiolino/](https://dasartes.com.br/materias/anna-maria-maiolino/)

15 A Organização Mundial da Saúde (OMS) declarou na sexta-feira (05/05/2023), em Genebra, na Suíça, o fim da Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional (ESPII) referente à covid-19. Essa declaração não significa que a covid-19 tenha deixado de ser uma ameaça à saúde. A propagação mundial da doença continua caracterizada como uma pandemia, tendo tirado uma vida a cada três minutos apenas na semana passada. “O que essa notícia significa é que está na hora de os países fazerem a transição do modo de emergência para o de manejo da Covid-19 juntamente com outras doenças infecciosas”, destacou Tedros Adhanom, diretor-geral da OMS. <https://www.unasus.gov.br/noticia/oms-declara-fim-da-emergencia-de-saude-publica-de-importancia-internacional-referente-a-covid-19>

16 Publicação lançada em parceria com a Lovely House Editora e Tempo d’Imagem Editora. Campanha de lançamento em junho de 2023, disponível em <https://lovelyhouse.com.br/publicacao/jogo-de-paciencia/>



Figura 21

boneco do livro *Jogo de Paciência* foi premiado em segundo lugar. À época o trabalho foi pensado em formato de um pequeno livro sanfona (Figura 21), no qual podia-se passar as fotos sem uma hierarquia rígida, além do objeto conter a possibilidade lúdica e escultórica de transformar-se em círculos, cirandas e elipses serpenteantes à semelhança dos ouroboros¹⁷: um eterno retorno do fazer e recriar, no qual ele se diferencia do anterior, o engate da cabeça com a cauda que indica o encerramento e recomeço incessante dos ciclos.

Em 2023 proponho uma outra abordagem: uma publicação em formato de um baralho grande, com 78 cartas soltas e libertas do confinamento linear da passagem das páginas, de modo que cada pessoa poderá formar as leituras interpretati-

17“Ouroboros é um símbolo místico que representa o conceito da eternidade, através da figura de uma serpente (ou dragão) que morde a própria cauda. Com base na semiótica, a representação circular do ouroboros simboliza a constante evolução e movimento da vida, além de outros significados como a autofecundação, a ressurreição, a criação, a destruição e a renovação.” Fonte: <https://www.significados.com.br/ouroboros/>

vas de acordo com suas indagações e afecções pessoais. Junto às cartas um livreto com a apresentação de doze possíveis jogos que criei, considerando os objetos mais emblemáticos do trabalho, tais como o lençol, a máscara, a cadeira, a camisola, entre outros.

O baralho possui analogia com o tarô em muitos aspectos, para além do número e do formato: as cartas/fotos são divididas entre arcanos maiores (intitulados) e menores (sem títulos)¹⁸. Elaborei, muito afetada pela leitura do livro de Emanuele Coccia¹⁹, o verso das cartas com um desenho feito à mão em nanquim, que alude às manchas negras do teste de Rorschach²⁰, evocando o espelhamento, a duplicidade, a liberdade das formas e a pluralidade de vidas em infinda metamorfose (Figura 22).

18 “Arcano é um termo que tem origem na palavra latina *arcanus*, que significa misterioso, enigmático. Na Alquimia, o arcano é uma poção misteriosa acessível somente aos seguidores dessa prática esotérica. No sentido figurado, arcano designa segredo ou mistério.” <https://www.significados.com.br/arcano>

19 *Metamorfoses* (Coccia, 2021).

20 “O teste de Rorschach (popularmente conhecido como “teste do borrão de tinta”) é uma técnica de avaliação psicológica pictórica, comumente denominada de teste projetivo, ou mais recentemente de método de autoexpressão. Foi desenvolvido nos anos de 1920 pelo psiquiatra e psicanalista suíço Hermann Rorschach. O teste consiste em dar respostas sobre com o que se parecem as dez pranchas com manchas de tinta simétricas. A partir das respostas, procura-se obter um quadro amplo da dinâmica psicológica do indivíduo. O teste de Rorschach é amplamente utilizado em vários países. As pranchas do teste, desenvolvidas por Rorschach, são sempre as mesmas. No entanto, para a codificação e a interpretação das informações, diferentes sistemas são utilizados.”
Fonte: Wikipedia.



Figura 22

O que virá implicado através das leituras variadas com o público é tanto enigma quanto parte inerente da continuidade de qualquer trabalho artístico: a expectativa de outras escritas, considerações e desdobramentos do porvir criativo, do desejo e da materialização dos afetos germinados em ações no mundo. Interpela-nos lançar imagens que provoquem contágios críticos e poéticos ao atualizar e suscitar outras camadas insuspeitas de significação no ininterrupto processo do fotografar, pesquisar e escrever.

Referências

- Bernadac, Marie-Laurie (2001). *Louise Bourgeois: Destruição do pai, Reconstrução do pai*. Cosac Naify.
- Coccia, Emanuele (2021). *Metamorfoses*. Dantes.
- Ferreira, Glória & Cotrim, Cecilia (2006). *Escritos de Artistas anos 60/70*. Zahar.
- Flusser, Vilém (2011). *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Annablume.

- Fuentes, Carlos (2014). *Il diario di Frida Kablo: autoritratto intimo*. Mondadori Electa.
- Sabiá, Ana Paula (2015). *Madonnas contemporâneas em série fotográfica: relações estéticas e produção de sentidos sobre a maternidade* [Dissertação de Mestrado em Psicologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis/SC].
- Sabiá, Ana Paula (2019). *Eu e as outras: corpo e surrealismo como articulações políticas na obra de mulheres fotógrafas* [Tese de Doutorado em Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Florianópolis/SC].

Webgrafia

Vídeos e *podcast* sobre o trabalho:

Ana Sabiá *site*: <https://www.anasabia.com/jogo-de-paciencia>

FESTFOTO: <https://www.youtube.com/watch?v=-UxhpRwTqH8>

IANDÉ: <https://www.youtube.com/watch?v=puZxES54LnE&t=44s>

IMAGINÁRIA: <https://www.youtube.com/watch?v=ngwVJVUABTA&t=1606s>

FOTOEMPAUTA: <https://www.youtube.com/watch?v=qkYfBxyZgag&t=3765s>

PODCAST: <https://www.gabrielcabral.com.br/post/no-programa-dehoje-46>

PUBLICAÇÃO2023: <https://www.youtube.com/watch?v=hVMD5zcpws&t=50s>

Artigos na mídia

<https://www.iande.fr/atualidades/jogo-de-paciencia-o-universo-image-tico-de-ana-sabia/?lang=pt-br> <https://loeildelaphotographie.com/fr/arles-2021-ana-sabia-le-coup-decoeur-de-theirry-maindrault/>

<https://www.rfi.fr/br/podcasts/cultura/20210702-fotografia-como-atode-resist%C3%AAncia-marca-presen%C3%A7a-brasileira-nos-encontros-de-arles>

<https://www.itaucultural.org.br/em-fotografia-cotidiano-fantastico> <https://www.choquecultural.com.br/pt/2020/08/15/rede-choque-apresenta-ana-sabia/> <https://www.matinaljornalismo.com.br/rogerlerina/fotografia/fotografasmulheres-confinamento-festfoto-poa/> <https://dasartes.com.br/agenda/14a-edicao-do-festival-internacional-defotografia-de-porto-alegre/>

Índice Remissivo

- Arte, 159, 212
Arte moderna e contemporânea, 281
- Cinema, 219
Fotografia no cinema, 250
- Colonialismo, 79, 96, 98
Expansão colonial, 22
- Deriva, 178
Ato de caminhar, 120
- Enquadramento, 24, 35, 51, 171, 261
- Enunciado, 123, 166
- Fotografia, 23, 24, 50, 53, 83, 85, 123, 139, 146, 149, 174, 190, 207, 245
Fotógrafa/o, 54, 86, 171
Fotografia como linguagem, 176, 245
Fotografia como linguagem artística, 105
- Graffiti, 137
- História da fotografia, 85, 158, 162
- Imagem fotográfica, 50, 70, 104, 176, 247
- Inteligência artificial, 59, 78, 95
- Modernidade, 84, 158
- Narrativa cinematográfica, 250
- Narrativas, 90
- Oficinas de Fotografia, 178
- Oficinas estéticas, 111
- Pandemia da Covid-19, 218, 269
- Pesquisar, 35, 129
Diários de campo, 132
Investigação em ciências sociais, 26
Pesquisa com imagens em ciências humanas, 157
Pesquisa fotográfica, 278
Pesquisa participante, 35
Pesquisa-espectação, 220, 227
Pesquisar com imagens, 30
Produção de conhecimentos, 107
- Poesia, 207
- Processos de criação, 214
Processo fotográfico, 271
- Racismo, 81
- Relação estética, 106
- Território, 120, 131
- Vozes sociais, 166

Autoras e Autores

Alexander Armando Cordoves Santiesteban – Centro de Estudios de Educación Superior, Departamento de Antropología Educativa, Universidad de Aarhus, Dinamarca. Doctor en Antropología social, maestro en Psicología Educativa y Licenciado en Psicología. Su investigación reciente se enfoca en el campo de la antropología de la educación y las políticas educativas en Cuba. También ha estudiado las políticas de acciones afirmativas en contextos universitarios brasileños. E-mail: acordovess@gmail.com

Allan Henrique Gomes – Doutor em Psicologia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Docente no Programa de Pós Graduação em Educação e curso de Psicologia da Universidade da Região de Joinville - SC (UNIVILLE). Líder do Núcleo de Pesquisa em Educação, Política e Subjetividades (NEPS). Professor na Associação Catarinense de Ensino (FGG/ACE). E-mail: allanhg@gmail.com

Alisson Ferreira Batista – Psicólogo clínico, professor universitário e fotógrafo, mestre em educação (FACED-UFRGS) e doutorando em psicologia social e institucional (PPGPSI- UFRGS). Já atuou como coordenador do NEPARC (Núcleo de Extensão e Pesquisas Antirracistas e Anticapacitista) e na coordenação do Projeto Educacional Alternativa Cidadã.

Ana Sabiá – Artista visual e professora colaboradora de fotografia no Departamento de Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Doutora em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Mestra em Psicologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Licenciada em Educação Artística pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Membro do grupo de pesquisa Articulações Poéticas (CNPq/ UDESC) e do Coletivo 7Mulheres. Participa ativamente da cena artística brasileira e internacional em exposições, incluindo seleções, convites e premiações. Portfólio disponível em <http://www.anasabia.com> e @anasabia.as

Andréa Vieira Zanella – Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFSC, Área de Concentração Psicologia e cultura, Linha de Pesquisa Estética, processos e criação e política; bolsista em produtividade do CNPq; artista visual.

Camila Pereira Alves – Psicóloga, Analista Institucional e professora universitária. Mestre em Psicologia Social e Institucional (PPGPSI/ UFRGS) e Doutoranda em Informática na Educação (PGIE/UFRGS).

Débora Curti – Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), na linha de pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano e graduada em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Maringá (UEM).

Deysi Emilia García Rodríguez – Professora en la Universidad Internacional Iberoamericana. Doctora en Psicología, maestra em Psicología Educativa y Licenciada en Psicología. Su investigación reciente se enfoca en el campo de la Psicología Social, vinculada a la constitución subjetiva en contexto de la Escuela Cubana de Ballet. Otros temas de investigación abordados se relacionan con el desarrollo humano en contextos educativos.

Édio Raniere – Pós-Doutorado em Filosofia pela Université Paris-Nanterre. Doutor em Psicologia Social e Institucional pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAVI – e professor Adjunto do Curso de Psicologia da Universidade Federal de Pelotas – UFPel, onde coordena o Laboratório de Arte e Psicologia Social: LAPSO.

Eliane Regina Pereira – professora no Departamento de Psicologia e no Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Pós-doutora em Psicologia Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Doutora em Psicologia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: pereira.elianeregina@gmail.com

Fabrícia Teixeira Borges – Professora da Universidade de Brasília no Instituto de Psicologia (IP). Orienta mestrado e doutorado no Programa de Psicologia do Desenvolvimento e Escolar (PGPDE). O interesse principal é em Psicologia do Desenvolvimento Humano, atuando principalmente nos seguintes temas: identidade de professores, experiência estética e arte, constituição de si a partir das diversidades sociais (gênero, ativismos feministas, questões raciais e religiosidades). Os estudos sobre cinema e desenvolvimento, EAD, mídias e cultura audiovisual tem sido também um temas de grande interesse. Líder do grupo de pesquisa Del`Artes e membro do GT da Anpepp Psicologia, Arte e Estética.

Iago Marçal Mourão Ataídes – Graduado em Psicologia pela Universidade de Brasília (UnB). Possui experiência em monitoria, projetos de extensão e pesquisas. Tem experiência na área de Psicologia, com ênfase em Cinema e transgeneridade. E-mail: iagomarcalsi@gmail.com

Jaqueline Tittoni – Docente do Departamento de Psicologia Social e Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Professora e pesquisadora do PPG em Psicologia Social e Institucional da mesma universidade. Doutora em Sociologia. Coordenadora do NEITS –

Núcleo de Estudos em Imagem, Trabalho e Subjetividade. Pesquisa na área da Psicologia e Produção de Imagens, sobretudo no âmbito da fotografia, bem como no campo da Psicologia do Trabalho, tendo as clínicas do trabalho como referência.

Jardel Pelissari Machado – Doutor em Psicologia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); Fotógrafo amador; Psicólogo da Pró-Reitoria de Assuntos Estudantis da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

Kamilla Nunes – Artista visual, editora e curadora; doutora e mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação do Ceart/Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

Luciana Lobo Miranda – Professora Titular do Departamento de Psicologia e do PPG Psicologia da Universidade Federal do Ceará. Doutora em Psicologia pela PUC-RJ, com estágio doutoral no Programa de Ciência da Educação em Paris 8, França. Estágio pós-doutoral no Programa de Psicologia Social Crítica e Personalidade pela City University of New York (CUNY), EUA. Coordenadora do Laboratório em Psicologia, Subjetividade e Sociedade (LAPSUS) e do projetos “É da nossa Escola que Falamos” (Extensão- UFC) “Artes Insurgentes: Coletivizando Resistência”, (Programa de Promoção e Cultura Artística PPCA UFC). Bolsista de Produtividade em Pesquisa 2 CNPq. E-mail: luciana.miranda@ufc.br

Neiva de Assis – Professora no departamento de Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina, vinculada ao LAPEE –Laboratório de Psicologia Escolar e Educacional e ao NUPRA - Núcleo de pesquisa em práticas sociais, estética e política. Atua principalmente nas temáticas educação, memória, território, práticas comunitárias e educação estética a partir da perspectiva da psicologia histórico-cultural. E-mail: neiva.assis@ufsc.br

Otávio Risieri – Graduando em Psicologia na Universidade de Brasília (UnB). Estudante bolsista do projeto CinePsi, do Departamento de Psicologia Escolar e do Desenvolvimento. Integrante do grupo de estudos “Cinema e Psicologia”. Integra, como gestor, o Centro Acadêmico de Psicologia Capitu e atuou como coordenador da Associação Atlética Acadêmica de Psicologia. Áreas de interesse: Psicologia do Desenvolvimento; Arteterapia; Psicologia Escolar; Cinema e Cultura. E-mail: otaviorisieri@gmail.com

Tadeu Lucas de Lavor Filho – Doutor em Psicologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza-CE, Brasil. Membro do Laboratório em Psicologia, Subjetividade e Sociedade (LAPSUS). Professor de Psicologia do Centro Universitário Vale do Salgado (UNIVS) e da Univer-

sidade Estadual do Ceará (UECE). E-mail: tadeulucaslf@gmail.com

Vanessa Maurente – Docente do Departamento de Psicologia Social e Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora e pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Psicologia Social e Institucional e do Programa de Pós-graduação em Informática da Educação da mesma universidade. Doutora em Informática na Educação. Coordena o Núcleo de Estudos e Pesquisas em Ecologias Cognitivas (NUGOCS). Tem como principais temas de interesse e pesquisa: Políticas Cognitivas, Figurações na perspectiva de Donna Haraway, Capitalismo de Vigilância, Colonialismo Digital, Tecnodiversidade, Ativismo Digital e Ciberfeminismo. E-mail: vanessamaurente@gmail.com

Vannini Ribeiro – Doutoranda em Psicologia do Desenvolvimento e Escolar (PGPDE) na Universidade de Brasília (UnB), seguindo a linha de pesquisa em psicologia do desenvolvimento e cultura. Mestra em Psicologia pelo Centro Universitário de Brasília - UniCEUB (2021), seguindo a linha de pesquisa em Psicologia e Educação. Especialista em Direitos Humanos, Responsabilidade Social e Cidadania Global pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS (2022). Especialista em Didática no Ensino Superior em Educação a Distância pela Faculdade de Ciências e Educação Sena Aires – FACESA (2020). Bacharela em Psicologia pelo Centro Universitário de Brasília – UniCEUB (2016). Participante do grupo de pesquisas DelARTES – Desenvolvimento humano: linguagens, arte e estética. Atualmente se dedica a pesquisas sobre os seguintes temas: Desenvolvimento da criança e do adolescente; Processos identitários e juventude; Cinema, território e memória; Estudos sobre corporeidade nas sociedades contemporâneas; Representações visuais na cultura digital. E-mail: vanniniribeiro@gmail.com

