

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS  
BACHARELADO EM ARTES VISUAIS**

**OLHAR O OLHAR: UMA EXPERIÊNCIA DE IMAGEM, DISCURSIVIDADE E  
LUGAR NA FOTOGRAFIA.**

Banca examinadora:

Prof. Dr. Hélio Custódio Ferverza (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) – **Orientador**  
Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)  
Profa. Dra. Adriane Hernandez (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

**Rogério Fraga de Campos**

**Porto Alegre, dezembro 2019.**

## RESUMO

Este trabalho apresenta o resultado de pesquisa em fotografia e a produção de imagens na era da Fotografia Digital. Expõe o processo de construção da Fotografia P&B como crítica estético-artística no momento da hiperinflação e manipulação de imagens. Discute a manipulação virtual e o processo de elaboração das fotografias P&B num regime de banalidade das imagens.

A partir da poética do olhar se constrói um fluxo de interpretação visual da história com o recorte metodológico em um grupo de pessoas negras. Estabelecemos assim a relação entre ações gráficas (Cortes-Borda-Fundo-Cor) e a implicação do olhar na resignificação da história. Para isso algumas referências utilizadas vão de Omar Victor Diop, Eugene Smith, Achille Mbembe, Merleau-Ponty à André Rouillé. A estética apresentada busca produzir um fluxo de interpretação que recoloca os temas da solidão, do espanto, do racismo e do desamparo.

Palavras-Chave: Negro – Poética do Olhar - Fotografia P&B – Gravidade da Imagem.

## Abstrat

This paper presents the result of photography research and the production of images in the era of Digital Photography. It presents the process of constructing B&W Photography as an aesthetic-artistic critique at the moment of hyperinflation and image manipulation. It discusses the virtual manipulation and the process of elaboration of the B&W photographs in an image banality regime. From the poetics of the gaze a flow of visual interpretation of history is constructed with a methodological approach in a group of black people. Thus we established the relationship between graphic actions (Cuts-Border-Background-Color) and the implication of the gaze in the reframing of history. For this some references used range from Omar Victor Diop, Eugene Smith, Achille Mbembe, Merleau-Ponty to André Ruille. The aesthetic presented seeks to produce a flow of interpretation that replaces the themes of loneliness, amazement, racism and helplessness.

KEYWORDS - Black - Poetics of the Look - Photography B&W - Gravity of the Image.

## LISTA DE FOTOGRAFIAS

Figura 1 - Fotografia – Fotogravura - Pais do Agenor: Rogério Fraga, 2017.

Figura 2 – Fotografia - Tomoko Uemura: Eugene Smith, 1971.

Figura 3 – Fotografia – Menina Olhar: Rogério Fraga, 2018.

Figura 4 – Fotografia – Tia Eva: Rogério Fraga, 2018.

Figura 5 – Fotografia – Omar Victor Diop - O Massacre no Quartel de Thiaroye (Senegal – 1944).

Figura 6 – Fotografia – Omar Victor Diop – Assassinato de Trayvon Martin (EUA – 2012) e Aline Siteo Diatta (Senegal – 1944).

Figura 7 – Fotografia – Omar Victor Diop – FRIDA, 2013.

Figura 8 – Fotografia – Omar Victor Diop - Greve ferroviária na África Ocidental (Dakar ao Rio Níger – 1947).

Figura 9 – Fotografia – Omar Victor Diop – American Beauty, 2013.

Figura 10 – Fotografia – Omar Victor Diop - Aminata, 2013, Le studio des vanités.

Figura 11- Fotografia - Agenor: Rogério Fraga,2017.

Figura 12 – Fotografia – Família Agenor – Rogério Fraga, 2017.

Figura 13 – Fotografia – Tia Eva – Rogério Fraga, 2017.

Figura 14 – Fotografia – Família Inter - Rogério Fraga, 2017.

Figura 15 – Fotografia – Irmãos - Rogério Fraga, 2017.

Figura 16 – Fotografia – Menina e Menino - Rogério Fraga, 2017.

Figura 17 – Fotografia – Menina Olhar - Rogério Fraga, 2017.

Figura 18 – Fotografia – Abu Ghraib. Foutcuberta. Série Googlegrams, 2005.

Figura 19 – Fotografia - Abu Ghraib. Foutcuberta. Série Googlegrams, 2005.

## **Sumário**

### **EM BUSCA DO SENTIDO PERDIDO**

- a. Um Percurso e dois Problemas
- b. Um Problema e dois Percursos

### **1. A CONSTRUÇÃO DE UM PROCESSO**

- a. Escuridão, Corte e a Flutuação das Imagens.

### **2. FOTOGRAFIA, PROCESSO E RESISTÊNCIA**

- a. Interpretação Visual da História.
- b. Processo - Fase 1
- c. Processo - Fase 2
- d. Algumas Histórias do processo
- e. Léxico das Fotografias

### **ANTES DE APARECER UM NOVO PERCURSO**

- a. Sobre o que eram as fotos de Leon Kowalski

### **BIBLIOGRAFIA**

## EM BUSCA DO SENTIDO PERDIDO.

### a. Um Percurso e dois Problemas.

Nos anos 90 eu já fotografava antes de ingressar no curso de Artes Visuais. Entretanto, meu trabalho era essencialmente comercial (eventos sociais, religiosos, books, etc.). Comecei com uma máquina analógica e revelando fotos em casa. Entretanto, paralelo a isto continuei aprimorando minha formação acadêmica.

E, foi exatamente nas aulas do Mestrado em Antropologia Filosófica que os problemas com a fotografia apareceram, a saber: (i) as aulas de estética<sup>1</sup> em Hegel e Marx. E, o segundo, mais tarde, a (ii) fundação da Google e o lançamento da câmera fotográfica – digital da Sony – Cybershot - que gravava em JPEG, porque ali começa para mim uma nova fase profissional e intelectual - a maneira de fazer imagens e a circulação delas mudaria completamente – e que culminaria, mais tarde, com minha entrada no Curso de Artes Visuais.

Sem dúvidas, havia uma necessidade profissional. O discurso predominante que circulava na mídia era que aquele tipo de máquina “facilitaria” a atividade profissional. Mas, já se percebia, entretanto, o que seria o ingresso das câmeras digitais no contexto “profissional e cultural brasileiro” – alguns poucos tinham condições financeiras de adquirir aquela tecnologia. E, não podemos esquecer que é muito recente a “democratização” da compra de máquinas (celular) e o acesso a Internet.

Mas, fundamentalmente, este tempo de adaptação as novas tecnologias e, concomitantemente, minha formação acadêmica produziu outra necessidade: que chamo de estético-artística. A mudança foi tão profunda que modificou minha atividade

---

<sup>1</sup> Estas disciplinas me fizeram questionar a percepção de cultura, os agentes e objetos culturais e suas funções no contexto histórico. Mesmo que aquela percepção se referisse ao séc. XIX (e antes) aquilo pulsava nos anos 90 com uma atualidade que era assustadora. Os anos 90 foram um contexto turbulento: criação do NAFTA, impeachment do presidente Fernando Collor, início do Plano Real, plebiscito sobre o sistema de governo brasileiro, criação do ECA, massacre no Carandiru e Vigário Geral, invasão do Iraque, guerra na Bósnia e Kosovo, morte do cacique pataxó, Galdino Jesus dos Santos – por cinco jovens de classe média de Brasília, etc.

profissional-comercial a ponto de sentir a urgência de fazer uma escolha, que acabei fazendo: pela arte. Foi esta conversão a partir de uma realidade histórica que me fez mergulhar em outra prática artística e foi alterando minha produção fotográfica a ponto de eu não reconhecer mais minhas primeiras fotografias.

#### b. Um Problema e dois Percursos

Naquele contexto estava diante de um problema: como continuar produzindo comercialmente e, ao mesmo tempo, conviver com o apelo, de uma nova sensibilização estética que negava o comercial não-artístico? A solução, se é que encontrei – foi ambígua<sup>2</sup>, trabalho comercialmente, mas meu objetivo de vida é fotografar e pesquisar sobre os destinos das imagens neste contexto pós-moderno, e, principalmente, sobre o que chamo de gravidade da imagem. Essas imagens são aquelas que vêm de uma constância moral da ordem do mal radical. Significa que no mundo da pós-fotografia perdemos a perspectiva do trágico - o trágico aqui uso no sentido da banalização do mal, que se apresenta, como imagem, muitas vezes, somente, no fotojornalismo, e/ou, na mídia sensacionalista. A anestesia do cotidiano, a indiferença à dor do outro, não raro, produzem nosso isolamento. Mas qual a diferença das imagens aqui produzidas e as de um genocídio ou morte brutal? - É a delicadeza dos gestos<sup>3</sup> mergulhados num contexto aparentemente sem sentido, não obstante, serem um choque póstumo. São detalhes sutis do como foi fotografada cada pessoa mesmo que com gestos, olhares e pedaços de corpos diluídos na teia do dinamismo de suas vidas e que ali aparecem em uma fração de segundos. E, em relação à maioria das fotografias que produzi são de

---

<sup>2</sup> Sou fotógrafo ou sou artista que usa a fotografia para expressão artística? Esta questão é vital porque em minha formação acadêmica começo minhas críticas através do texto e da palavra, então, à passagem para imagens foi tardia. Isto retoma um núcleo central da problematização entre escrita e imagem na formação da estética moderna, mas que não poderá ser discutida aqui. (Ver mais em Karl Erik Soschollhammer: Além do Invisível: o olho da Literatura)

<sup>3</sup> Ver Luiz Claudio da Costa: A Gravidade da Imagem: arte e memória na contemporaneidade. FAPERJ Ed. QUARTET, 2014.

contextos de falta<sup>4</sup>, portanto, aqueles olhares do silêncio e do incontido vão além de um tempo histórico específico. Porém uma obliquidade que sempre está presente transversaliza a realidade delas na nossa e o olhar se dá mais por um prisma do que por uma janela, mas, contudo, o cotidiano e a história concreta daquelas pessoas não tornaram suas vidas nuas. Como consequência disto temos o imponderável - nossas vidas podem se entrecruzar a qualquer momento: no espaço público, na dor, na alegria, na arte, diante da Lei, na violência, etc.

Também, foi assim que se construiu uma poética do olhar que acabei percebendo na maioria de minhas fotografias que de cores contrastantes, passando pela pose cenográfica chega ao puro preto e branco e à lente fotográfica de 35mm. Trata-se de um olhar oblíquo para o outro que se move entre a solidão, a indiferença, o abandono e uma espécie de desamparo desconcertante.

Mas, não obstante, isto me colocou diante de dois percursos, a saber: pesquisar sobre como produzir teorias das imagens hoje e; como produzir imagens que encontrem expressão dentro do contexto da pós-fotografia - e, assim que cheguei à fotografia como expressão<sup>5</sup>.

Contudo foi uma escolha política. Porque sei que esta postura dualista repercute numa parcialidade de minha produção artística. Sempre vou produzir a partir de uma falta, mas

---

<sup>4</sup> O contexto da falta aqui se desdobra em duas vertentes concomitantes: Uma na (i) condição precária econômico-históricas dos sujeitos fotografados. E outra, (ii) na abordagem proposta por Lacan: para ele o que nos determina na linguagem é a falta, mas não a falta do vazio existencial, mas aquela onde não tenho o que o outro tem e que necessito para me configurar (e mesmo isto sendo farsa, acredito nisto). Todavia, esta falta gera o desejo, mas também a angústia e a paranoia e, neste sentido, olhar para olhar é um processo dialético de identificação. Assim abrimos aqui outra possibilidade de compreensão sobre olhar, ou seja, não veríamos o mundo por uma "janela", mas sim por um "prisma", sendo tributários de distorções e por isto justificar nossas escolhas prescinde de um fantasma. Além disto, também nos configuramos na Cultura e no Simbólico que Lacan chama de aparelhos de gozo. Estes estabelecem regras e condutas de convivência e de enquadramento que esvaziam o gozo e evitam que tratemos o outro como puro objeto de gozo. (Ver mais em Contardo Calligaris O inconsciente em Lacan).

<sup>5</sup> André Rouillé na obra *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea* (2009) lembra que **"A uma fotografia documento que compreende uma expressão, isto é, que engloba um acontecimento, nós chamaremos "fotografia-expressão". A fotografia-expressão exprime o acontecimento, mas não o representa. Levaremos em consideração, aqui, a hipótese segundo a qual a passagem do documento-designação para o documento-expressão repercute na fotografia como um fenômeno mais global: a passagem de um mundo de substâncias, de coisas e de corpos para o mundo e acontecimentos, de incorporais.. A passagem de uma sociedade industrial para uma sociedade de informação"(ROUILLÉ,2009, p.137)**

também de um desejo. A falta, também, vem de meu contexto histórico<sup>6</sup>, e o desejo construiu-se como uma subjetivação quando comecei a frequentar as aulas de Gravura<sup>7</sup> - sendo um start. Naquela situação a linguagem da Gravura misturou-se ao campo da linguagem da Fotografia e ali foi que percebi que era possível construir uma alternativa tanto para falta quanto para o desejo.

Ademais, dentro do Curso, a partir do contato com outras disciplinas foi se constituindo uma forma metodológica de trabalhar a fotografia totalmente diferente de minha produção comercial. Dentro deste leque de práticas (teóricas e de atelier), sem dúvidas, elejo o que mais influenciou meu trabalho, a saber: a relação com o tempo na construção da arte. Foi o ritmo do trabalhar – aquilo que leva a pensar - que me fez prestar atenção e descobrir elementos fundamentais naquilo que eu produzia.

A origem destas fotografias começa num trabalho paralelo a minha trajetória comercial. E, isto ocorreu de duas formas. Primeiro, a configuração em si destas imagens foi acontecendo ao longo dos experimentos fotográficos e, segundo, também na relação com meu contexto histórico. E, é estranho, porque na medida em que ia fotografando ia modificando a relação com meu passado e meu presente – logo, a construção destas imagens no final deste Curso significa, hoje, uma busca de me reinscrever e resignificar como cidadão e artista. Além disto, o fato de fotografar antes de ingressar no Curso de Artes Visuais ajudou a manter um determinado foco, um objetivo por ser um desejo e uma escolha.

---

<sup>6</sup> Cabe aqui um pequeno retorno. Foi nos anos 90 que começou a comemoração dos 500 anos de Descobrimento do Brasil – e foi lá que me percebi como cidadão negro quase pronto para uma diáspora. Porque apesar de um século e meio depois persiste a matriz de compreensão racista no Brasil: a saber, o antissemitismo cristão. O corpo sequestrado está livre política e juridicamente, mas permanece a forma social do racismo (MUNIZ, 2018), ou seja, o horror ao Outro (outra Raça), que se manifesta tanto no espaço público quanto no privado. E, com maior ou menor intensidade constrói uma maneira ambígua de convivência social, ora de aceitação ora de rejeição. É aquilo que Gregory Bateson (1980) chamou de teoria do duplo vínculo – relações intersubjetivas contraditórias em que rejeição e acolhimento estão simultaneamente expressados.

<sup>7</sup> O processo de trabalho na gravura me colocou diante de outra ordem de tempo, uma síntese que captura o gesto e a memória, mas que se consome ao final da impressão do que foi gravurado - algo que a fotografia produz diferente já que o processo digital depende da geração do software que está sendo usado.



Segundo, sobre meu contexto histórico não tem como sacar uma latinidade negra, e, a permanente sensação de exclusão. Negro e Raça sempre foram tratados pelas sociedades europeias como a mesma coisa (MBEMBE, 2014) e o legado disto nunca se constituiu apenas em um engano ontológico ou semântico. Uma lógica sádico-perversa se inscreveu na História ao longo dos últimos séculos e nós um país pós-colonial fazemos parte deste legado. Entretanto, as mudanças no capitalismo pós-industrial produziu um fenômeno global, estarrecedor, ou seja, aquilo que se constituía racismo somente para o nome Negro, hoje faz toda humanidade subalterna (imigrantes, por exemplo) vir a ser Negro – já que impõe o esfacelamento de identidade na medida em que separa o Eu do Outro (MBEMBE, 2104) o que torna a restituição, reparação e justiça muito aquém para a construção de uma Humanidade.

Além disto, a atuação em centro acadêmico no Ensino Médio e a participação no Movimento Negro de Porto Alegre constituíram as demandas de conhecimento que gravitaram em torno de outras urgências como a Sociologia, Filosofia e a Psicanálise. Logo, não é coincidência que estes temas aparecerão na parte teórica de meu trabalho, mas, como se trata de uma produção em Artes Visuais, metodologicamente, atravessei algumas destas temáticas já que não podia aprofundá-las como deveria. Por isso se constituiu ao longo desta discursividade notas e digressões sobre temas que se por um lado ampliam as questões (sem esgotá-las) por outro, demonstram que hoje não podemos mais discutir a produção artística isolada de outras disciplinas.

É neste aspecto que na interface destas confluências vão aparecer temas tais como: o problema da (i) banalização do mal, entendido como uma ausência de pensamento e um vazio de reflexão. Logo, subjetivando sujeitos apartados de responsabilidade pela Humanidade do Outro e que estão aptos para cometer as maiores atrocidades possíveis na história já que não enxergam sua responsabilidade nos atos que praticam, sendo assim, se tornam incapazes de querer, pensar e julgar. É neste sentido que o assunto de minhas fotografias é um grupo específico de pessoas que foi, historicamente,

excluído de muitas das escolhas de seu próprio destino. Aparecerá também o problema da (ii) reprodutibilidade, da cópia, da manipulação de imagens, do real-virtual, da ficção e do conceito de lugar; e, também, a questão do (iii) olhar do Outro, aquele olhar que me põe em movimento, me constitui e convoca à partilha, mas não deixa de revelar o escândalo na natureza humana.

Meus experimentos, iniciais, eram gravurar minhas fotos, e fotografá-las novamente. O resultado era de outra ordem, mas fora das duas linguagens - que chamo de imagem-síntese<sup>8</sup> -. Entretanto, não produzia meus trabalhos, exclusivamente, segundo uma teoria filosófica, sociológica ou antropológica. Aquela síntese era da ordem do inconsciente. Só assim, e mais tarde, percebi a força da subjetivação da prática artística. Então meus trabalhos começaram a se formatar a partir de uma busca da desalienação da sensibilidade. Mas que sentido tem isto? Denunciar o que falta no aspecto de uma tarefa não cumprida. Ou seja, na arte contemporânea a fotografia se apresenta, satisfatoriamente, como expressão do humano? Ou o “sistema” da arte é apenas um dos mecanismos de rejeição daquilo que não entrega mais-valia? Se for, neste caso o problema já trás uma solução: exatamente por não entregar mais-valia o que pode este tipo de imagem entregar? Assim, é o próprio “sistema” que cria as condições de possibilidades de uma estética de outra ordem. Mas é sempre uma decisão política – produzir ou não estas imagens.

---

<sup>8</sup> Nós sabemos a importância da síntese tanto para Hegel quanto para Marx, mesmo na estética da alienação, e principalmente, o problema do quantum na síntese tem de antítese. Mas, a noção de síntese aqui refere-se a um resultado de trabalho depois de um determinado tempo onde se consome energia vital. Sobre isto ver Alfred Sohn Rethel Trabajo Manual y Trabajo Intelectual(2017).

Fotogravura 17. Pais do Agenor



Até aqui esta abordagem tratou de configurar uma trajetória como fotógrafo, apresentar uma compreensão sobre olhar e demarcar o atravessamento de disciplinas que afetam meu ato de fotografar. Além disto, apresentou um enfoque oblíquo sobre como a questão do lugar de onde parte minha concepção de história, onde ato, produção e discurso resignificam minha vontade criadora. Nunca pude deixar me sentir corpo (pele) - corpo, naquele sentido que Merleau-Ponty escreveu o corpo que “... é ao mesmo tempo *vidente e visível*” (Merleau-Ponty, 2007, p.17), ou seja, vi, mas também fui visto num durante, num tempo que ser (eu), onde fotografado e imagem se misturaram e resignificaram suas histórias.

Portanto, a produção de imagens num contexto pós-moderno não se reduz, estritamente, a um ato estético ou crítico ao modernismo ou mesmo a uma filiação ao neo-pictorialismo. Não há mais necessidade de discutirmos se a fotografia é ou não arte. Mas, antes, saber se há sentido em produzir expressões do humano que nos recoloquem como críticos de um tempo – e que pode ser produzindo prazer ou desprazer, e, se esta expressão for fotografia que ela possa construir seu significado.



FOTOGRAFIA 1 – TOMOKO UEMURA

## 1 A CONSTRUÇÃO DE UM PROCESSO

### a. Escuridão, Corte e a Flutuação das Imagens.

O primeiro contato que tive com este tipo de imagem foi com a fotografia Tomoko Uemura - criança-tesouro (1971) de Eugene Smith. A partir da série chamada Minamata sobre o desastre ecológico de poluição ambiental por mercúrio no Japão. A mirada para esta imagem produziu aquilo que procurava como imagem-síntese. Trata-se de um lugar de subjetivação para onde convergem memória, história e significação. E, neste sentido, olhar tornar-se um gesto que encontra o gesto na imagem e esta fusão no tempo produzirá um sentido da ordem da experiência.

Esta imagem foge do padrão imagético pós-moderno que estamos acostumados a ver exatamente porque o desenvolvimento tecnológico, hoje, produziu mídias e softwares capazes de modificar imagens, e torná-las, praticamente, irreconhecíveis.

Ainda, as implicações destas mudanças reverberam na concepção de imagem e do próprio real. Se as imagens produzidas, a partir do digital, não são mais do tipo “isto foi” - o que elas são? Há um “lugar” onde podemos referenciá-las ou só há um tempo efêmero, volátil e impossível de ser pensado num regime de visibilidade? E o mundo real, assume outro status epistêmico e ontológico? Ou seja, a realidade enquanto imagem se tornou total ficção, ou uma imagem-ficção num regime ficcional?

Nós já encontramos desde Platão até os modernos a problematização do conceito de ficção (mimese). Indiretamente, aqui, a relação entre ficção e realidade está presente neste debate, isto porque na tradição ocidental as justificativas para mimese são entendidas como sendo uma capacidade humana inata de imitar.

O que resta então é sabermos se ao reproduzirmos o real estamos apenas o reeditando ou ao mimetizá-lo acrescentamos algo a mais na reprodução? O ponto deste “algo a mais” é que abre a discussão sobre a representação e seu referente, e principalmente, a cerca do papel da cópia nas artes em geral. Neste sentido, permanecem atuais as observações desde Aristóteles já que a mimese não se refere aos homens, mas sim a ações humanas da vida, da felicidade, da infelicidade, etc.

Estas indagações trazem à tona a questão da especificidade das minhas fotografias. O digital como campo estruturante, pode nos possibilitar a pensar outra perspectiva sobre a fotografia em seu valor artístico e estético. Entretanto, não mais uma discursividade sobre a essencialidade (do fotográfico) e sua função epistêmica num regime de visibilidade, mas, como uma crítica sobre a produção<sup>9</sup> e o uso das imagens num contexto histórico. O digital neste sentido, nos “libera” para pensarmos<sup>10</sup> e produzirmos imagens a partir de outros problemas típicos da cultura visual contemporânea, tais como: exclusão, diversidade, racismo, inclusividade e gênero. A multiplicação de

---

<sup>9</sup> Não encontramos unanimidade nos fotógrafos da teoria da pós-fotografia de que a produção de imagens não possa referir-se a realidade ou a memória.

<sup>10</sup> Porém, os problemas epistêmicos, ontológicos ou antropológicos da e na fotografia debatidos nos anos 70 e 80 não foram definitivamente resolvidos. Por exemplo, na prática artística fotográfica nos encontramos ainda, muitas vezes, diante de processos puramente específicos (antropológicos, psicanalíticos, etc) que não correspondem ao digital ou ao dispositivo técnico em si e nem mesmo a algum conceito epistêmico da fotograficidade. Ver Rosalind Krauss *Lo Fotográfico*, Editorial Gustavo Gill(2002).

imagens, a rapidez com que elas podem circular e a convergência visual para a tela gera infinitas possibilidades não só de crítica, mas também de criatividade.

Entretanto aqui, ecoa de outra maneira a reprodutibilidade realizada a partir do digital. Primeiro, porque a expansão tecnológica criou ferramentas com capacidades ilimitadas de tipos de reprodução, e segundo, porque esta mesma capacidade fez emergir uma discussão que questiona a própria identidade da fotografia. A gênese ontológica do ato de fotografar esteve durante muito tempo vinculado a um “desejo de”, esta característica especular (pulsão escópica) do humano em buscar além de si significações que parecem “explicar” melhor certas situações aos quais somos tomados.

Entretanto, este desejo foi aplainado pela capacidade técnica das máquinas e por um discurso fetichizante de “objetividade instrumental” que dispensa o fotógrafo, ou, torna “todos fotógrafos”. Isto produz um radical deslocamento no sentido do mimetizar empurrando-o para um “gesto” alienante e o tirando-o da capacidade de se relacionar com as ações humanas – e assim barrar o simbólico. Esta duplicação da imagem figurativa (ex. fotografias manipuladas) esvazia o sentido da ação e cria simulacros; é, assim que estamos prontos para um jogo<sup>11</sup> de imagens num campo estruturante como é o digital.

Se aquela fotografia da Tomoko Uemura cumpriu a função estética, política ou moral<sup>12</sup> é muito difícil de avaliar, mas hoje apenas uma imagem não é mais suficiente para que se produza o efeito daquela época.

De fato o contato com o trabalho de Eugene Smith teve uma importante influência metodológica na minha produção. Muitas de suas fotos em preto e branco trazem um “espaço de respiro” e um corte que força o “close-up” no enquadramento da imagem,

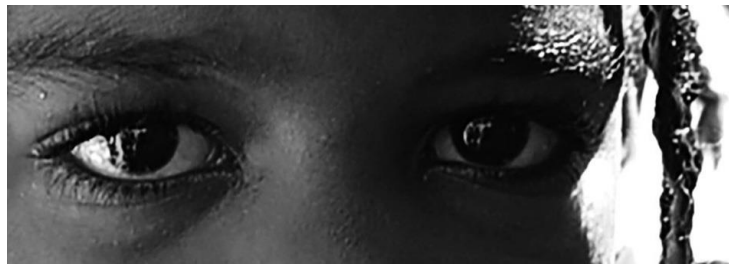
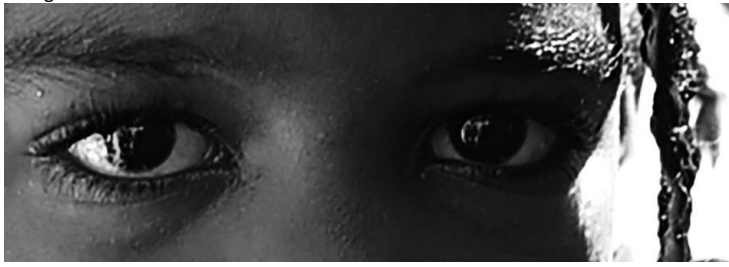
---

<sup>11</sup> Paul Virilio na obra Espaço Crítico chama atenção para os efeitos danosos em nossa consciência da mudança interpretativa da noção de superfície quando ao invés da percepção se utilizar da grandeza espaço utiliza a grandeza velocidade-tempo. Diz ele: **“Da estética da aparição de uma imagem estável, presente por sua própria estática, a estética do desaparecimento de uma imagem instantânea, presente por sua fuga (cinemática ou cinematográfica), assistimos a uma transmutação das representações. A emergência de formas e volumes destinados a persistir na duração de seu suporte material, sucederam-se imagens cuja única duração é a da persistência retiniana”.** (VIRILIO, 1993, p. 19).

<sup>12</sup> Após 20 anos da morte de Tomoko Uemura sua família pediu que as fotos não fossem mais comercializadas, a viúva de Eugene Smith devolveu inclusive os originais para a família.

porém, sempre com um espaço aberto de escuridão. Mas, a partir disto, no meu caso, escolhi não um corte muito fechado pelo fato de que não queria perder muito do contexto da imagem e, queria produzir o movimento de deslizamento no olhar - da escuridão para a imagem (e vice-versa) - produzindo uma flutuação do fotografado para possibilitar uma parada no olhar e assim resignificar o tempo.

Fotografia 2. Menina Olhar





RETINIANA

RETINIANA

RETINIANA

RETINIANA

RETINIANA

RETINIANA

RETINIANA

RETINIANA

RETINIANA

RETINIANA

RETINIANA

RETINIANA

RETINIANA

RETINIANA

RETINIANA

RETINIANA

RETINIANA

RETINIANA

RETINIANA

RETINIANA

balantas, manjacos, bijagós, mandingas, jejes, haussás, iorubas



Fotografia 3. Tia Eva

## 2. FOTOGRAFIA, PROCESSO E RESISTÊNCIA

### a. Interpretação Visual da História

Meu segundo contato com imagens que chamo de síntese foi com as fotografias de Omar Victor Diop que esteve na 11º Bienal do MERCOSUL (POA) - 2018 com algumas fotografias da série “Liberty: A Universal Chronology of Black Protest” de 2016. Estas fotografias nos interessam por dois motivos: (i) trata-se de eventos históricos marcados pela singularidade da extrema violência, ocorridos em lugares diferentes, e, (ii) a forma que Diop apresenta o passado, utilizando fotos coloridas bastante saturadas, manipuladas e agregando um elemento singular, a estéticas das flores, que colocam suas fotos na ordem da arte contemporânea.

Ainda sobre os eventos históricos cabe uma observação. As fotos são análoga a de Eugene Smith no sentido de se referirem a um contexto histórico, mas, diferentemente, Diop apresenta uma “interpretação visual” de um fato histórico – as fotos são feitas em estúdio e ele, também, se apresenta, em algumas vezes, como modelo. É importante salientar, que há um duplo sentido nesta participação. As (i) imagens produzidas por Diop se resignificam do ponto de vista antropológico<sup>13</sup> já que ele não só fotografa, mas participa como elemento integrante da interpretação visual. E, no caso esta encenação não se utilizada de outros elementos a não serem as roupas de cada época, fundos infinitos coloridos e arranjos florais.

Além disto, (ii) estas imagens assim produzidas atualizam a história já como se fossem o resultado da pesquisa de seu fotografar a própria história. Ele coloca suas fotografias no limite da ruptura modernista sem utilizar uma abordagem neo-pictorialista, ou seja, usa a fotografia plana, papel e tinta. Em outros termos, não utiliza de pastiche, hibridismo ou nenhum outro elemento plástico para retomar o gesto, a história e a originalidade.

---

<sup>13</sup> A pesquisa em Antropologia Visual com fotografias está consolidada desde o século passado. O fato de Diop encenar um evento histórico refere-mais a sua forma de intervenção política do que um elemento de participação etnográfica. Todavia, ao reencenar o evento é como se ele participasse do que ocorreu o que não deixa de se aproximar do que em pesquisa antropológica chama-se pesquisa-participante. Ver mais em Rosane de Andrade Fotografia e Antropologia: Olhares fora-dentro(2002).

Diop, neste aspecto, sintetiza a tradição da história das fotografias na África, e vai mais além, porque trata as imagens com a tecnologia contemporânea, todavia, não as caracteriza como imagens efêmeras. Outro elemento fundamental, na estrutura compositiva das fotografias de Diop é o olhar com obliquidade e em algumas imagens os personagens além de não olharem direto para a câmera estão de costas, além disto, ele também duplica o suporte, ou seja, coloca um fundo atrás dos fotografado (flores, tecidos, escuridão, etc.).

As imagens de Diop se inserem na ordem de uma consistência visual que pode criar assim possibilidades da construção de uma discursividade. Assim poderemos repercutir, apenas em alguns aspectos, sobre estas fotografias com o *corpus* teórico atual levantando problemas tais como: a intenção consciente<sup>14</sup> política ou estética do fotógrafo, a responsabilidade de exposição do Museu, divulgação e conteúdo da imagem e suas implicações morais, etc.

Fotografia 4. O Massacre no Quartel de Thiaroye.



---

<sup>14</sup> Neste momento não poderemos aprofundar análise teórica dos instrumentos epistêmicos na fotografia. Mas, na obra *Arte do Fotográfico*, Roberto Signorini analisa o tema da mudança da abordagem semiótica para “o ato fotográfico” na Fotografia e que vai redundar na pós-modernidade dos novos problemas estéticos que a Fotografia Contemporânea vai colocar. E, sobre o tema ver também de *A arte diante do mal radical* de Thierry De Duve.



Fotografia 5. Assassinato de Aline Sitoe Diatta e Trayvon Martin.



Fotografia 6. Frida.

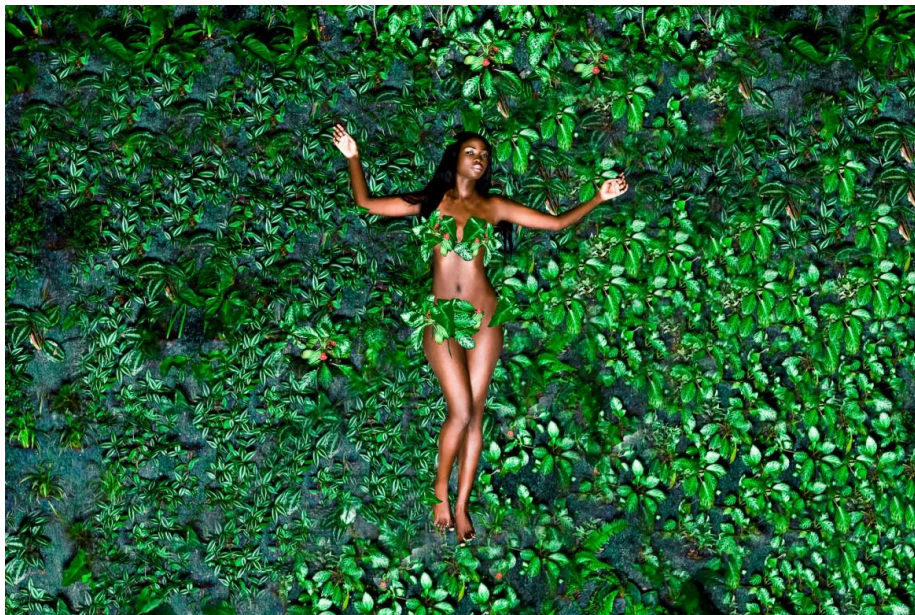


Fotografia 7. Greve ferroviária na África Ocidental.

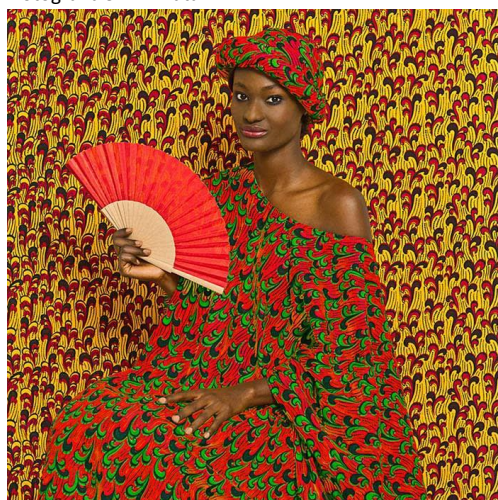




Fotografia 8. American Beauty.



Fotografia 9. Aminata.



Bem, se hoje, as imagens são produzidas a partir desta nova realidade tecnológica somos eclipsados, também, por um discurso naturalista ingênuo que nos faz crer que não é mais necessário, ou antes, é impossível teorizar sobre obras que nascem por sua efemeridade, ou que são imagens das imagens. Retomamos aqui o mesmo problema da técnica já tematizado por Heidegger. Gostaria aqui apenas de introduzir outra variável que entendo ser decisiva na produção da teoria, a saber, o conceito de lugar<sup>15</sup> (de onde se produz um discurso). A desconstrução do conceito de lugar segue a mesma lógica da

---

<sup>15</sup> Duas contribuições nesta terminologia são bastante ricas. Primeiro, Pierre Bourdieu, com seu conceito de “campo” como espaços microcosmos de luta política, simbólica e cultural. E, segundo Marc Augé, com seu conceito de “lugar antropológico” que tem três características comuns: são **identitários, relacionais e históricos**. - Ver Marc Augé - Não Lugares, (Papyrus,1994) e Bourdieu – O Poder Simbólico (Difel, 1989).

atuação da rede de dispositivos que dessubjetivam os seres vivos forjando sujeitos<sup>16</sup> que não precisam de lugar nenhum ou são “cidadãos do mundo”.

Neste aspecto, qual o sentido da construção de teorias com determinadas características se não temos a necessidade de seres vivos e nem de lugares – o que converte nossa carência muito maior de tempo do que de espaço. O processo de subjetivação não cria singularidade porque a “sociedade da ficção” absorve demandas, disforias, despotencializa o conflito, empurra para dentro do sujeito o trauma o transformado em fantasia<sup>17</sup>. E, se não há lugar para narrativas longas também não há para textos, a existência é experimentar o instantâneo, o efêmero – a ficção da singularidade e da distração.

Há, nisto, uma esquizofrenia perceptiva bastante interessante: quanto mais alastramos as fronteiras<sup>18</sup> geográficas menos precisamos de espaço. Na verdade cria-se uma mitologia do “topos” pós-moderno, mas apenas como lugar-ficção, lugar vazio, ou terreno vago onde a vida nua pode emergir, dependendo de certas condições histórico-políticas.

Esta ideologização do lugar arranca das imagens qualquer rastro de história e humanidade. Assim que se analisarmos as teorias do fotográfico pós anos 80 veremos nos anos 1990 e 2000 uma virada para o polo da utilidade que uma imagem pode ter, seguida, praticamente, sufocada, pela expansão do discurso do campo digital. E é, exatamente, por conta do conceito de lugar e produção teórica que a referência do real ainda está para ser balizada. Se uma imagem fotográfica digital não corresponde mais a representação do mundo real como ela pode ser pensada?

---

<sup>16</sup> Aqui, por questão de espaço, não poderemos aprofundar o problema central da produção das imagens na era pós-fotográfica, a saber, o conceito de corpo. E, principalmente, uma particularidade da era pós-industrial, a noção de corpo negro. Mas o importante é que depois do cristianismo a noção de corpo foi totalmente alterada junto com as noções de modelo, representação e imagem.

<sup>17</sup> Pensemos o exemplo da relação entre McDonald's X Starbucks. O primeiro representa a era do capitalismo de consumo, e vende um produto com uma presença forte, agressiva e pesada. O segundo vende uma experiência sofisticada, estilo e leveza. O primeiro é de um homem de negócios, o segundo, de um criador.

<sup>18</sup> Por isso torna-se fundamental tomarmos o exemplo do problema das Migrações, já que elas se apresentam como a antítese do discurso do “cidadão do mundo”, além de expor a condição de humanidade subalterna que estes grupos são usualmente submetidos.



Por fim, nós temos um lugar antropológico, ele é diferente do lugar geopolítico de um americano, africano ou indiano? Isto aparece nas produções de artes visuais brasileiras, nós já produzimos teorias suficientes sobre isto? Nós, Brasil, guardamos alguma singularidade enquanto lugar específico? Será possível distinguir a fotografia artística da fotografia de homem comum porque além da perda do referente não há mais distinções sociais, culturais e econômicas na sociedade brasileira?

Nos encontramos, então, ante algumas escolhas: não sabermos mais o que é real, o real – é a ficção, nós o ficcionamos; desmistificamos os dispositivos (máquinas) e, eles são apenas metafísica do século passado - ou abandonarmos as conceitos já que os referentes não existem mais, ou o melhor –são os números 0 e 1.(bits/pixels)

## **b.Processo**

### Fase 1

Em 2017 não tinha mais dúvidas que meu trabalho final seria em fotografia estilo documental<sup>19</sup>. Contudo, a partir das influências citadas não queria o modelo de fotografia com alusão ao fotojornalismo, mas com a “poética do olhar”.

Na ocasião, além de serem documentais deveriam ser relacionadas a pessoas em situações de vulnerabilidade. E, isto se deu pela influência de meu trabalho a partir de um projeto com a Cúria Metropolitana de Porto Alegre e a Fundação de Assistência Social e Cidadania (FASC-POA) em 2015 nas chamadas “casas de passagem” onde desenvolvi um projeto sobre Fotografia e Desenho com meninos adolescentes infratores.

---

<sup>19</sup> Percebo hoje que ocorreu um desvio em minha intenção fotográfica. O contexto (final dos anos 20) que surgiu a fotografia documental mudou. Os questionamentos na teoria da fotografia, os avanços tecnológicos e o conceito de Arte colocam aquela prática em outra perspectiva. A forma com que fotografo incorpora outros elementos (flutuação, escuridão e corte) por outros motivos em minha poética. Não documento uma determinada realidade, quero que a imagem encontre sua significação fora dela. Sobre o estilo documental ver Oliver Lugo Le Style Documentaire - D'August Sander à Walker Evans 1920-1945(MACULA, 2001).

Assim, identifiquei uma ponte entre os olhares dos meninos quando produziam desenhos e os olhares dos adultos e crianças quando estendiam a mão para receberem um algodão doce, mesmo em situações de festa.

Após começar a analisar as fotografias que tinha para a criação deste projeto para TCC percebi que nos últimos anos a grande maioria de minhas fotos eram produzidas no enquadramento fechado com ênfase, principalmente, no olhar<sup>20</sup>. Além disto, muitas tinham o rosto em direção oblíqua (além da preferência pela lente 35mm). Mas, ao analisar as imagens havia algo ainda que sempre produzia um ruído, ou seja, todo resto no fundo da fotografia – já que a imensa maioria eram fotos de rua.

E, foi assim que decidi fazer experimentos com mudanças de fundo (neutro, branco, sépia, etc.), mas o problema persistia por conta das bordas da fotografia que sempre eram limitadas pelo tamanho da imagem (15X21cm, 10X15cm, 20X20cm) e pela cor branca.

Além disto, outro efeito colateral decisivo foi que na primeira seleção de 80 imagens as que melhor se adequavam ao projeto, no momento do corte alteravam a proporção. Tecnicamente não seria problema, mas mudavam o contexto e eu queria diminuir este “ruído” do contexto porque a ideia era isolar a imagem e fazê-la flutuar. A solução que eu encontrei foi sobrepor o fundo criando uma camada de preto puro não na imagem da fotografia, mas no suporte. Mas isto ainda não resolvia o problema das bordas da fotografia; foi então que melhorei a questão por “acaso” passando as fotos para preto e branco e assim diluindo, em muitos casos, as bordas no fundo-suporte. Ganhei na interpenetração da imagem com o suporte e no foco para o olhar de quem olha. Mas isto

---

<sup>20</sup> É interessante a perspectiva do olhar em Merleau-Ponty por ele buscar um contraponto ao olhar cartesiano, o olhar fenomenológico de Merleau-Ponty talvez quisesse unir corpo, alma e mundo, naquilo que a divisão social do trabalho separou. “*Como, inversamente, toda experiência do visível me foi dada no contexto do movimento do olhar, o espetáculo visível pertence ao tocar, nem mais nem menos do que as qualidades tácteis. É preciso que nos habituemos a pensar que todo visível é moldado no sensível, todo ser táctil está voltado de alguma maneira à visibilidade, havendo, assim, imbricações e cruzamentos, não apenas entre o que é tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está nele incrustado do mesmo modo que, inversamente, este não é uma visibilidade nula, não é sem uma existência visual. [...] maravilha muito pouco notada é que todo movimento de meus olhos – ainda mais, toda deslocação de meu corpo tem seu lugar no mesmo universo visível que por meio deles pormenorizo e exploro, como, inversamente, toda visão tem lugar em alguma parte do espaço táctil*” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 131).

trouxe um novo problema para as imagens elas perdiam algo que eu queria – o movimento no suporte - daí a ideia de flutuação da imagem.

E, isto era importante pelo próprio movimento fisiológico do ato de olhar e porque eu precisava que estas imagens fossem vistas com todo corpo. A solução que encontrei foi passar o suporte para dimensões de 50X70cm.

### **c.Processo**

#### Fase 2

Depois da escolha das 80 fotografias, com muito esforço, selecionei apenas 10 imagens e a partir daí comecei junto com orientador Prof. Dr. Helio Ferverza a analisar as imagens. Porém, nesta fase, trabalhar com fotografias 70X50cm seria inviável, então as transformei em miniaturas de 15X10cm. Assim poderíamos jogar, como num quebra cabeças, com os possíveis pontos de aderência e rechaço entre as imagens. Fizemos isto durante alguns encontros, mas posteriormente, por necessidade imprimi 3 fotografias 70X50cm.

O resultado foi estrondoso porque as fotografias adquiriram uma dimensão estética inimaginável e propiciou um arranjo plástico melhor de ser percebido, além do que não só analisamos as fotografias na bancada, mas as colocamos na parede.

Foram longos encontros em busca de uma estética, plasticidade e identidade das imagens. Buscamos uma suavidade nas imagens, mas sem perda da intensidade. Isto sempre me lembrava de o que disse Omar Diop sobre a série Liberdade que buscava a “solenidade” naquelas fotografias; que buscava o respeito. Além disso, selecionamos as imagens que não aparecessem apenas como testemunho/documental, mas que perceptivelmente nos interpelassem.

Bem, até aqui apresentei algumas considerações sobre os problemas do lugar, discursividade - a partir de um determinado tipo de fotografia e seu valor estético, bem

como meu processo de construção das fotografias propostas. O questionamento que emerge é se, por exemplo, as fotografias dos assassinatos ou da greve de Diop perdem seu valor como expressão ou elas já correspondem a um novo tipo de estética? E, neste sentido, meu trabalho com as fotografias preto e branco (na proposta daqueles enquadramentos, duplicação do fundo-suporte e assunto) pode significar possibilidade de percepção de uma emergência ou gravidade de imagens enquanto documento (por exemplo, nas fotografias do Agenor e da Tia Eva)?

#### d. Algumas histórias do Processo

Fotografia 10. Agenor.



O Agenor era um sujeito encorpado, feições cruas e de mãos grossas.

Agenor nunca tinha conhecido o mar.

Olhava para os peixes como quem olhasse para estrelas no céu.

Não tinha calção de banho ou toalha – nem sabia nadar. Estava ali de passagem.

Só tinha um sonho: ter um lugar para morrer.

Puxei assunto. Falava muito pouco.

Não tinha dinheiro para comer. Não aceitou o refrigerante que eu ofereci.

De repente o Agenor de roupa e tudo se atira na água.

Fotografia 11. Família Agenor.



Agenor tinha pai e mãe. Descendentes de Moçambique.

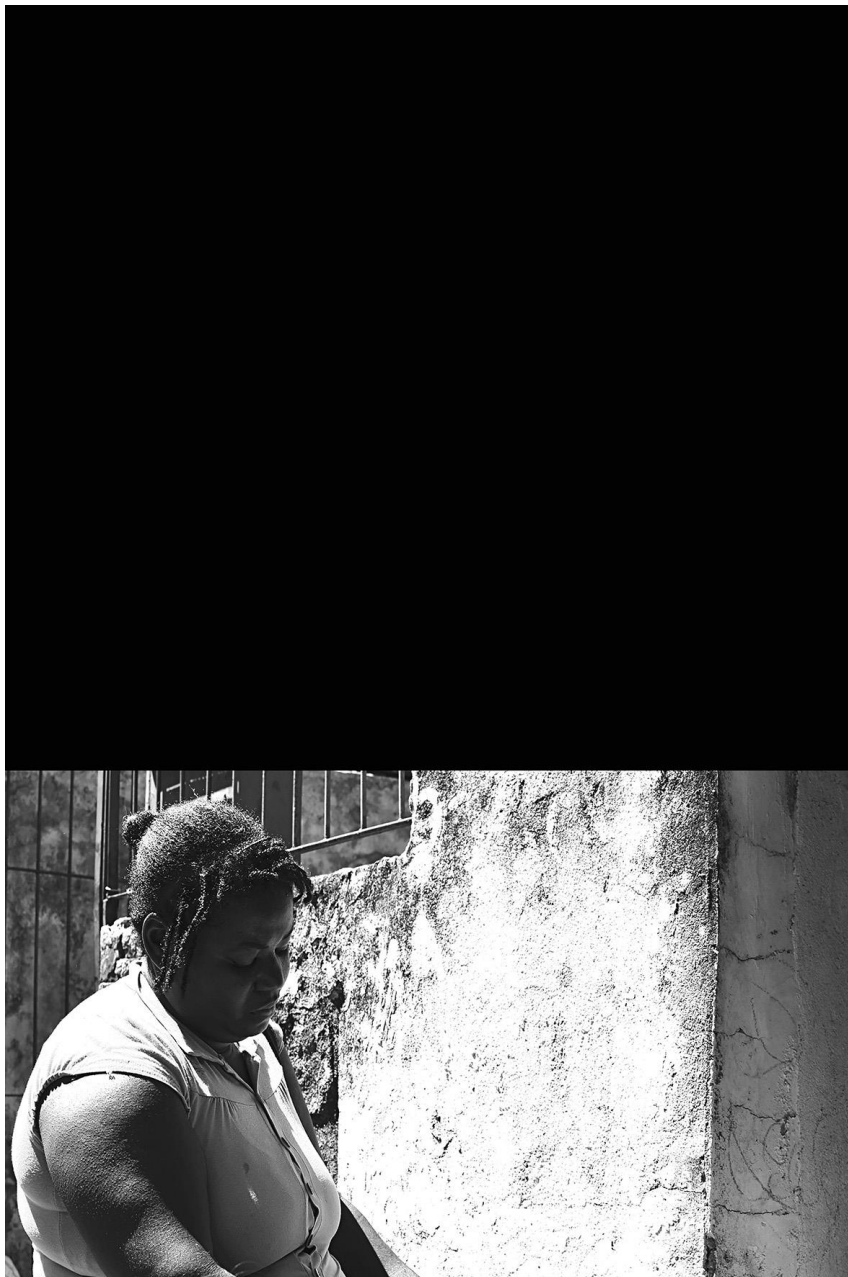
A mãe não sabia o que era a Diáspora.

O pai não quis dizer o nome - mas queriam saber o nome daquela montanha.

Ficaram quase toda travessia olhando - como se lá fosse seu lugar.

A mãe sempre falava ao ouvido do pai - acho que era sobre saudade.

Fotografia 12. Tia Eva.



Tia Eva – podia ser minha tia.

Falava muito alto. Falava com todos e falava sozinha.

Estava com pressa foi a primeira a chegar.

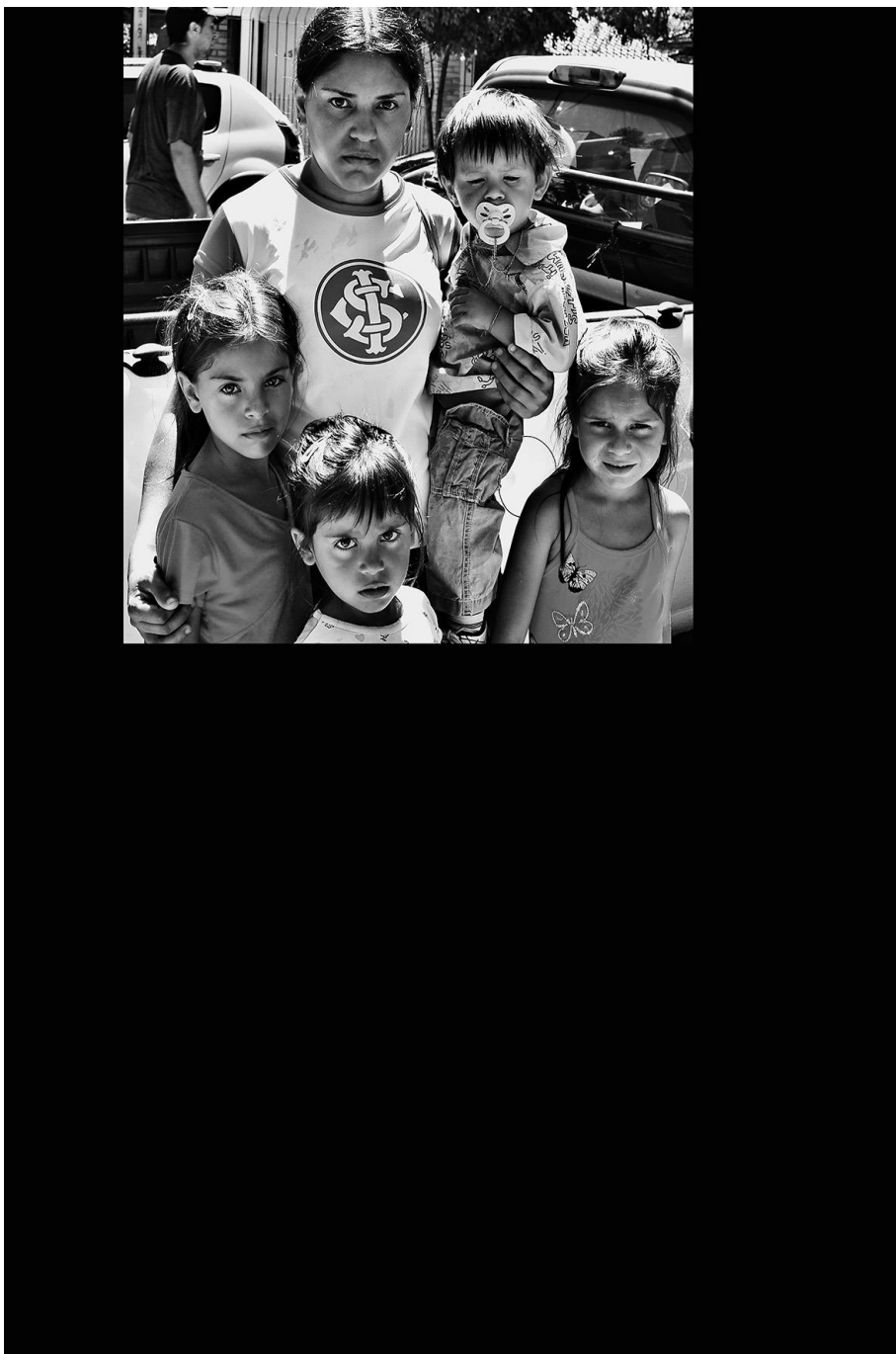
Contou a história dos dois sujeitos que brigaram por ela – tinham a metade da idade dela.

Trouxe uma toalha. Secava o rosto toda hora.

A razão da sua vida era a neta. Os filhos morreram em tiroteio.

O olhar dela sempre acompanhava seus gestos – nunca vi alguém tão coerente.

Fotografia 13. Família Inter



A família Inter. A mãe era do interior. Descendentes de índios.

Moravam no topo da favela.

Não ficava longe das crianças um milímetro.

Não havia se inscrito, mas queria brinquedo só para as meninas.

As crianças eram de dois pais.

A filha menor olhou para mim e, depois, começou a chorar.



Fotografia.14. Irmãos.



Irmãos.

O menino adora brincar de carrinhos.

A mãe ganhou os brinquedos e foi embora – eles ficaram.

Ninguém soube me dizer de onde eles eram – não eram da vila.

Fotografia 15. Menina e Menino.



Ele chegou sozinho, apenas com ela no colo.

Criança sozinha não ganhava brinquedo.

Tinha que esperar até o fim da distribuição.

Foi para o fim da fila. Não sobrou brinquedo.

Ganhou um algodão-doce. Foi embora anônimo.

Fotografia 16. Menina Olhar



Por fim, a personificação do olhar.

Tímida brincava sozinha. Se escondia atrás da mãe.

De todos que fotografei das mais de 650 fotos - dela fiz apenas duas imagens.

Não sei como isto aconteceu;

só descobri isto bem mais tarde revisando os originais.

Na ampliação ficamos aturdidos pelas marcas de sua história enquanto vida-corpo,  
este olhar é o que eu buscava – mas não percebi que estava ali todo o tempo.

## e. Léxico das Fotografias

DESEMPREGADA

ESTUPRO

RETIRANTE

COCAINA

LOMBA

NEGRA

ILUSÃO

MEDO

VIZINHA

BALA NA CARA

SONHO

VILA

FAXINEIRA

ABUSO

ESGOTO

TIROS

GORDA

GATO

OS CONTRA

TERRA

CANÇASO

MORRO

DESAMPARO

## ANTES DE APARECER UM NOVO PERCURSO

Sobre o que eram as fotos de Leon Kowalski?

A ideia da representação teve sua viragem balizada na Cristandade. A consequência disto foi a tensão representacional corpo/alma e modelo/ cópia. Mas, se hoje, o real-referente se desmaterializa e se reconstrói a todo o momento (em tempo quase-real), e, isto é uma das características da pós-modernidade; - qual o papel da fotografia neste contexto e, mais, este contexto é o da ficção?

Os dispositivos digitais (softwares) manipulam e dissolvem a distinção entre o verdadeiro e o falso e não distinguimos mais, com tanta facilidade, a diferença entre ficcional e o factual. Neste tempo a manipulação aparece como técnica de apagamento de limites e assim ela faz emergir outro elemento fundamental no contexto do digital, - a **tela**; que, na maioria das vezes, nos converte em espectadores.

No caso da ficção, temos a seguinte problema: a manipulação a que submetemos uma imagem precisa ser evidenciada para resignificar uma estética? Vejamos um exemplo, as imagens abaixo de Fontcuberta, (Série Googlegrams, Abu Ghraib, 2005) – qual das imagens é (propositalmente) mais distorcida, defeituosa e parece monstruosa? Com certeza a Fig.2; e não por problema de resolução ou qualidade de imagem, mas porque ela é um **mosaico** e, é **saturada** de outras imagens.

Fotografia 18. Abu Ghraib



Fotografia 19. Abu Ghraib.



Entretanto, isso só pode ser notado se olharmos de perto: teríamos, digamos assim, a necessidade de uma percepção de segunda ordem<sup>21</sup>. Não importa aqui o tipo de manipulação e nem é necessário fazer uma leitura da imagem ou mesmo um julgamento ético. O que esta manipulação prova sobre a fotografia? Que ela como imagem pode participar de um **jogo** (quase lúdico), um quebra-cabeça e que agora as imagens são imagens de imagens.

Esta manipulação desloca a distorção para a imagem e não para a situação daquilo que ocorreu (que poderíamos chamar de objeto-referente). Não se prova aqui que uma imagem não tem um referente real, porque, neste caso, ela é outra imagem-objeto. Este é um problema do lugar antropológico, não é só de quem produz a imagem, mas, também de quem a olha. Olhar como ato de síntese exige que construamos ações perceptivas vinculadas tanto a uma capacidade de refletir como a de nos compreendermos como seres históricos.

---

<sup>21</sup> Não entraremos aqui na problemática do papel da percepção na formação das imagens no fluxo da consciência, entretanto, uma percepção de segunda ordem significa que a percepção é, imediatamente, atingida por relações que se estabelecem para uma compreensão da imagem: na ação de reflexão. (ver SARTRE O Imaginário. Parte I – o Método).

Esta manipulação produz um limite muito tênue entre o lúdico e o vazio; então a quem se destina este tipo de imagem? A quem quer ser “criativo” na utilização de software livre de foto-mosaico (ou qualquer outro software muito mais complexo)? Se não conseguimos diferenciar realidade de fantasia estamos diante do mais puro **simulacro**. Aquela imagem de Abu Ghraib é uma cópia de um original, mas lembrando de Platão, de quê grau? Ela é uma falsa cópia? Ou uma cópia verdadeira? Ou um signo de um não lugar? Então, não existe mais um conceito definidor para a fotografia, por exemplo, originalidade? Aquela foto é de autor? Continua sendo Documental? Enfim, o mais interessante é que estas questões retomam as (velhas?) problemáticas epistêmicas e ontológicas. Mas, também, nós não retornamos aqui ao problema dos dispositivos, ou, por que esta fotografia síntese retira o simbolismo da imagem bloqueando aquilo que Heidegger chamou de **provocação** da sensibilidade?

Nós não olhamos para uma fotografia manipulada como olhamos para um mar, para as letras nos parágrafos de um livro, para ruínas, para escuridão de uma noite; são momentos perceptivos<sup>22</sup> distintos que nos inserem em processos psíquicos e antropológicos diferentes. Evidente, que temos hoje uma **percepção** diferente do real por conta da instrumentalização das informações instantâneas da internet, e pelos jogos de linguagens a que estas informações participam. Hoje, podemos **ouvir** uma música recém lançada ou **ver** uma imagem que acabara de acontecer como se as duas fossem a mesma coisa: transformadas, aplainadas em dados computacionais e colocadas simultaneamente em uma tela: entretanto, não podemos perder a consciência do lugar relacional destas imagens e de seus referentes.

Podemos a partir da arte representar nosso tempo de muitas maneiras. Mas, isto sempre foi assim, de uma maneira mais lenta ou mais rápida a forma de produzir arte se

---

<sup>22</sup> Sartre na obra “O Imaginário” trás um debate seminal sobre a relação do objeto com a imagem: “**O Objeto da percepção é constituído por uma multiplicidade infinita de determinações e de relações possíveis. Ao contrário, a imagem mais determinada não possui senão um número finito de determinações, precisamente aquelas de que temos consciência. Essas determinações podem, além disto, ficar sem relações entre si, se não termos consciência de que mantém relações entre si.**” (SARTRE,1996,p.31)

modificou e a história da arte nunca foi linear. Do sal de prata para revelação fotográfica à tela flexível de AMOLED continuamos de forma neurótica desejando experimentar o real.

Há uma passagem muito curiosa no filme *Blade Runner* (Ridley Scott, EUA, 1982). O personagem Roy Batty num diálogo com o outro personagem Leon Kowalski pergunta: - **Pegou suas preciosas fotos?** Leon, triste, apenas acena com a cabeça que não. Bem, que fotos são essas? São suas lembranças, memórias de sua história. O que há de diferente nisto? É que os personagens são Replicantes e todas as memórias e lembranças, na verdade, são **ficções**, foram implantadas não são dele porque aquelas cenas nunca existiram na realidade histórica da vida de Leon já que ele não teve uma história. Leon, na verdade, queria um fluxo de imagens que em sua “consciência” resignificassem seu tempo-histórico desse algum sentido para sua existência. Tudo indica que Leon Replicante queria fotos humanas e nós humanos queremos fotos Replicantes?

Mas, sobre o que são minhas preciosas fotos? Entendo serem sobre produzir sentido, sobre elas mesmas encontrarem significações fora delas, na relação dialética com quem as Olha. São também sobre os “nós” que amarram os significados que trazem à tona uma humanidade anônima e uma dignidade de existir, mas são também sobre o apagamento - a forma terrível de morte. São sobre a linguagem da arte que produz a falta e duplica a falta e que às vezes se cala quando mais deveria falar.

Mas, também, querem ser antídoto e veneno para precariedade e para gravidade de ser a fragilidade – mesmo que isto não seja verdade e querem que suas significações sejam vivas, flutuem, se fixem, dissolvam-se e reapareçam em outras imagens.

Por fim apresentam, também, outra possibilidade de interpretação visual na medida em que cada fotografia trás a imagem, o fundo negro e a borda branca. O fundo negro é denso e poderia ser uma barreira visual, mas, do ponto de vista semiótico, também faz



aparecer à imagem quando encontra a borda branca criando um jogo de compreensão. Subvertemos assim nossa percepção visual (preto/branco↔cheio/vazio) que está acostumada à interpretação temporal da “geometria dos bits” (do ponto de fuga para a velocidade da fuga dos pontos), ou seja, de uma superfície estática para a luz, e questionamos a relação entre mundo real e realidade virtual. Assim o negro do fundo e o branco da borda estabelecem uma relação ambígua, mas complementar, estrategicamente, a borda branca se torna barreira e referência criando um novo significado. O espectro da densidade da escuridão nas fotografias faz deslizar o olhar do Eu para o Outro, e que ao se fixar no suporte plano articula o que se perde com o que permanece na imagem (SOULAGES, 2010).

E no caso de minhas fotografias o que permanece é a memória da história subjetiva e coletiva, a singularidade humana dos fotografados. São anônimos, que por sua finitude ali poderão reivindicar uma identidade, um tempo e uma memória (BOLTANSKI, 2007). E, não obstante a revelação destas imagens sempre resta uma aflição já que na imagem há um fundo que nos escapa (ARFUCH, 2012) alguma coisa que não está ali que ficou de fora como um enigma, o que sempre falta ao que aparece. A permanência daquela escuridão que, ontologicamente, traz para o âmbito estético um símbolo da representação de dominação que Europa, Estados Unidos e Brasil exercem até hoje e bloqueia a Humanidade compartilhada. Além de outra perspectiva: a ideologia dos “cortes” nas fotografias que na verdade abrem caminhos, para uma interpretação e percepção da gravidade e da escolha dos olhares que vão da quase-alegria, do indiferente ao desamparo, e, por fim, a forma de como me inscrevo neste trabalho.

Todo este trabalho pode ser considerado um sintoma de algo que retorna, em forma de fotografia, para a realidade e, também forja um desejo já que há o “outro”, já que no interdito da imagem (cortes/escuridão/flutuação da imagem) se produz aquilo que Merleau-Ponty (2003) suscitou ser algo como um olhar que nos encara vindo de fora. É

assim que os olhares das minhas fotografias se tornam objetos, pois cingem o Ver e o Olhar e produzem uma ausência, por isso “olhar o olhar” significa este movimento em busca de um olhar apagado no mundo. Um olhar que está ali, sempre esteve, mas que insistimos em negar e levantamos a cortina só até a metade – por isso este olhar oblíquo angustia, dá medo e cega.

Por isso estas imagens se posicionam porque revelam nosso não saber, nossos medos, aquilo que negamos (DIDI-HUBERMAN, 2008), produzem este movimento de estar dentro e fora, de participação e distanciamento, de se defender – mas, também produzir desejo e resistência. Os fundos negros que eclipsam as fotografias buscam criar um segundo espaço, outro caminho para o Olhar - a intersecção entre mundos (real/simbólico); fazê-lo deslizar do “véu” para a imagem interdita, ali o Negro não é uma cor ou alguém, é um fantasma (CALIGARIS, 1991), uma escuridão, um “símbolo” do nome Negro - uma trama que prende - mas, também uma autoinscrição em meu trabalho.

## BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Rosane de. **Fotografia e Antropologia: Olhares Fora-dentro**. São Paulo: Estação Liberdade. EDUC,2002.
- ARFUCH, Leonor. **Memória e Imagem**. Educ. Real. Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 399-408, maio/ago. 2012.
- AUGE, Marc. **Não Lugares**. São Paulo: Papyrus, 1994.
- AUMONT, Jacques. **O Olho Interminável: cinema e Pintura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BAJAC, Quentin. **La Invención de la Fotografía: La Imagem Revelada**. Tradução: Eva Maria Cantenys Féles. Barcelona: BLUME, 2011.
- BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso**. Tradução: Lea Novaes. São Paulo: Nova Fronteira, 1990.
- BATESON, Gregory et al. (Original: 1956. Fragmento) In: **Interacción familiar**. Aportes fundamentales sobre teoría y técnica. Ediciones Buenos Aires, 1980, cap. 1.
- BOLTANSKI, Christian. **Diálogos con el arte**. Entrevistas 1976-2007. Editorial Equinoccio (2007).
- BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. São Paulo: Difel, 1989.
- BERGER, John. **Mirar**. Traducción: Pilar Vazquez Alvarez. Barcelona: BLUME, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Para entender la fotografia**. Tradução: Pilar Vazquez Alvarez. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2017.
- CALLIGARIS, Contardo. **O Inconsciente em Lacan**. IN: O Inconsciente várias leituras. (Org.) Ana Lia Aufranc. São Paulo: Escuta, 1991.
- COSTA, Luiz Claudio da (org.). **A gravidade da Imagem: Arte e memória na Contemporaneidade**. Rio de Janeiro: QUARTET, FAPERJ, 2014.
- COTTON, Charlotte. **A Fotografia como Arte Contemporânea**. Tradução: Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- DE DUVE, Thierry. **A Arte diante do Mal Radical**. Tradução Juliana Moraes. Conferências do II Simpósio Pensar a Arte Hoje/ Perspectivas Críticas. ECA-USP, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cuando las Imagenes toman Posición**. Traducion Inés Bértolo. Espanha. A. Machado Libros, 2008.
- FLORES, Laura Gonzáles. **Fotografia e Pintura: dois meios diferentes?** Tradução: Danilo Vilela Bandeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FABRIS, ANNATERESA. **O Desafio do Olhar: Fotografia e Artes Visuais no Período das Vanguardas Históricas**. São Paulo: WMF Martins Fontes (Coleção Arte&Fotografia), 2011.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. **Segurança, Território, População**. São Paulo: Ed. Martins Fontes. Coleção Tópicos, 2008.

\_\_\_\_\_. **As Palavras e as Coisas**. Portugal: Edições 70, 2005.

FREUND, Gisele. **La Fotografia como Documento Social**. Tradução: Josep Elias. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

FREEMAN, Michael. **El Ojo del Fotografo**. Tradução: Francisco Roses Martinez. Barcelona: BLUME, 2009.

GAUTHIER, Guy. **Veinte Lecciones Sobre la Imagem y el Sentido**. Madrid: Cátedra, 1986.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e Conferências**. Porto Alegre: Ed. Vozes, 1988.

KRAUSS, Rosalind. **Lo Fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gill, 2002.

\_\_\_\_\_. **El Inconsciente Óptico**. Tradução: J. Miguel Esteban Cloquell. Madrid: Tecnos, 1997.

LUGON, Olivier. **Le Style Documentarie: D'August Sander á Walker Evans**. Paris: Éditions Macula, 2001.

NOVAES, Adauto (org.) **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Tradução Marta Lança. Antígona Editores Refractários. Lisboa, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Visível e o Invisível**. Tradução: Jose Arthur Gianotti. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. **O Olho e o Espírito**. Tradução: Maria Ermantina Pereira. São Paulo: Cosac&Naify, 2014.

\_\_\_\_\_. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro Moura. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

POIVERT, Michel. **A Fotografia Contemporânea tem uma História**. Tradução: Andrea Eichenberger. Santa Catarina: UDESC, Palíndromo, nº 13, jan./jun. 2015.

ROUILLE, André **A Fotografia: Entre Documento e Arte Contemporânea**: tradução: Constança Egrejas – São Paulo: SENAC São Paulo, 2009.

SARTRE, Jean-Paul. **O Imaginário**. Tradução: Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.

SOHN-RETHEL. Alfred Sohn. **Trabajo Manual y Trabajo Intelectual: uma crítica de La epistemologia**. Tradução: Mario Dominguez Sánchez. Madrid: DADO EDICIONES, 2017.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. Tradução de Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

SEKULA, Allan. **Sobre a Invención do Significado da Fotografía**. Manuel Sendón (et al(org)).GRIAL Revista Galega de Cultura, nº 139, Tomo XXXVI.Espanha:ARCE,1998.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Além do Visível: O Olhar da Literatura**. Rio de Janeiro: 7Letras,2009.

VIRILIO, Paul. **Espaço Crítico**. E as Perspectivas do Tempo Real. Editora 34. Rio de Janeiro,1993.