

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS - MARÍLIA

TAISA MARIA LAVIANI DA SILVA

**OLHAR FOTOGRÁFICO ALÉM DO QUADRO: UM ESTUDO
PESSOAL SOBRE IMAGEM, REPRESENTAÇÃO E FOTOGRAFIA**

TAISA MARIA LAVIANI DA SILVA

**OLHAR FOTOGRÁFICO ALÉM DO QUADRO: UM ESTUDO
PESSOAL SOBRE IMAGEM, REPRESENTAÇÃO E FOTOGRAFIA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como parte dos requisitos para obtenção do título de bacharel junto ao Curso de Graduação em Ciências Sociais, na Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Marília.

Orientador: Prof. Dr. Luís Antônio Francisco de Souza

S586o

Silva, Taisa Maria Laviani da

Olhar fotográfico além do quadro : um estudo pessoal sobre
imagem, representação e fotografia / Taisa Maria Laviani da Silva. --
Marília, 2018

65 p. : fotos

Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado - Ciências Sociais) -
Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Filosofia e
Ciências, Marília

Orientador: Luís Antônio Francisco de Souza

1. Sociologia. 2. Imagem. 3. Representação. 4. Fotografia. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de
Filosofia e Ciências, Marília. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Taisa Maria Laviani da Silva

Olhar fotográfico além do quadro:

um estudo pessoal sobre imagem, representação e fotografia

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Conselho de Curso de Ciências Sociais, da Faculdade de Filosofia e Ciências, da Universidade Estadual Paulista – UNESP - Câmpus de Marília, para obtenção do título de Bacharel em Ciências Sociais.
Área de Concentração: Sociologia

Banca Examinadora

Prof. Dr. Luís Antônio Francisco de Souza
UNESP – Câmpus de Marília
Orientador

Prof^a. Dr^a. Rosângela de Lima Vieira
UNESP – Câmpus de Marília

Prof^a. Dr^a. Fernanda Capibaribe Leite
UFPE – Câmpus de Recife

Marília, 06 de novembro de 2018.

Dedico este trabalho a todas as pessoas que procuram olhar e retratar o mundo, buscando criar outras formas para nele viver.

AGRADECIMENTOS

Desde quarta-feira à tarde venho tentando achar o fio para desenrolar os “Agradecimentos”. Na quinta-feira, no momento em que o Sol ultrapassava o meio do céu, conversava com Vanusa e Vinícius, companheiras de casa, quando decidimos consultar o “oráculo” (tom de brincadeira) de Bernardo Soares, heterônimo de Fernando Pessoa. Eis que abri de surpresa o trecho 366 e li em voz alta:

“Paisagens inúteis como aquelas que dão a volta às chávenas chinesas, partindo da asa e vindo acabar na outra asa, de repente. As chávenas são sempre tão pequenas... Para onde se prolongaria, e com que de [] de porcelana, a paisagem que não se prolongou para além da asa da chávena?

É possível a certas almas sentir uma dor profunda por a paisagem pintada num abano chinês não ter três dimensões.” (2006, p. 339).

Aí, percebi ao que sou grata: às possibilidades de conversas e trocas que estendem as paisagens que se veem, Simão e Cibele, e as que deixam com gosto de querer mais, VeV – com essas pessoas percebi que carinho pode ser um verbo que cabe em variadas formas de ação e amar implica cuidado; as significativas demonstrações de amizades carregadas de compreensão pelo outro, fontes de resistências às atrocidades de um sistema que não reconhece a força que habita nas mulheres, Pri, Lorão e a família Miranda Zasciurinski – Jú, Rá e o pequenino gigante Izen. Ensinamentos que mostram pra que lado a corda tende estourar. As amizades fortes e persistentes ao tempo e à distância, que ressoam e mostram ser possível independente das barreiras, Alê, Santos e Nico (também seu heterônimo Barnabé); a quem sempre acreditou em mim e fez o pó do pouco servir de alicerce para grandes construções no decorrer da vida, minha avó querida, Eva, e minha mãe-amiga, Maria Ilsa, com vocês aprendi que força pode não estar relacionada ao condicionamento físico e à posição de poder, minha vida é parte da de vocês e vice versa; e aos singelos encontros

impregnados de significância, seja nos ônibus, nas ruas, nas padarias, nas feiras, nos bares...

Sou grata ao Sol que todo dia alimenta em mim a importância da continuidade da vida. Às inspirações literárias, filosóficas, artísticas, sociológicas, visuais, representativas, que pessoas conhecidas e desconhecidas, renomadas e não-renomadas deixaram neste mundo. Que a curiosidade, a vontade de conhecer, nunca acabe! Agradeço à brisa que invade a casa toda manhã e me faz estar atenta e perceber o movimento das coisas, por mais suave que seja: o que nos move no mundo é o ar; sem ar não se pode movimentar. Ao sabido Kraho (Sérgio Domingues), que hoje mora no vento, mas já soprou forte as portas da universidade mostrando que elas devem ficar abertas. Agradeço também às experiências cotidianas que tive junto ao 4º Movimento de Ocupação por Moradia da UNESP de Marília, aos bons frutos que pude colher convivendo com pessoas tão diversas que iam transformando suas individualidades para que conseguíssemos dar ar a esse Movimento. Daí, aprendi que todo lugar que meu corpo está é um local ocupado pela minha existência e representação.

E agradeço imensamente a você, Luís, que leu e releu e pode ser quem está lendo agora esse trabalho. Trabalho que é muito meu, mas é também muito nosso. Se não fosse você, não seria desse jeito. Fato. No entanto, sem modéstia: assim tá bem interessante! Não vou desistir de pensar e criar e sonhar e imaginar e transformar, nem que seja um tiquinho.

O FOTÓGRAFO

Difícil fotografar o silêncio.
Entretanto tentei. Eu conto:
Madrugada a minha aldeia estava morta.
Não se ouvia barulho, ninguém passava entre as casas.
Eu estava saindo de uma festa.
Eram quase quatro da manhã.
Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado.
Preparei minha máquina.
O silêncio era um carregador?
Estava carregando o bêbado.
Fotografei esse carregador.
Tive outras visões naquela madrugada.
Preparei minha máquina de novo.
Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado.
Fotografei o perfume.
Vi uma lesma pregada na existência mais do
que na pedra.
Fotografei existência dela.
Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo.
Fotografei o perdão.
Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa.
Fotografei o sobre.
Foi difícil fotografar o sobre.
Por fim eu enxerguei a *Nuvem de calça*.
Representou para mim que ela andava na aldeia de
braços com Maiakovski – seu criador.
Fotografei a *Nuvem de calça* e o poeta.
Ninguém outro poeta no mundo faria uma roupa
mais justa para cobrir a sua noiva.
A foto saiu legal.

Manoel de Barros.

SILVA, Taisa Maria Laviani. **Olhar fotográfico além do quadro: um estudo pessoal sobre imagem, representação e fotografia.** 2018. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília, 2018.

RESUMO

Neste trabalho de conclusão de curso, pretendo romper com alguns clichês fotográficos e sociais. Apoiada em autores, como Walter Benjamin, Boris Kossoy e José de Souza Martins, e utilizando de fotografias clicadas por mim, busco considerar a reprodutibilidade técnica e seu avanço a partir do desenvolvimento dos dispositivos fotográficos digitais. Também busco entender seu alcance no enquadramento da vida visual e social, que cria e reproduz imagens-representações (ao mesmo tempo em que oculta outras), de acordo com aquilo que se quer ver e mostrar desde que caiba em formas/enquadramentos/molduras predeterminadas e padronizadas. Olhando através de lentes sociológicas, aponto para a importância de uma prática fotográfica que seja livre de clichês, ou seja, livre de produtos imagéticos instituídos em estabelecida ordem de representações que categorizam as formas sociais transferindo lhes sentidos pertencentes ao mundo imagético proposto.

Palavras-chave: 1. técnica fotográfica; 2. imagem; 3. indústria cultural; 4. fotografia digital.

ABSTRACT

In this work of course conclusion, I intend to break off with some photographic and social clichés. Supported by authors like Walter Benjamin, Boris Kossoy and José de Souza Martins, and using photographs clicked by me, I try to consider the technical reproducibility and its improvement from the development of digital photographic devices. I also seek to understand its scope within the framework of visual and social life, which creates and reproduces images-representations (while hiding others), according to what one wants to see and show as long as it fits into forms / frames / predetermined and standardized frames. Looking through sociological lenses, I point to the importance of a photographic practice that is free of clichés, a political photograph.

Keywords: 1. photographic technique; 2. picture; 3. cultural industry; 4. digital photography

SUMÁRIO

ABERTURA.	12
ENQUADRAMENTO	15
SESSÃO I – A Invenção da Vida Visual	23
1- A avassaladora chegada da fotografia digital	23
2- Uma porta aberta por Walter Benjamin	26
SESSÃO II – IMAGemINÁRIO E FOTOGRAFIA	31
SESSÃO III – O enquadramento do tempo e os clichês fotográficos	37
1- Fotografia: reflexos de tempos e espaços	37
2- Mas que <i>clichê</i> ?!	48
SESSÃO IV – Olhar-se ao es-pelhO	56
SESSÃO FINAL	61
ÍNDICE DE FOTOS	64
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	65

ABERTURA

**[retratar] a forma de ser,
in.depende do que se quer ver.**

perceber as marcas

que

nos (de)formam

que

nos di(ferem).

despir-se de pré.conceitos,

deixar o corpo existir

à SUA

(de)forma.

Transito entre diferentes linguagens procurando articulá-las, experimentando e criando experiências. O contato que tive com câmeras digitais durante a adolescência despertou em mim o interesse pelo mundo visual, pelas possibilidades de criar/registrar uma imagem. Lembro que antes da câmera digital adentrar em minha casa, só me era permitido “brincar” com a câmera analógica se a mesma estivesse sem filme e sem pilhas. O acesso à fotografia digital e a facilidade em descartar imagens permitiram os “erros” fotográficos. E foi devido a isso que pude clicar minhas primeiras sequências de fotos. Mas ora, o que são “erros” e “acertos” fotográficos? Para além da condição econômica, que pode restringir o uso da câmera, por que não permitir a uma criança acessar e estimular seu imaginário, criar novas formas de ver e registrar o mundo ao seu redor?

Meus primeiros contatos com o universo fotográfico se limitavam à experimentação de técnicas, à aprender a manusear câmeras, enquadramentos, iluminação... Havia certa resistência em romper molduras, quebrar os *clichês*¹. Somente quando iniciei meus estudos em Ciências Sociais que os papéis políticos, culturais e sociais, que as imagens e as produções artísticas incorporam à realidade, ganharam foco, fazendo com que me empenhasse em refletir sobre como o olhar fotográfico se submete aos enquadramentos sociais e às representações convencionais.

Atualmente, meus instrumentos fotográficos são, em sua maioria, teóricos e sensíveis, já que não possuo grandes aparatos técnicos-tecnológicos para fotografar. A maior qualidade objetiva que possuo, não está na câmera mais atual ou consagrada, tampouco em equipamentos de iluminação ou lentes diversificadas... Mas sim, no que está por trás do olho que vê e que olha pela câmera. A partir dessa compreensão pude perceber que tenho em mãos algo poderoso: transformar o simples em significativo, o pouco em grande, abrir possibilidades, balançar estruturas firmes.

¹ Destaco a palavra em itálico com o intuito de provocar a compreensão que temos sobre a mesma. Refiro ao *clichê* enquanto uma forma individualizada de reprodução fotográfica.



Imagem 01

Proporção da obra: três quartos de construção para um quarto de céu. Mas aquela árvore discordou, intermediou céu-azul e tijolo-marrom. (Re)Volta natureza. Raiz resistência retorna entre restos. Nesta, humanos estão presentes em ausência e natureza ausente em presença. Obra-humana desfalece enquanto a natureza-morta se rebela. Registro de passagem pelo interior paulista.

Foto de Taisa Maria Laviani da Silva, ganhadora do 1º Concurso “O Impacto” organizado pela UERGS. Sananduva, 2017.

ENQUADRAMENTO

Partir de contradições como a de que o “simples acontecer” da vida humana suscita e transformá-las em problemas discrimináveis, que não conduzam si mesmos à resposta; que se apoiem em conceitos e teorias para melhor enxergar as problemáticas sentidas e trazê-las à dimensão racional, abrindo possibilidades de questionamentos, desvelando a complexidade por trás do “simples” e/ou determinado. Para isso, não se pode pré-determinar nem se emoldurar a conceitos e teorias que já antecipam a resposta da contradição sentida. Como Walter Benjamin apresenta em *O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*: “cada manhã recebemos notícias do mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações” (1994, p. 203).

Narrar é valer-se de todo o acervo imagético de uma existência-experiência que se entrelaça a outras: um **caleidoscópico**. Narrar é (se) movimentar (entre) as experiências e existências; a observação por parte do narrador (cien(ar)tista) pode atingir grande profundidade da existência e interação entre desejos, olhos e mãos. De acordo com Benjamin, tal interação define uma prática; uma narração sensível é parte da arte de narrar, onde a tarefa é trabalhar a matéria-prima da experiência – individual e compartilhada – de modo a objetivá-la em produto sólido, útil e único (1994, p. 221).

“Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração?” (1994, p. 114). A mediocridade e a brutalidade desumanizadoras que as contradições da nossa sociedade estruturam ao longo da História, estabelecem relação direta com a perda da transmissão da experiência. Afinal, “*Quem há neste largo mundo que me confesse que uma vez foi vil?*”². A miséria humana sempre existiu, contudo, o feroz desenvolvimento da técnica, que visa cada vez mais se sobrepor ao humano, atualizou consigo a miséria e, com isso, a pobreza de experiência passa a ser uma fração da ampla pobreza que se pregou ao corpo humano.

² Álvaro de Campos. Poema em Linha Reta. IN: **Fernando Pessoa - Obra Poética**. Cia. José Aguilar Editora - Rio de Janeiro, 1972, P. 418.

Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem. A angustiante riqueza de ideias que se difundiu entre, ou melhor, *sobre* as pessoas, com a renovação da astrologia e da ioga, da *Christian Science* e da quiromancia, do vegetarianismo e da gnose, da escolástica e do espiritualismo, é o reverso dessa miséria. Porque não é uma renovação autêntica que está em jogo, e sim uma galvanização. (BENJAMIN, 1994, p. 115)

“*Santa é a carne que peca!*”³. Quem confessa sua miséria e vileza é digno de consideração e reconhecimento. Revelar a pobreza de experiência é percebê-la não de forma individualizante, mas estendê-la à experiência humana. É impulso para partir dela, (re)construir com pouco, à favor da transformação da realidade – ao menos da forma como a percebemos – e não de sua mera descrição. A resistência em existir desses corpos miseráveis, está no instituir-se com meios escassos, de novo, no novo; renunciando-os com autenticidade e sagacidade.

A problemática que me lança a este estudo, está em torno das possibilidades da representação e da narrativa imagética. Como parte e produto do agora, sou bombardeada pelo universo visual das propagandas, da mídia e das redes sociais. Além disso, carrego uma bagagem de experiências imagéticas no contato com a forma-fotografia: ora sendo objeto fotografado, ora olhando pela lente da câmera – a segunda me apetecendo mais, pelo fato de poder escolher o momento de disparo e de captura de uma fração no tempo-espço do mundo. Nesse sentido, tais experiências me levam a questionar: como as pessoas se veem pela fotografia? Como as pessoas veem a fotografia? Até mesmo, como a “fotografia” vê as pessoas? A representação fotográfica representa a vida e vice-versa? Qual o grau de influência na vida cotidiana que a fotografia vem tomando com sua atualização digital? Ela somente enquadra a coisa e a vida, sendo óbvia, ou também dispara para a investigação da coisa e da vida? A fotografia tem potencial narrativo, como sugere Benjamin?

A fotografia é um ato (político?!)? O que é a política, afinal? Quem fotografa, quer

³ Frase dita em trecho do filme “Eu Receberia As Piores Notícias de Seus Mais Lindos Lábios”. Beto Brant, Renato Ciasca, 2012

capturar aquele *instante-já*⁴ impregnado por sua *aura*⁵; quer, igualmente, estabelecer uma sintonia com o “quê” fotografado. O potencial da fotografia, da narrativa imagética, em nossa contemporaneidade, transforma a relação entre sociedade e cultura. Para tal, o diálogo entre arte e ciência se fez e é fundamental no estabelecimento do fotografar enquanto linguagem. Mas qual ciência? Qual arte? A fotografia se coloca no limiar entre arte, cultura, ciência, técnica e política!

Percebido o poder sintetizador da fotografia, a mesma passa a alcançar as grandes mídias, mas de modo informativo, fragmentário, instantâneo, através da reprodutibilidade técnica e do rápido desenvolvimento tecnológico, como apontado por Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1994). Fato que exigiu maior refinamento do conhecimento técnico por parte de quem fotografa. Entretanto, o mesmo rigor não foi posto para formação cultural-sociológica-política do *olhar* por trás da lente.

[...] Porém, quando o homem se retira da fotografia, o valor de exposição supera pela primeira vez o valor de culto. O mérito inexcusável de Atget é ter radicalizado esse processo ao fotografar as ruas de Paris, desertas de homens, por volta de 1900. Com justiça, escreveu-se dele que fotografou as ruas como quem fotografa o local de um crime. Também esse local é deserto. É fotografado por causa de indícios que ele contém. Com Atget, as fotos se transformam em autos no processo da história. Nisso está sua significação política latente. Essas fotos orientam a recepção num sentido predeterminado. A contemplação livre não lhes é adequada. Elas inquietam o observador, que pressente que deve seguir um caminho definido para se aproxima delas. Ao mesmo tempo, as revistas ilustradas começam a mostrar-lhes indicadores de caminho – verdadeiros ou falsos – pouco importa. (BENJAMIN, 1994, p. 174 - 175)

No início do século XXI, as câmeras digitais surgem e vão se popularizando; clicar, disparar, registrar, não é mais algo tão complicado e se tornou mais acessível às pessoas. O que não garante *olhar* estabelecendo nexos entre as esferas e faculdades humanas, as

⁴ LISPECTOR, C. *Água Viva*. Círculo do Livro, São Paulo, SP. Pág. 07, 1973

⁵ BENJAMIN, W. *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. Magia e técnica, arte e política. *Obras Escolhidas*. Brasiliense, São Paulo, SP. Pág. 170, vol. 1, 1994

sensibilidades, formas de percepção e compreensão de mundo; tampouco olhar de modo desvelador e/ou contestador de contradições que estruturam nossa sociedade. Fotografar revela ao mesmo tempo em que desvela categorias que estão para além da dimensão estética, re(des)vela formas de ver o mundo, de acessá-lo.

A imagem-fotográfica, por mais que se situe no passado, no registrado, abre um portal atemporal, assim como a narrativa, não se imobiliza no tempo, nem imobiliza o tempo; carrega *agoras* e poderá ser sempre interpretada no decorrer do tempo. Os atores mudarão, mas será passível de transmissão sensível e diálogo com quem acessa uma narrativa fotográfica. Como aponta Benjamin, “o “agora”, que como modelo messiânico abrevia num resumo incomensurável a história de toda a humanidade, coincide rigorosamente como lugar ocupado no universo pela história humana” (1994, p. 232).

Aquilo que atualmente vem se desmanchando em pobreza está sob o foco de uma potencial (trans)formação – uma constante, que nos coloca em posição de sujeito criador e interpretador, de intérprete-criador. Sendo assim: é possível haver um acervo imagético criado por nós, por nossos olhos, mãos e desejos. Acervo que não seja carregado de ideias&ideais de telas que não foram pintadas por nós, de retratos que não nos reconhecem. Pretendo romper tal moldura com representações que fujam dos simulacros de identidades e digo isto, pois no movimento olhar-enquadrar através da lente da objetiva, meu foco é a “desobjetificação” do objeto.

Tenho apoio em um repertório de conceitos, como *reprodutibilidade técnica*, *aura*, *agora*, *imaginário* e *imagem* que serão utilizados no decorrer da análise, não pretendendo, portanto, uma discussão conceitual mais precisa. Além de Walter Benjamin (1994), outros autores fundamentam este estudo, sendo os principais: Boris Kossoy (1999, 2001) e José de Souza Martins (2009). Trato de compreender a complexidade, por meio da fotografia, ou seja, a fotografia como objeto e método, bem como problematizar os fatos e as representações, ainda não vistos pela lente racional, cética e metódica exigida para objetivar um problema científico. Carregando por de trás da lente a bagagem de minha subjetividade, do que me constrói enquanto sujeito político nesse mundo.

Nesse sentido, arrisco uma formulação que passe a atender as necessidades exigidas para a *delimitação* – importante para não generalizar ou deixar muito amplo – e *objetivação* –

importante na organização categórica – de um problema científico: **é concebível, em nossa sociedade contemporânea marcada pela disseminação da fotografia digital, criar um acervo imagético-político capaz de quebrar a representação narcísica de *eu*'s idealizados que vemos resultando, como por exemplo, nas atuais *selfies*, nas revistas de modas, nos *outdoors*, na televisão e nas redes sociais?**

Tal formulação se faz importante e ganha foco quando se percebe uma relação dialética e atemporal estabelecida pela fotografia: as imagens fotográficas são “cliques” disparados em direção ao passado! Seus temas, suas matérias são do passado, mas não se fixam nele; suas aberturas para interpretações e mudanças de atores, que entram em contato com as mesmas, dialogam com o presente e projetam direções futuras.

A fotografia se a(re)presenta no *instante-já*, capta o *é*. Registra *aquilo* que aparece como representação e esconde (mas não anula) a intenção, percepção e interpretação de quem fotografou, de quem foi fotografado e de quem lê a foto. A fotografia impregnada com sua *aura*, que de uma maneira ou de outra procura quebrar o *clichê*, estabelece relação original na captura do tempo, pois é “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja” (BENJAMIN, 1994, p. 170).

A *aura* da imagem sustenta todos esses galhos e não tem tempo definido; realiza-se no instante de quem a acessa, *é* o momento de quem vê. *É* estabelecida no *agora* de quem a acessa – independente de seu tempo. *É* o *clímax*. Não segue uma crescente até chegar ao seu auge, sucedendo um conflito e antecedendo um desfecho. Está sempre numa relação conflituosa com os protagonistas envolvidos. A imagem fotográfica tomada por sua *aura* tem alcance vasto e perdura no tempo, sendo seu *clímax* contínuo por ser correlata com o *agora* em que é acessada. A fotografia por mais que aparente ser fragmento da realidade carrega em si a totalidade, sintetiza as realidades. *É* ocupada pela história humana e não é fixa em ser fragmento da realidade, ela é o próprio *fluxo*.⁶

Para esse trabalho (poli)monográfico utilizo uma perspectiva materialista, que carrega todo o solo em que meus pés pisaram, toda coisa e pessoa que minhas mãos tocaram, tudo

⁶ Neste parágrafo foram utilizados termos que aparecem na obra *Água Viva* (1973) de Clarice Lispector, estabelecendo diálogo com a autora, são eles: *instante-já*, *é*, *clímax* e *fluxo*.

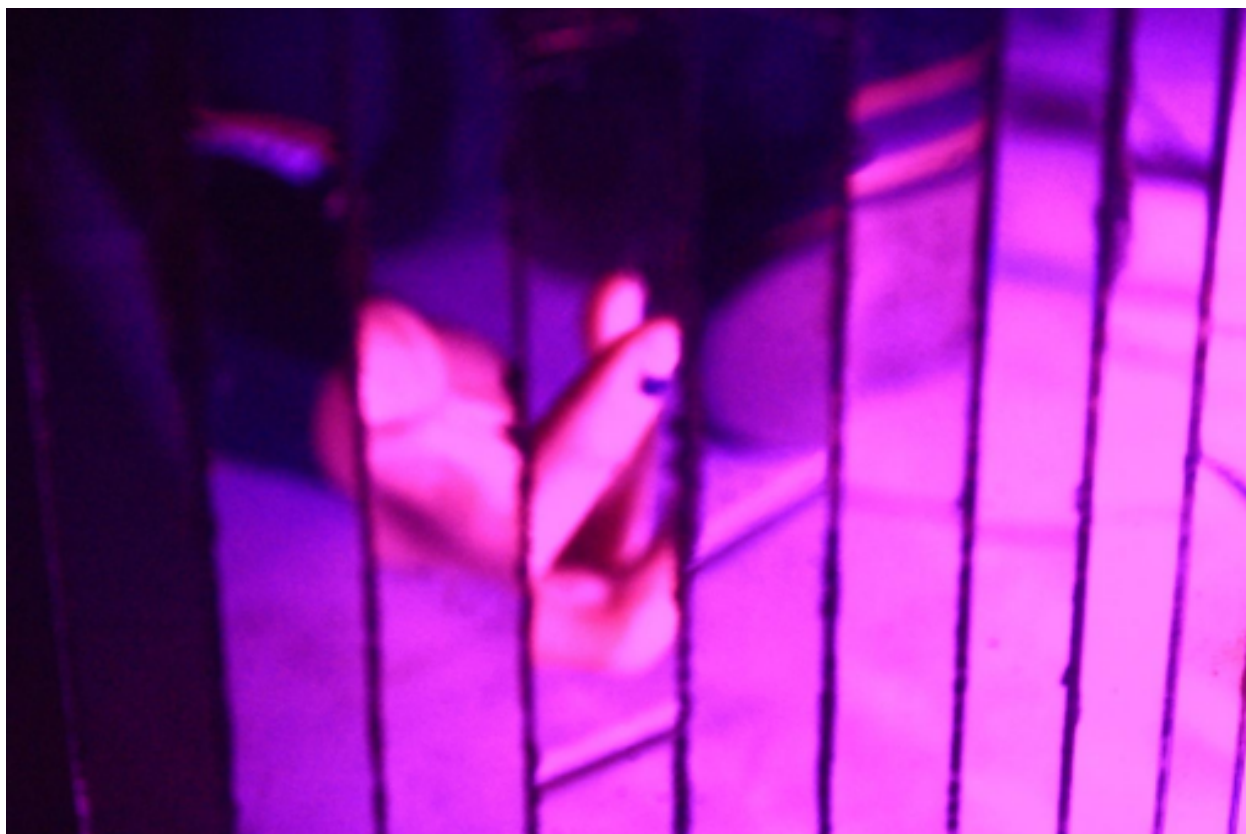
que meus olhos visitaram e a tudo que lancei olhares. Segue também uma perspectiva histórica, pois sou fotógrafa curiosa e aspirante a cientista social do meu tempo e todo conhecimento e registro apreendidos são também históricos. Por fim, assumo a perspectiva dialética, visto que o *único* compõe unidade e é composto por unidades, desvelando a totalidade da realidade. A existência humana não separa o materialismo do histórico e da dialética, assim como a expressão da humanidade carrega em si as diversas esferas da existência humana.

A forma de escrita apresentada aqui, carrega a intenção de estabelecer um laço estreito entre arte e ciência, como se pode observar em obras cinematográficas, musicais, literárias, fotográficas e em escritos ensaísticos. Por isso, lanço mão de termos utilizados na literatura de Clarice Lispector, em específico do livro *Água Viva* (1973), bem como referências de poemas (alguns escritos por mim, outros por Pessoa). Tal escolha considera também nossa particularidade nacional enquanto povo que, por muito tempo e quiçá até hoje, teve estranheza com a escrita, fazendo resistir a história oral, assim como através dela levantou resistência frente aos apagamentos históricos; que tem sua descendência histórica alicerçada em mitos e que utilizou da poética para compreender o mundo.

Trabalhar os nexos entre arte e ciência é trabalhar possíveis transformações da realidade atual, pois, tanto a arte quanto a ciência têm seu dever com a sociedade contemporânea, com a realidade de seu tempo. Estabelecer elos entre ambas dimensões, buscando romper com a dicotomia presente entre elas, é pretender estabelecer contato com diferentes esferas do indivíduo, tratando da existência humana e de sua expressão enquanto unicidade.

A escolha por estabelecer diálogos com registros fotográficos de minha autoria, carrega a intenção de mostrar possibilidades de criar novas formas de representações imagéticas que rompam as molduras sociais predeterminadas, bem como novas chaves de interpretações que quebrem espelhos com reflexos prontos. Para traçar esse caminho, organizo o seguinte trabalho em sessões (fazendo alusão a uma sequência fotográfica, por isso a escolha de não utilizar o termo capítulo ou até mesmo seção): *SESSÃO I: A invenção da vida visual*, onde apresento o desenvolvimento da fotografia entre os séculos XIX e XXI, dentro das contribuições teóricas de Walter Benjamin; *SESSÃO II: IMAGemINÁRIO e*

Fotografia, na qual estabeleço a relação entre imagem fotográfica e imaginário social, a partir das representações imagéticas; *SESSÃO III: Os Clichês Fotográficos e o Enquadramento do Tempo*, onde abordo questões da fotografia usando minhas experiências&experimentações fotográficas; e a *SESSÃO IV: Olhar-se ao es-pelhO*, em que trato do rompimento com a moldura e enquadramento convencionais, do despir a máscara social pegada à cara e caminho para a *SESSÃO FINAL*.



Fracionada 01, 2018



Fragmentada 02, 2018.



Fragmentada 03, 2018.

SESSÃO I: A invenção da vida visual

As fotos são, talvez, os mais misteriosos de todos os objetos que compõem e adensam o ambiente que identificamos como moderno. As fotos são, de fato, experiência capturada, e a câmera é o braço ideal da consciência, em sua disposição aquisitiva. Susan Sontag

1. A avassaladora chegada da fotografia digital

A trajetória da fotografia não é muito longa comparada às outras expressões artísticas e retratações do mundo. Seu surgimento só é possível com o advento da tecnologia. Os *daguerreótipos*, criado por Daguerre em meados de 1830, são as primeiras formas da câmera fotográfica e da possibilidade de fotografar, ainda com dificuldades em fixar a imagem à câmara escura. Nesse crescente desenvolvimento do instrumento, as câmeras começam a se tornar presentes entre os integrantes da elite social, substituindo, inclusive, as pinturas dos quadros das famílias pelos retratos das mesmas.

Já no final do século XIX, a óptica da câmera vai se aperfeiçoando e a qualidade do registro aumentando. Nas primeiras décadas do século XX, as câmeras portáteis com lentes avançadas já estão nas mãos de parte da elite (branca). A fotografia de retrato começa a circular nos jornais da época, ganhando espaço e conquistando os interesses dos donos de veículos de comunicação. Ao mesmo passo em que vão lhe atribuindo credibilidade enquanto documento da realidade, incontestável, e adentra o campo da constituição da História. Fatores que aceleram o aprimoramento tecnológico das câmeras fotográficas, surgindo no final do século XX as câmeras digitais. Hoje, as possibilidades fotográficas são das mais variadas e estão às mãos e aos olhos da maioria da população: vivemos uma *era visual*.

A evolução da fotografia digital dependeu da progressiva melhoria de processos químicos, visando matérias sensíveis à luz para as novas tecnologias digitais e ao armazenamento das fotos. Por isso, seu desenvolvimento andou compassado ao aprimoramento tecnológico. A fotografia digital desde seu surgimento sofreu permanente transformação para melhorar formas e capacidades de armazenamento, qualidade de imagem e sua portabilidade. O ponto importante é que o ato de fotografar digitalmente transformou as

formas de como olhamos e registramos fotografias.

Segundo informações retiradas no site do Instituto Português de Fotografia⁷, a primeira câmera digital foi criada por uma equipe de cientistas da *University of Calgary* no Canadá em 1981, passando por alterações na qualidade da imagem e na quantidade e modo de armazenamento, por exemplo, em disquetes. Já em 1988 a *Fujifilm* cria a primeira câmera (*Fujix DS-1P*) que arquiva as informações em cartão de memória, ainda que muito limitada – entre cinco e dez fotos.

Na transição entre o final do século XX e início do século XXI, houve avanços relevantes no uso da tecnologia digital na fotografia, bem como sua inserção no mercado. Em 1992 é lançada a *Quick-Take 100* pela *Apple*, que se conectava a um computador por meio de um cabo; uma câmera digital remetida aos fotógrafos amadores. Já nos anos 2000, a *Canon* desenvolve a *EOS D3*, que contribui muito na propagação da fotografia digital, atingindo diversos públicos consumidores por possuir um corpo pequeno e leve e melhor qualidade na imagem, além de ter o modo de fotografia automático. Desse modo, outras marcas, como a renomada *Nikon*, passam a emergir no desenvolvimento de câmeras digitais, em detrimento da fabricação das analógicas.

Além disso, a criação dos telefones celulares com câmera fotográfica digital embutida e a expansão do acesso à internet, são grandes marcadores de transformação nas inter-relações sociais e na vida visual do indivíduo no início do século XXI, proporcionando novas experiências no fotografar e novos meios de utilização das fotografias. Junto disso, o desenvolvimento da fotografia digital aumentou as possibilidades de manipular as imagens, fato que se confrontou com a efetividade alcançada pelas fotografias documentais. Ainda assim, o aprimoramento tecnológico digital e a inserção em um mundo crescentemente virtual, junto ao uso de redes *online*, acabaram por acelerar e simplificar o trajeto do registro-edição-difusão das imagens fotográficas, fazendo com que as empresas midiáticas e de comunicação também incorporassem a fotografia digital, deixando cada vez mais de lado o modo de fotografar analógico (assim como todo o artesanato visual atrelado a ele).

Quando digo que a alta propagação da fotografia e a ascensão da tecnologia digital alcançou, alteraram profundamente as inter-relações sociais, me refiro às transformações no

⁷ Disponível em: <<https://www.ipf.pt/site/historia-fotografia-digital/>>

contato com o mundo e com o outro, na forma de conhecer as pessoas e as coisas. [Enquadrar o que está ao redor, ao mesmo tempo em que acesso as pessoas e o mundo, através de enquadramentos definidos]. Modificou-se a forma de compartilhar as experiências. Uma pessoa pode tirar uma quantidade imensa de fotos em um dia, tudo parece ter a relevância de ser fotografado ao passo em que também se demonstra irrelevante. [É mediada pelo imediato]. Pode-se em segundos capturar e publicar uma foto que alcance quase todo o globo.

As melhorias nas câmeras fotográficas digitais fazem com que elas sirvam como instrumentos de mobilidade: pode-se ir fotografar lugares, acontecimentos, tirar *selfies* em pontos turísticos, entretanto, a fotografia digital também imobiliza, pois não é preciso sair do lugar para acessar o mundo. Assim, a fotografia digital ganha grande espaço na área da comunicação e torna a sociedade dependente dela, por outro lado, a concepção da fotografia digital enquanto arte passa a ficar borrada: todo mundo é fotógrafo enquanto ninguém é fotógrafo?

Olhando através de lentes sociológicas, podemos observar como a difusão da fotografia e da imagem se encaixam perfeitamente às pretensões da modernidade em eclosão, bem como atuam enquanto construtor e reproduzidor ideológico, afirmador de padrões. A imagem e/ou fotografia reproduzida pela indústria ganha espaço para reforçar e condicionar normas de convívio adequadas aos espaços, para reafirmar hábitos ditos civilizados, uma estética aceita, objetos e corpos – que não deixam, nesse contexto, de ser vistos também como objetos – desejados, criando novas “necessidades” para o indivíduo. Necessidades convenientes ao mercado e à nova (des)forma de vida que o “enraizar” da modernidade e os “ramos” do desenvolvimento urbano apresentam: o *processo civilizador*⁸, que suscitou inúmeras deficiências por se constituir no emoldurar das condutas e sentimentos humanos, na pretensão de moldar as relações entre indivíduos. A imagem se reconfigurou de acordo com a estrutura da sociedade, com as especificidades e formas de se relacionar dos indivíduos em questão.

Em detrimento do potencial transformador da fotografia, a sustentação do império do repetitivo – que será tratado com base no pensamento de Walter Benjamin – vai se expandido por parte de mecanismos sociais, juntamente com as possibilidades de comunicação de massa,

⁸ Para saber mais sobre a ideia de “processo civilizador” ver em: ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador*. 2 vols. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 2000.

o surgimento de novos produtos para consumo e, conseqüentemente, de um público consumidor, instaurando uma dinâmica de constante atualização de tais padrões de consumo. Esses mecanismos sociais conduziram a esfera da vida cotidiana à forma de vida das sociedades ocidentais (bem como, sua intencional réplica defasada aos países colonizados e/ou subdesenvolvidos) e instauraram um modo de vida sob o signo da alienação submetido ao imediato, que comercializa a vida cotidiana. Mas, e o que resta à fotografia? Se fixar em molduras? E a fotografia enquanto obra de arte? Essa potencialidade cabe a ela? Qual é o poder da imagem/fotografia? O que há após disparar o clique? A fotografia é somente um registro? É retrato do já visto e a ele se resume?

2. Uma porta aberta por Walter Benjamin

Walter Benjamin em seus escritos, como *A Pequena História da Fotografia e A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, procura entender de que modo a produção artística vem sendo veiculada com os adventos da fotografia. A noção de *reprodutibilidade técnica* apresentada é, para o autor, a entrada do processo industrial na produção artística. Sua preocupação é com a autenticidade constituinte da obra de arte que conserva a sua unidade enquanto tal, o que ele denomina *aura*. Benjamin define a *aura* como uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja⁹. Walter Benjamin revela que a *reprodutibilidade técnica* retira da obra de arte a sua *aura*. O avanço técnico e o avanço da reprodução fotográfica – a democratização da arte, se assim é possível dizer – tornou-se parte da nova lógica cultural projetada pela modernidade e, claro, pela consolidação do capitalismo.

Desde a passagem do século XX para o XXI, temos as relações sociais marcadas pelos avanços e desdobramentos tecnológicos, digitais, visuais e virtuais, tocando a percepção do tempo e fazendo-a indistinta, e digo isso, pois as alterações na velocidade do movimento humano e na mobilidade pelo mundo, no crescimento acelerado do produto alimentício, na sua produção em larga escala, a transmissão acelerada de mensagens e a grande quantidade de informações que bombardeiam os indivíduos diariamente provocam certa vertigem e

⁹ BENJAMIN. Pequena história da fotografia. Magia e técnica, arte e política. *Obras Escolhidas*. Brasiliense, São Paulo, SP. P. 101, vol. 1, 1994

modificam as percepções do tempo e espaço. Nesse processo, a obra de arte perdeu seu espaço na vida cotidiana para abrir maior e mais rápida circulação e reprodução de informações – e isto é fruto desse contínuo de modificações das relações humanas. Como exemplo, as modas e tendências, que visam estabelecer noções e pensamentos [ousarei a dizer até mesmo: ideologias] em determinados momentos e contextos históricos, pois interferem diretamente nas relações sociais. Dessa forma, sendo parte do sistema capitalista englobar e penetrar as mais diversas esferas da existência e produções humanas para que se reproduzam as condições humanas a partir desse sistema, a produção artística não escapa: em todas as suas formas de expressão revela as novas ideologias da nossa contemporaneidade.

A unicidade da obra de arte é idêntica à sua inserção no contexto da tradição. Sem dúvida, essa tradição é algo de muito vivo, de extraordinariamente variável. Uma antiga estátua de Vênus, por exemplo, estava inscrita numa certa tradição entre gregos, que faziam dela um objeto de culto, e em outra tradição da Idade Média, quando os doutores da Igreja viam nela um ídolo malfazejo. O que era comum às duas tradições, contudo, era a unicidade da obra ou, em outras palavras, sua *aura*. (BENJAMIN. 1994, p. 170-171)

A técnica da reprodução, de acordo com Benjamin, na medida em que multiplica a obra e a sua reprodução, acaba por substituir a existência autêntica da obra (sua *aura*) por uma existência serial, acentuando o domínio da tradição do objeto reproduzido. Essa mesma técnica possibilita à reprodução chegar até os indivíduos, de modo que a mesma sempre possa estar atualizando o objeto reproduzido – o “mais do mesmo”¹⁰. No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma de acordo com seu modo de existência, estabelecendo uma relação mútua e simultânea, pois a forma pela qual se organiza a percepção do indivíduo é também condicionada historicamente¹¹.

[...] Cada dia fica mais nítida a diferença entre a

¹⁰ Referência à música “mais do mesmo”, lançada no terceiro álbum da banda Legião Urbana, composição de Dado Villa-Lobos, Marcelo Bonfá, Renato Rocha e Renato Russo.

¹¹ BENJAMIN. 1994, p. 169.

reprodução, como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a repetibilidade. *Retirar o objeto de seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o “semelhante no mundo” é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único.* Assim se manifesta na esfera sensorial que na esfera teórica explica a importância crescente da estatística. Orientar a realidade em função das massas e as massas em função da realidade é um processo imenso de alcance, tanto para o pensamento, como para a intuição. (BENJAMIN, 1994, p. 170)

Cada vez torna-se mais nítida a diferença existente entre a reprodução da *imagem* e a *fotografia* impregnada por sua *aura*, quando me atento em como são dispostas em outdoors, revistas de moda, de casa, de comportamentos, em blogs, sites, na mídia televisiva; e de que modo são orientadas para seus respectivos públicos. Na reprodução técnica, a *transitoriedade* e a *recorrência* estão inerentemente vinculadas; já na fotografia, enquanto obra artística, a *unidade* e a *durabilidade* estão intrínseca uma à outra. Podemos compreender que a imagem reproduzida é a própria reprodução de uma obra criada para assim ser reproduzida, deixando de lado o critério da autenticidade e, conseqüentemente, transformando a função social da arte, que vai sendo invadida pela lógica capitalista, por interesses do mercado. Ou seja, perde-se o aspecto “mágico” e único da fotografia, aquilo que a eleva além da técnica utilizada, e a posiciona em outra esfera, a política¹².

Para Walter Benjamin, na reprodutibilidade técnica, as produções artísticas vão se aproximando de um caráter mercadológico e, assim como toda mercadoria, a fotografia passa a estar sujeita à lógica de consumo: rápido, superficial e descartável. O que, por outro lado, a deixa mais próxima das pessoas: com a sua circulação ampliada, a fotografia não mais se limita aos pequenos grupos, à elite branca. Essa difusão e democratização da arte, assim como o seu desenvolvimento técnico, podem ser vistas como parte da objetivação dos princípios de (re)produtividade da lógica de expansão capitalista.

Como reflexo da evolução da sociedade voltada para o consumo, as transformações e

¹² BENJAMIN. 1994, p. 169-170.

aperfeiçoamentos tecnológicos permitiram o surgimento da arte interligada à estrutura de informação que a modernidade traz, sendo capaz de absorver, produzir e reproduzir uma cultura contemporânea ao nosso tempo. Então, assim como as instituições, a arte, trazendo ao foco a fotografia, por meio da técnica de reprodutibilidade, também é moldada e utilizada para reforçar a organização social no interior de seu meio, reafirmando os marcadores sociais ao pretender construir uma imagem ideal de ser e viver do indivíduo.

A complexidade que é apresentada na modernidade está no fato de que os indivíduos acreditam no que pensam e no que vem, eles querem, desejam e consomem. Por muitas vezes não se apresentam enquanto sujeitos da própria ação, mas como reproduções de papéis incorporados, escritos pela organização social e econômica vigente, que impõe específicas formas de ser e agir para podermos nos inter-relacionar, no intuito de manter um espaço “higienizado” de subjetividades excêntricas (que se desvia ou se afasta do centro), buscando incessantemente atribuir aos indivíduos uma subjetividade homogênea que, em muito, não é cabível à própria realidade. Para essa construção de subjetividade correspondente aos interesses econômicos de produção e consumo em série, as pessoas são incessantemente direcionadas a verem o mundo como um espelho que reflete aquilo que *devemos e iremos* ser – e não enquanto objeto que mostra a cópia exata daquilo que se apresenta; cópia única daquilo que *é*; limpo de pré-concepções.

Compreende-se, baseado em Walter Benjamin, que na fotografia, bem como em outras expressões artísticas, identifica-se a perda da *aura* quando a mesma é apropriada pela lógica da reprodutibilidade técnica. Essa reprodução técnica da fotografia e da imagem e, em consequência, da arte, é uma característica da cultura – no caso, ocidental – que estrutura a forma de sociabilidade atual, uma era visual, visando instituir a objetividade encontrada, por exemplo, na informação. Sem a preocupação em carregar a bagagem das experiências e histórias que é transposta no presente (o distante que está perto); fazendo com que a imagem possua um valor atrelado somente ao significado que determinado momento histórico quer incumbir. Uma forma de pretender a *reificação*¹³ das relações sociais e da própria subjetividade humana, tal como ocorre nas atividades produtivas, visto que a arte e a sua

¹³ A partir de Georg Lukács, o conceito *reificação* se refere à consequência do desenvolvimento sócio-histórico do fetichismo da mercadoria e do fenômeno da alienação, é a valorização do objeto (coisa) em detrimento do sujeito (indivíduo). Para saber mais vide LUKÁCS, G. A reificação e a consciência do proletariado. In *História e Consciência de Classe: Estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 193-240.

difusão – por exemplo, na mídia – representa, para alguns interesses, o espaço de produção e reprodução sistemática de um pensamento e uma visão. Reproduz a mediocridade. Essa incorporação dos elementos da arte e dos instrumentos tecnológicos digitais é algo recorrente de uma transformação – que insistem em chamar de evolução progressista – do nosso meio social.

SESSÃO II: IMAGemINÁRIO E FOTOGRAFIA

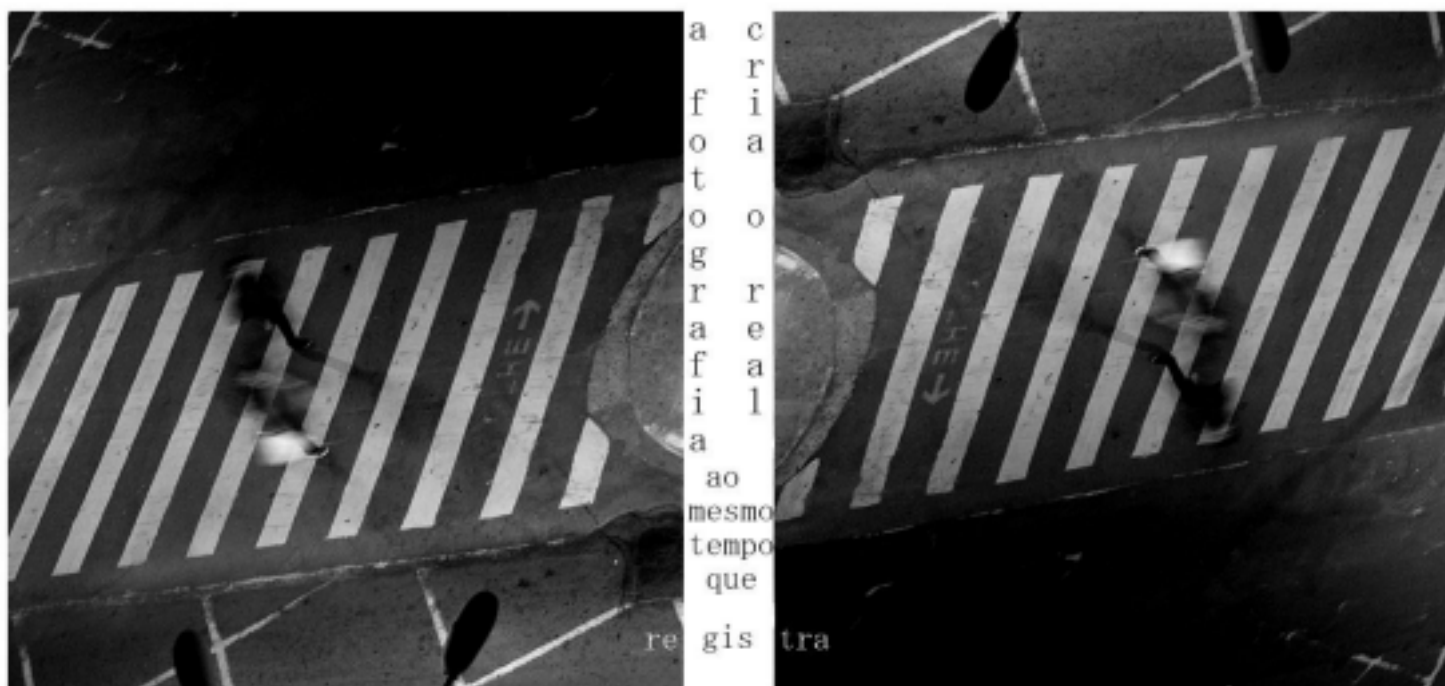


Imagem duplicada e invertida. Campinas, 2015.

Apesar de sua vinculação documental com o referente, o testemunho que se vê gravado na fotografia se acha fundido ao *processo de criação* do fotógrafo. O dado do real, registrado fotograficamente, corresponde a um produto documental elaborado cultural, técnica e esteticamente, portanto ideologicamente: *registro/criação*. Trata-se, como vimos, de um *binômio indivisível* amalgamado na imagem fotográfica: dualidade ontológica que convive perenemente nos conteúdos fotográficos. (KOSSOY, 1999, p. 34-35).

As fotografias são representações que compõem a realidade imagética. Hoje, são os registros digitais que constroem a realidade mais do que os registros analógicos. O que está em questão em ambos os registros é o congelamento de tempo-e-espaço.

No universo da imagem, desfocar é também desvelar. Por isso, as fotografias são tomadas como documentos incontestáveis; expressões da realidade. É em razão disso, que uma imagem desfocada tem que ser descartada. Assim, a foto adquire caráter factual e

documental, adentrando no campo de disputa da construção da História, do ideário social; a foto tornou-se uma convenção enquanto tal – e a História, como expressão dessa convenção.

As fotografias expressam a “presença do ausente”¹⁴. Ou seja, uma coisa ou imagem que substitui outra coisa ou imagem; a presença sem o presente. As fotos ultrapassam os limites entre o factual/documental e o imaginário/imagem; e se aventuram no campo de disputa dos signos/significados/significantes, e emergem como referência para o conhecimento [objetivo].

A fotografia carrega em si a condição ambivalente de documento-representação. Ela apresenta um processo dinâmico e contraditório de construção de realidades. A fotografia-representação corresponde à própria realidade, sendo tomada como documento. No registro da foto a realidade é fixada. Essa realidade é moldada no decorrer do processo de construção da imagem fotográfica. A realidade da fotografia é moldável, além de estar exposta às interpretações. Desse modo, a representação da realidade retratada pela câmera oculta bem mais do que revela.

As fotografias revelam: verdades e segredos. Ela registra e cria realidades, em sua “dualidade ontológica”¹⁵. A fotografia cria o real ao mesmo tempo em que o registra.

A construção fotográfica é, sobretudo, uma construção imaginária. A fotografia é icônica, ou seja, pura manifestação do imaginário; ela é uma forma de linguagem que compreende um discurso visual. A imagem fotográfica não se fecha em si mesma, pelo contrário, se abre: o *clique de um obturador* que desencadeia interpretações, percepções e sensações. Como observado por Susan Sontag no capítulo “Na Caverna de Platão” de seu livro “Sobre Fotografia”:

Toda foto tem múltiplos significados; de fato, ver algo na forma de uma foto é enfrentar um objeto potencial de fascínio. A sabedoria suprema da imagem fotográfica é dizer: “Aí está a superfície. Agora, imagine – ou, antes, sintá, intua – o que está além, o que se deve ser a realidade, se ela tem esse aspecto”. Fotos que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis

¹⁴ Vide em MARTINS, J. S. *Carandiru: a presença do ausente*. 2009

¹⁵ KOSSOY, B. 1999, p. 33-35.

à dedução, à especulação e à fantasia. (SONTAG, 2004, p. 33).

Não cabe a fotografia ser entendida e operada como réplica dos fatos. A fotografia apresenta sua própria realidade, construída no interior das representações. As **representações fotográficas** tomam lugar das **apresentações ausentes**. Ou seja, o material da fotografia não é a realidade *strictu sensu*, mas a interpretação da realidade pelos seus receptores e também criação de quem olhou, de quem produziu.

O documento fotográfico vem repleto de ficção. Seja pelo fotógrafo, pelo fotografado, ou por quem lê a fotografia: a imagem fotográfica não é mero produto da tecnologia, e sim das interações humanas que a envolve. A fotografia apresenta o que não é visível, está mais ligada ao “mundo fantasioso/irreal”, que ao “mundo real”. É o registro do aparentemente real que foi decifrado pelo irreal, devido à necessidade de conhecer, de se autoenganar, próprio das relações sociais de seu respectivo imaginário.

A realidade moldável da fotografia em sua recepção pelo leitor suscita diversas interpretações e/ou representações, contribuindo com o imaginário na construção de novas realidades. A interpretação da fotografia não se fixa [à moldura]. Assim como não fixa o fotografado [à foto]. É construída a partir da bagagem técnica, cultural e estética, carregada no imaginário de quem fotografa: sempre uma (re)criação da visão de mundo. Devido à sua *dualidade ontológica*, a realidade fotografada (o algo físico fotografado) pode ser trocada-representada pela representação fotográfica (o registro fotográfico).

A imagem é uma linguagem. A leitura de uma imagem fotográfica pressupõe uma estrutura interna que construa a interpretação, e está ligada ao imaginário. É constituída na clareza da foto e concebida no imaginário da pessoa, segundo suas experiências pessoais, culturais, seus interesses econômicos, suas convicções morais e outras esferas que compõem o ser humano enquanto unidade, no seu conjunto de relações. As imagens fotográficas são polissêmicas (carregam multiplicidade de sentidos), suas leituras sempre serão plurais e apropriadas por seus leitores. Uma vez assimiladas no imaginário, se incorporam ao indivíduo – ao que ele é, pensa, faz – deixando de ser estáticas e ganhando movimento: **como uma imagem caleidoscópica.**

A fotografia não congela nem retrata “o que está lá”. [...] Portanto, a fotografia nutre a sua interpretação por uma contínua remessa ao real, que não se deixa congelar, que não interrompe o seu fluxo e que, por sua vez, agrega e redefine significações ao que aparentemente é um “congelamento” de imagem e, nesse sentido, um “retrato” da sociedade em certo momento. (MARTINS, 2009, p.37).

As referências visuais são elementares no processo de interpretação do mundo. A fotografia, com o desenvolvimento tecnológico e a ciência moderna, é apresentada enquanto uma novidade mágica, pelo seu potencial de revelar as novas, inesperadas e complexas dimensões da realidade social, a revelação da proximidade entre o visível e o invisível. Desvenda a ficção da identidade e da autoimagem, mostra os limites da moldura.

Só é possível compreender aquilo que reflete na lente de nosso imaginário. A pretensão da fotografia-documento que visa limitar outras formas de interpretação é a que se afirma enquanto Verdade-Histórica (constituída enquanto convenção social). A mesma pergunta feita por Jorge Luis Borges em *O Imortal* (1949) cabe ser feita em relação às obras fotográficas: o que é uma narrativa histórica e o que é uma narrativa ficcional? As imagens-conceitos que representam a pessoa borram as imagens-imaginário que foram símbolos de sua trajetória, de seu destino, num movimento a desconsiderar a própria interpretação enquanto, também, conhecimento. Justamente por saber que **o imaginário é constituído de imagens** (fotos-históricas-documentais, fotos-lembranças, fotos-propagandas, etc.) e é acessado constantemente para a leitura e interpretação do mundo, dos outros e de si mesmo, a partir da **memória**, da visita às lembranças-imagéticas.

A fotografia não documenta o cotidiano. Ela faz parte do imaginário e cumpre funções de revelação e ocultação na vida cotidiana. Portanto, as pessoas são fotografadas representando-se na sociedade e representando-se para a sociedade. A fotografia documenta, como atriz, a sociabilidade como dramaturgia. Ela é parte da encenação. Ela reforça a teatralidade, as ocultações, os fingimentos. (MARTINS, 2009, p. 47).

A imagem sendo uma linguagem, em nossa sociedade científica moderna, acaba por tomar caráter ideológico. Porém, **a realidade não é a linguagem: a realidade pode ser capturada pela linguagem**. A linguagem toma função mediadora entre realidade e interpretação. Devido a essa função, a fotografia é utilizada enquanto instrumento pelo qual a sociedade visa definir tipos de subjetividade, de relações e posições sociais, formas de saber e de vinculação com o conhecimento histórico – através da História, enquanto expressão da ideologia que pretende narrar o mundo, uma narração que congela e [emoldura] o passado, conduz o presente rumo à outra fotografia [emoldurada]. Violentando as coisas a conhecer, as percepções, o reconhecimento, o processo de identificação. Colocando o indivíduo em uma relação [fixa] e [determinada] com sua própria história.

A imagem não é um paradigma, está sujeita às mais variadas interpretações. A imagem é movimento, fluidez. Nesse sentido, a fotografia enquanto criação do Homem Moderno, assim como apontou José de Souza Martins em seu livro *Sociologia da Fotografia e da Imagem* (2009), tem a capacidade de ser a mediação do produto humano que educa os olhos, a visão. Porém, a imagem fotográfica não se afirma, tão somente, de acordo com o objetivismo próprio de seu processo e racionalidade: **é um mundo ficcional que a envolve tomando a proporção de um mundo real**¹⁶. Ao se deparar com uma imagem-conceito, a pessoa está consumindo uma forma e estética de vida presente no interior da representação, que muito provavelmente será seguida na realidade concreta. Desta forma, a fotografia documental- factual, visa produzir e reproduzir um conceito, na pretensão de concretizar a ideia (ficção criada) no material (mundo concreto).

[...] Ela [a fotografia] é constitutiva da realidade contemporânea e, nesse sentido, é, de certo modo, objeto e também sujeito. São amplas e numerosas as situações em que a imagem fotográfica e suas variantes, no filme e no vídeo, antecipam ou mesmo substituem a própria pessoa na reprodução das relações sociais e na inovação imaginária. (MARTINS, 2009, p.23)

O registro fotográfico é objeto do sujeito e tem a subjetividade objetivada na foto. O

¹⁶ MARTINS, 2009, p. 20.

estudo que Martins apresenta no livro citado acima é aqui considerado, pois possibilita (reforçando o que Benjamin havia apontado) compreender o movimento (posso chamar de dialético?!) que a imagem estabelece com as inter-relações e o imaginário social do tempo-espaço inserido. A objetiva (câmera) tem a função de objetivar a subjetividade do fotógrafo e do fotografado. Por isso é uma linguagem. E como toda linguagem, tem seus limites e não assegura as interpretações de quem lê.

SESSÃO III: O enquadramento do tempo e os clichês fotográficos

Fotografia é memória enquanto registro da aparência dos cenários, personagens, objetos, fatos; documentando vivos ou mortos, é sempre memória daquele preciso tema, num dado instante da sua existência/ocorrência. É o assunto ilusoriamente re-tirado de seu contexto espacial e temporal, codificado em forma de imagem. Vestígios de um passado, admiráveis realidades em suspensão, caracterizadas em tempos muito bem demarcados: o de sua gênese e o de sua duração. Boris Kossoy.

1- Fotografia: reflexos de tempos e espaços

De carona em um carro, andando pelas ruas da zona sul de São Paulo. Sentada no banco da frente. Do retrovisor avisto o reflexo do que já havia: PASSADO. A janela, mesma que entra o vento e a poluição da capital, faz-se de moldura para a PRESENTE paisagem, que se esvai, passa... Mas que pode ser acessada por outro ângulo: o do espelho retrovisor

Em algum momento o espelho parece refletir o caminho que se vê à frente, numa brincadeira ilusória com o que já passou, como se projetasse o que está para chegar: FUTURO. Nesse mesmo momento clico a câmera: REGISTRO O INSTANTE.

QUAL TEMPO ESTÁ ESTANQUE?

R
E
T
R
O
V
I
S
O
R
01

Z.S., São Paulo. 2017.



R
E
T
R
O
V
I
S
O
R
02

Z.S., São Paulo. 2017.



Todo produto da cultura, enquanto linguagem, expressa em si múltiplos tempos. A fotografia expressa duplamente o tempo: o momento histórico em que a foto foi tirada e a relação do fotógrafo com sua época, sua bagagem pessoal e intenção, sendo *efêmero*¹⁷ – o que Kossoy chama de *tempo da criação*¹⁸; e o segundo diz respeito, como apontado pelo autor citado, ao *tempo da representação*¹⁹ e está suspenso e petrificado – *perpétuo*²⁰.

Claro que a foto é imóvel e perdurável, mas assim é, pois falamos do tempo da representação, e a foto é a própria representação. A fotografia não é, então, estática e perpétua. É o movimento, pois é o registro de um instante. A fotografia é movimento, pois o olho que olha é de subjetividade não fixada-enquadrada, assim como o olho que mira a fotografia. A foto é fixa, pois passa pelo olho da câmera, a objetiva, e esse olho objetiva a fotografia, pois recorta do movimento um instante a ser registrado.

Escrevo-te como exercícios de esboços antes de pintar. Vejo as palavras. O que falo é puro presente e este livro é uma linha reta no espaço. É sempre atual, e o fotômetro de uma máquina fotográfica se abre e imediatamente fecha, mas guardando em si o flash. Mesmo que eu diga “vivi” ou “viverei”, é presente porque os digo já. (LISPECTOR, 1973, p. 19)

O nó entre passado-presente-futuro que trago aqui é o *instante*. É desse tempo que falo. Talvez, o mesmo que falou Clarice Lispector (1973). O tempo que cada um carrega ao acessar uma fotografia, essa foto do que já foi. Olho uma foto de crianças e suas vestes são comparadas com as que uso agora e/ou as que usei na infância. Parto de minha referência e posso dizer: “Olha! Meias retrô!”. Por mais que o tempo da fotografia seja remoto e lá encontramos sua alusão, ainda não é suficiente para atribuir à fotografia sua capacidade de traduzir o tempo (e acrescento: sem violentá-lo). A foto é inerte, mas transcende a referência que se aloca no passado quando se incorpora ao movimento do olhar.

A fotografia é uma abertura para ver o mundo. É um registro do que se revela aos

¹⁷ Kossoy, 2007, p. 134-135.

¹⁸ Idem.

¹⁹ Idem.

²⁰ Idem

olhos do fotógrafo, enquadrado pela objetiva da câmera. E quando enquadra o espaço&tempo para objetivar a foto se retira do quadro todo seu entorno, se solta do antes e do depois: revela-se o *instante*. Decodificando a imagem em pixels, em códigos binários: nem mesmo sua profundidade espacial é salva, mas modificada pela noção de perspectiva atribuída à imagem fotográfica e seu plano dimensional.

Na sequência de fotos intitulada *RETROVISOR*, capturei três tempos (passado, presente e futuro), retratando o movimento (pois, enquanto fotografava estava dentro de um carro em movimento). Um fenômeno ótico: a fotografia congela a imagem em movimento, restituindo (meu) movimento na foto. Busco revelar a não-existência do tempo na fotografia, assim como a não-existência daquilo que pretende capturá-lo. Existe o movimento. O tempo-fixado na foto é comprometido com o próprio *clichê*, é implicado na própria máquina.

A imagem fotográfica é indiscutivelmente um meio de conhecimento do passado, mas não reúne em seu conteúdo o conhecimento definitivo dele. A imagem fotográfica pode e deve ser utilizada como fonte histórica. Deve-se, entretanto, ter em mente que o assunto registrado mostra apenas um fragmento da realidade, um e só um enfoque da realidade passada: *um aspecto determinado*. Não é demais enfatizar que este conteúdo é resultado final de uma seleção de possibilidades de ver, optar e fixar um certo aspecto da *realidade primeira*, cuja decisão cabe exclusivamente ao fotógrafo, quer esteja ele registrando o mundo para si mesmo, quer a serviço de seu contratante. (KOSSOY, 2003, p. 107)

Clicando os instantes na sequência *RETROVISOR*, fotografei a curva do tempo em um jogo paradoxal que se retira do convencional: captando o instante ao ser surpreendido por ele. Brinca-se com a sensação de controle do tempo&espaço que a objetiva da câmera pode dar.

Cristiano Mascaro, fotógrafo, formado em arquitetura na FAU-SP, que trabalhou enquanto repórter fotográfico para VEJA, e, influenciado por sua formação e atuação, estabeleceu como método de trabalho “criar enquanto caminha”, “associando as ideias de criação e movimento” e compreendendo a cidade enquanto “materialização da mobilidade”. O que não se refere à fotografia enquanto registros acidentais. Por outro lado, segundo

Mascaro, o objeto fotografado será pensado e observado analiticamente, mas “o momento que a melhor fotografia surgirá, porém, é imponderável, pois a realidade é mutante e se transforma segundo a hora do dia, a passagem de uma nuvem [...]”²¹.

A *aura* da fotografia está em criar-registrar uma imagem que sobressalte o convencional: “descobrir uma nova forma de mostrar alguma coisa”²², visto que “a fotografia é o terreno do que vai acontecer. Você está sempre um segundo à frente, imaginando uma combinação de primeiro plano e fundo, de forma e composição, e torce para que tudo vá na direção esperada”²³. Dessa forma, ressalto a importância da surpresa do instante. Como diz Mascaro: “fotografar é saber ver”²⁴. É ater-se a desenvolver uma percepção, até certo ponto, intuitiva, para apreender simplicidades e minúcias que passariam desatentas aos olhares enquadrados por *clichês*, por conveniências.

A fotografia enquanto criação moderna surge acompanhada da prática de observação da realidade da vida urbana como fonte holística de conhecimento; expressão da sensibilidade moderna, do intelectual moderno. Os indivíduos se abrem a uma nova faculdade: a observação. Um novo instrumento e uma nova técnica: a câmera e o registro fotográfico. A experiência do sensível junto à profundidade do ambiente moderno – com o desenvolvimento e expansão do urbano, as diferenciadas arquiteturas, as novas iluminações e maiores formas de locomoção – proporcionaram novas sensações e possibilidades aliadas ao desenvolvimento da câmera fotográfica: observar a profundidade da nova forma de viver e registrá-la. Essas, sendo ampliadas cada vez mais com os desdobramentos das técnicas e tecnologias gráficas e, em (con)sequência, as técnicas e tecnologias digitais e o mundo virtual das redes sociais.

Com a descoberta da fotografia e, mais tarde, com o desenvolvimento da indústria gráfica, que possibilitou a multiplicação da imagem fotográfica em quantidade cada vez maiores através da via impressa, iniciou-se um novo processo de conhecimento do mundo, porém de um mundo em detalhe, posto que fragmentário em termos visuais e, portanto, contextuais. Era o início de um novo método de aprendizado do real, em função da acessibilidade do homem dos diferentes estratos sociais à

²¹ AGUIAR, Laura. *Cristiano Mascaro: desfeito e feito*. Coleção Educação Olhar: fotografia. São Paulo: BEI. 1ª ed. 2007.

²² *Ibidem*, p. 07.

²³ *Idem*.

²⁴ *Idem*.

informação visual dos hábitos e fatos dos povos distantes. Microaspectos do mundo passaram a ser cada vez mais conhecidos através de sua representação. O mundo, a partir da alvorada do século XX, se viu, aos poucos, substituído por sua *imagem fotográfica*. O mundo tornou-se, assim, *portátil e ilustrado*. (KOSSOY, 2003, p. 26-27)

Cabe aqui uma grande ressalva: todo esse trajeto que a fotografia percorreu desde seu surgimento, se submete à um recorte de classes e às distinções étnicas e raciais, visto que até mesmo o processo químico pelo qual passava a foto na hora de sua revelação, no início de seu desenvolvimento, dificultava o discernimento dos traços de pessoas negras, pois os parâmetros foram feitos para pele caucasiana. No Brasil em 1980, o fotógrafo Eustáquio Neves, de descendência africana, vendeu seu automóvel para conseguir montar um laboratório colorido em que ficasse contente com o resultado de suas revelações²⁵. Justamente porque a fotografia surge dos brancos para fotografar os brancos, enquanto objeto de consumação burguesa.

A seguir, apresento fotografias (sem modificações digitais, por mais que aparente) do reflexo de um prédio com parede de vidro. Dentro dele: o relógio. Eu, numa calçada do centro da cidade de São Paulo, no dia 14 de Julho de 2016. No reflexo do vidro, vejo outro prédio, que está do outro lado da rua. Na sacada do prédio refletido: uma mulher trabalhadora. Faxineira? Empregada? Negra? Branca? Uniformizada. Domesticada. Marginalizada. Espoliada. No centro somente a trabalho, sua permanência é marcada pelo relógio. No prédio, somente através da “Entrada de Serviço”. Ainda sim, persiste. Existe.

²⁵ Vide: <https://www.geledes.org.br/sob-luz-tropical-racismo-e-padroes-de-cor-da-industria-fotografica-no-brasil/>



Relógio-Zoom 01. São Paulo, 2016



Relógio-Zoom 02. São Paulo, 2016



Relógio-Zoom 03. São Paulo, 2016

O zoom aplicado em cada foto suprime e dá a possibilidade de deslocamento, em interferência direta com o tempo e com o espaço. Quebrando os limites que os vidros e portarias impõem, quebra os marcadores espaciais. A presença do relógio demonstra sua função enquanto marcador de tempo – a primeira foto sendo tirada às 14h19min, a segunda às 14h20min e a terceira às 14h24min. Porém, na fotografia ele perde sua fixação nesses momentos. Quebra com a impossibilidade de o tempo perdurar. Transcende e o coloca em *movimento*, o momento que faz *instante*. Quebra com os *clichês* cristalizados, com uma visão positivista da fotografia e da arte. Da fotografia em relação ao tempo e a história. Quebra com a moldura que a fixa no tempo e se põe em movimento.

A história da fotografia, diferente da história da técnica fotográfica ou das histórias dos fotógrafos, abarca, como traz Boris Kossoy, essas e outras histórias: a de suas aplicações, de seus usos e da ideologia por trás de tudo isso. É preciso também considerar e conhecer o *processo de construção da representação*²⁶, partindo do contexto em que foi concebida.

Compete ao historiador [e não somente ele] fazer com que os personagens petrificados nos textos e nas imagens do passado saíam de sua mudez sepulcral. Não se pretende com tal afirmação transformar o fato histórico em ficção. Mas é importante lembrar que é seu dever ousar além dos documentos desde que fundamentado neles e não mais compendiá-los e reproduzi-los como obras históricas, tradicional atitude dos historiadores de “cola e tesoura”, como bem lembrou Collingwood. Por maior que seja o esforço de isenção do historiador em busca da “verdade histórica”, haverá sempre subjacentes na sua interpretação múltiplos componentes que o farão compreender o passado e o presente segundo seus próprios preconceitos, sua ideologia, sua situação econômica e social, sua postura como intelectual diante da vida e da ciência. As reconstruções históricas sempre foram e serão objeto de diferentes versões. A história, assim como a verdade, tem múltiplas facetas e infinitas imagens. (KOSSOY, 2003, p. 147)

Procuro libertar a fotografia do realismo, não condenando ela à ficção. Jogando com a técnica, se torna possível. A fotografia não é O REAL, muito menos a fotografia digital, que

²⁶ KOSSOY, 2003, pág. 146

se reduz a códigos e combinações. Não há nada por trás da imagem. Se ela está impressa tem determinada dimensão e tamanho. Dentro da câmera não ficou a rua registrada cheia de carros, só pecinhas e fios. Fotografar é pensar por imagens, de forma não linear, não denotativa, mas metafórica. Onde a *autenticidade* aparece enquanto um exercício.

2- Mas que *clichê*!

O contexto de consumo que a partir da *era da reprodutibilidade técnica*, como alertou Walter Benjamin (1994, p.45), cada vez mais se expande e ganha forças, submerso em uma cultura visual que acarreta uma inter-relação entre realidade&imaginário. Os *clichês* são então produtos imagéticos incutidos em determinada ordem de representações que categorizam as formas sociais transferindo-lhes sentidos pertencentes ao mundo imagético proposto. Aceitar e consumir *clichês* são a quimera de pertencer a tal composição, que não visa ser nítida e refletir ao espelho aquilo que exatamente vê. Mas impõe só ser possível se reconhecer dentro de um sistema de representações já determinado. Como se fora desse sistema-sentido não houvesse foco ou enquadramento que caiba indivíduos excêntricos (fora do centro, à margem). Nem que os reconheça tal como são, sem borrar suas realidades.

O *clichê* se submete à ideologia dominante e se reforça com sua reprodutibilidade. Criando e recriando construtos imagéticos padronizados, que continuamente se atualizam para que as pessoas se identifiquem ou se estranhem em aspectos comportamentais, tecnológicos, culturais, de localização geográfica, modo de vida, em relação à divisão de trabalho, de gênero, ao exercício e performance de sexualidades... Estereótipos sociais criados com base em relações concretas, mas que ainda sim são criações que remetem ao imaginário e sua bagagem sócio-histórica. Isto porque os *clichês* são sustentados por diversos significados sociais e só assim alcançam grande repercussão na sociedade.

Essa ilusão de pertencimento a um imaginário social estabelecido é potencializada com as transformações e inovações tecnológicas e de comunicação, com sua reprodutibilidade, pois abriu o contato para a maioria da população às sensibilidades que a imagem provoca e toca, ao poder presente nas representações – anteriormente, restrito às elites. A ideia é que os *clichês* cheguem aos indivíduos e coletividades já estabelecidos socialmente, ou seja, que represente a própria sociedade e, mesmo que por muitas vezes essa

realidade-re-criada seja destituída do indivíduo, o importante é que ela se incorpore à ele, forjando necessidades de consumo e formas prontas de ser-existir.

O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático e vai muito além da esfera da arte. *Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido.* Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que esta técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias. (BENJAMIN, 1994, p. 168-169)

Romper com *clichês* é o que busco na fotografia, desde o processo de criação até o resultado final. Refutar *clichês* implica questioná-los, buscar saber de seu surgimento. É olhá-los em perspectivas distintas. É considerar o(s) sujeito(s) e objeto(s) olhados(s). Também o sujeito que fez o registro. É olhar, inclusive, considerando o sujeito próprio do olho que olha.

Segue uma sequência de fotografias onde, em trabalho conjunto com uma grande amiga (Alessandra, registradas nas fotos), buscamos trazer em imagens a aridez social imposta aos solos e corpos férteis. Fotos no fundo do quintal, à luz do Sol da tarde, onde utilizo como instrumento uma *COOLPIX L120* da *Nikon*. A intenção principal não era obter os registros fotográficos, mas construir as imagens: primeiro conversamos muito acerca das questões de gênero e as formas de violências que atacam corpos femininos e que atinge também corpos masculinos que não correspondem a um ideal criado baseado no órgão sexual; depois, havíamos separado alguns escritos que dialogassem com o tema para que

pudéssemos recitar e interpretar, aguçando o processo de criação, trazendo as imagens que estavam fluando em nossa conversa e mente para o corpo, como um exercício teatral; por fim, quando percebemos termos chegado às imagens que desejávamos, e isso inclui o passar do tempo, a mudança do Sol e a interferência de sua luz... Vieram os cliques:

DONA, mas somente de CASA, do marido, do filho, das tarefas, do fogão. Do seu corpo não! De seu útero não! Em frente ao tanque, enfrenta o Sol, estende roupa, se inclina à melhor amiga do homem, dócil, está por trás de todo grande homem, decente, calada, às vezes, à força.

“Sente!”

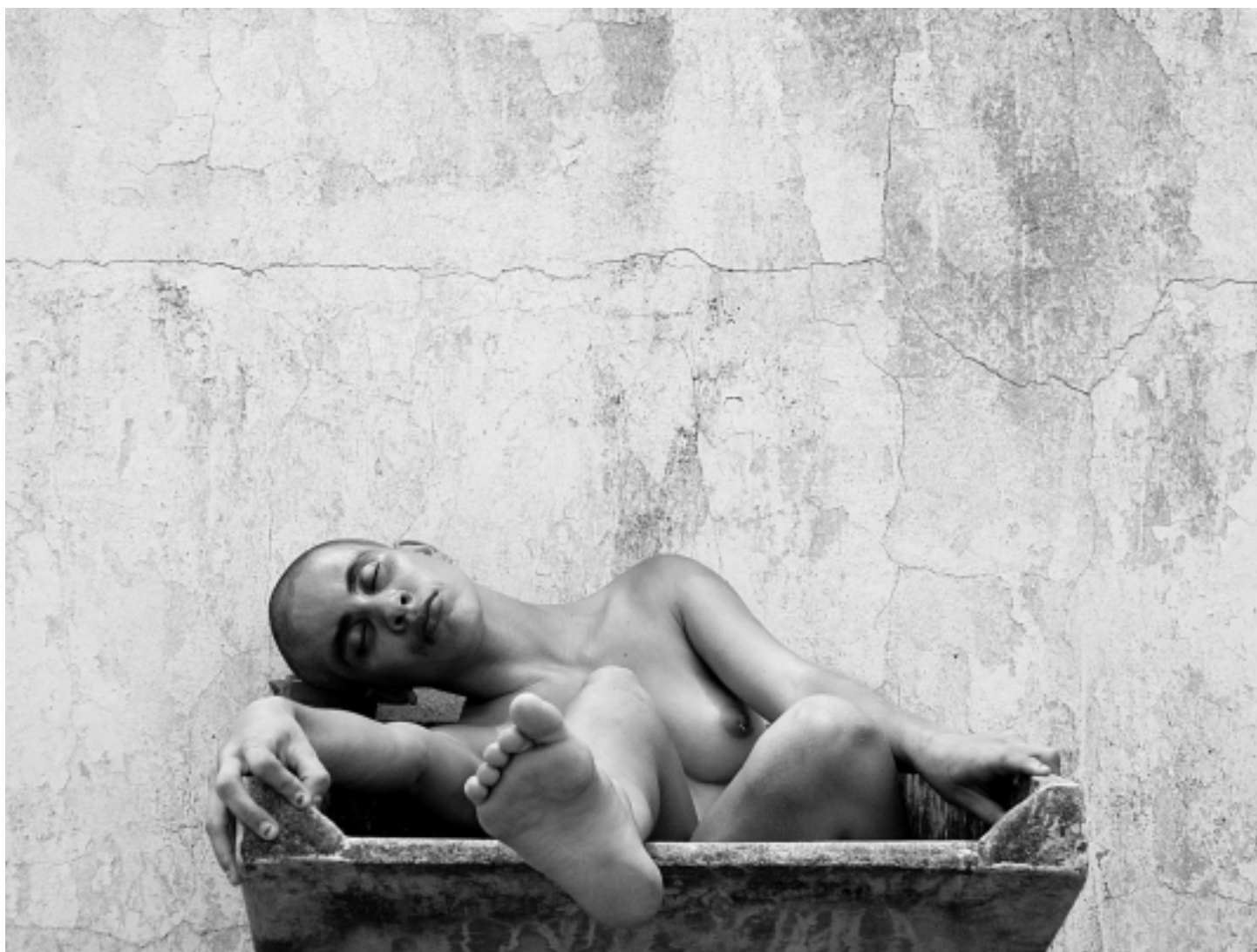
Não, Dona, se levanta! Sente a força que pulsa em seus braços enquanto labuta. Canta. Enfrenta tanques de guerra, em frente ao Sol esperança. Dona de sua cabeça, corpo, coração. Guerreira derruba padrões, vence padrões. Dona da casa, do arroz e do feijão. De sua vida em pulsão.



Dona de Casa 01, 2015



.Dona de Casa 02, 2015



. Dona de Casa 03, 2015



Dona de Casa 04, 2015



Dona de Casa 05, 2015

SESSÃO IV: Olhar-se ao es-pelho

*[...] Fiz de mim o que não soube,
E o que podia fazer de mim não o fiz.
O dominó que vesti era errado.
Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e
perdi-me.
Quando quis tirar a máscara,
Estava pegada à cara.
Quando a tirei e me vi ao espelho,
Já tinha envelhecido.
Estava bêbado, já não sabia vestir o dominó que não tinha
tirado.
Deitei fora a máscara e dormi no vestiário
Como um cão tolerado pela gerência
Por ser inofensivo
E vou escrever esta história para provar que sou sublime.
Álvaro de Campos*

A IMAGEM É VITAL, faz referência à existência. É o arranjo do mundo. É a *composição do imaginário: uma imagem caleidoscópica*. Aquilo que constitui e desenvolve a estrutura da obra chamada vida.

Sendo a imagem vital: sua correspondência é a vida, assim como é por ela definida. O imaginário estabelece relação íntima com a percepção que o indivíduo tem dos outros e de si mesmo, sujeito a se perder em seu próprio movimento de (auto)identificação e de (re)conhecimento. O *vir a ser*, potencialidade do indivíduo de criar quem *é*, borra ao encontrar-se com o *ver a ser* do imaginário. O pensamento, como percepção de si mesmo, do outro e do mundo, se (re)veste de um campo lexical, linguístico, e um campo semântico, imagético. Um conjunto de palavras e significados é atribuído às imagens, assim como aos sujeitos-objetos, também tomados como imagens.

O *vir a ser* do indivíduo entra em choque com um *ver a ser já visto*. O potencial da pessoa, sua percepção de si mesmo, colide com as imagens já registradas e [emolduradas] de si. Como se ao olhar no espelho, vê-se o reflexo de algo que ainda não é, mas terá que ser. Borra-se a percepção que alguém tem de si próprio. Essa experiência visual, de olhar-se ao espelho, é uma experiência caleidoscópica. A percepção é como um acervo de imagens que é acionado. Agora, esse acervo-imagético é surpreendido por uma tempestade de imagens-conceitos, que são impressos às experiências e aos indivíduos.

O imaginário, desvelado nas imagens e revelado nas fotografias, passa a representar um p(L)ano de fundo do *vir a ser*. A imagem, como a fotografia, torna-se cenário que [enquadra] a nossa atenção e atuação: a fotografia-mecanismo não representa a captura da imagem-imaginário, que, por efeito, fixaria a percepção à [moldura] em torno de uma realidade? O [enquadramento] da percepção resulta de um modo de existência ou é contrário? Está a pessoa pegada à máscara? Ou a máscara representa a pessoa?

Já rabiscamos anteriormente possíveis respostas para as questões acima. Para deitar fora a máscara é preciso romper com o domínio da imagem-conceito, da *mimese*. É preciso desvelar a imagem-imaginário enquanto repositório das experiências. Des[moldurar] a imagem que nos re(a)presenta. Percebê-la liberta de toda forma de representação ao passo em que passeia por diversas delas (representações). Preencher o acervo-imagético com imagens que não [enquadrem] a percepção da pessoa e [fixe] o quadro à parede, mas retomem o seu potencial enquanto ser humano, sujeito *interprete&criador*. Então, deitada fora a máscara, liberto do *já visto*, a pessoa pode, finalmente: ver, ser, ver-ser, versar sua poética, vir a ser e transformar-se harmônico ao registro de sua representação.

Silvio Da-Rin, cineasta formado em Comunicação Visual, aponta em seu livro *Espelho Partido: Tradição e Transformação do Documentário* (2004), que “o conteúdo da vida subjetiva emerge através de um processo que revela ocultando e oculta revelando”, apresentando uma “dialética do verdadeiro e do falso” (p. 154). Quebrar o espelho é extrapolar o modo de ver o que nele é refletido e retratado por um foco de interpretação predeterminado e padronizado; é romper a reprodução do objeto refletido, sempre limitada às molduras fixadas por determinado contexto histórico e/ou ideologia dominante. Partir o espelho é olhar o objeto refletido sem prender-se aos *clichês*: interpretar e (re)criar de forma *não-óbvia*. É o movimento que estabelece elo entre o real e o imaginário, transformando-os constantemente.

O fazer fotográfico é uma prática que pode atingir o imaginário dos indivíduos, nela habita meios para desvelar-revelar as contradições sociais. No fazer fotográfico há a possibilidade de apreender o mundo humano e social e seu movimento atual, assim como rumos para ações no *agora* a favor de transformações na sociedade em questão, justamente por estabelecer relação entre fotógrafo, fotografado e receptores.

As fotografias a seguir foram realizadas por mim em um experimento com um espelho móvel, buscando formas diferentes de olhar meu reflexo e de me retratar. Despedaço-me em reflexos e reflexões sobre meu corpo e como sou acessada e retratada visualmente pela/na sociedade:

Encarei-me ao espelho. A cada peça de roupa que despia, demorava a examinar as partes do meu corpo que se faziam à mostra. Partes essas, que somadas a olho, me apresenta enquanto resultado = produto! Sou eu o corpo ali refletido? Ou eu sou a “alma”? Está a “alma” por trás do corpo? Ou ela se faz visível? A “alma” assume forma no corpo? Ela se torna matéria? Incorpora-se? Se, por um fenômeno, minha “alma” habitasse outro corpo: quem eu seria? Onde você me reconheceria? E se minha “alma” olhar com estranheza o outro corpo é porque já se reconhece em um corpo específico? Admitir que a “alma” tem um corpo, seria restringi-la a ele? Continuo fixa frente ao espelho. Ainda encaro meu corpo. Corpo que é lido e interpretado: um corpo de... Cabe a “alma” se manifestar de modo diferente do esperado por quem vê e lê meu corpo, a partir de noções concebidas externas a mim, predeterminadas? E se assim acontecer, dirão que nego meu corpo? Dirão que nego minha “alma”? Podemos, afinal, deslocar o corpo da “alma”? E, conseqüentemente, interpretar o outro a partir do corpo que vemos? Será possível nos entendermos enquanto aquilo que ocupa espaço e constitui unidade indissolúvel de matéria orgânica (corpo) e inorgânica (“alma”)? Como é que você me lê ao me ver? Você limita a sua compreensão a partir das interpretações já determinadas sobre meu corpo? Como eu, que ainda olho meu reflexo, compreendo meu corpo e o que sou e represento? Será que assim como o espelho o olhar termina na imagem?



Reflexiva 01. 2016



Reflexiva 02. 2016



Reflexiva 03. 2016



Reflexiva 04. 2016

SESSÃO FINAL

Em busca de transbordar as formas de ver a fotografia, de fotografar, de analisar a fotografia, de se fotografar, de se reconhecer na fotografia, busquei desvelar-revelando o que sustenta convenções sociais e o que reside às suas margens. As deformações fotográficas, negadas no enquadramento das imagens-representações convencionais são ocultadas, veladas. Por isso, o presente trabalho de conclusão de curso encontra também suas limitações, exatamente porque o não-*óbvio* é um lugar desconhecido.

A intenção aqui é dar atenção para o olhar. Esse em que me vejo, reconheço e me desconheço, que vejo ao outro e ao mundo. Considerar os avanços tecnológicos, a reprodutibilidade técnica e, em consequência, a perda da *aura*, o maior acesso em mãos a um dispositivo fotográfico digital, seja ele qual for. Sobretudo, ressaltar que há quem olhe a tela onde se enquadra uma imagem. E este olhar, olhou enquadramentos durante toda sua trajetória repetidas vezes. Dessa forma, o olhar pode repetir o *óbvio*, enquadrar o agradável e belo e nítido, recortando do tempo-espço uma representação já formada, não inquietante a uma dada realidade, preocupada em reproduzir, se afirmar dentro da forma. De forma diferente, o olhar pode desenquadrar, revelar o incômodo e não conveniente, recortando do tempo-espço aquilo que passa despercebido; ou aquilo que é escondido, desvelando o que convive com o *óbvio*, ou aquilo que de tão *óbvio* deixamos de questionar. A câmera não realiza o processo todo da fotografia. Ela é um dispositivo individualizado e portátil. E o que é reproduzido é selecionado por indivíduos, a partir de convenções estabelecidas socialmente: *clichês*.

A fotografia abre um campo de possibilidades, que inclui o fotógrafo: a fotografia é a fusão do *agora* do fotógrafo e o *agora* do objeto fotografado. Para criar uma imagem narrativa do *agora*, em que outras pessoas, inseridas em seus respectivos *agoras*, possam estabelecer diálogo ao acessarem determinada foto, é preciso não aceitar o *óbvio-clichê*. Para isso, meu pensamento e olhar estão em movimento. Tais possibilidades da fotografia moram no *entre* o dedo e o botão que dispara o clique do registro fotográfico. Nesse instante de tempo, onde mora a coincidência *aurática* dos olhares. Ali se apresenta a deformação da forma convencional. Nesse movimento reside um fazer fotográfico político. Não criar um novo *clichê*, mas ser livre deles. Não criar a imagem de acordo com a forma, mas re-criar a

forma em si; flertando com a incoerência, com o não-*óbvio* e escapando da dominação pela técnica – e assim, do padrão, do convencional.

Uma arte política porque a fotografia é uma política estética. Minha disposição é romper com as convenções para que haja uma não-conformação, uma estética política que quebre *clichês*, que capture o olhar e a sociedade. Para isso, entendo que a fotografia depende da técnica e do conhecimento técnico, logo, o objetivo não é livrar-se da máquina fotográfica digital (nem mesmo da analógica, que no século XXI já é vista como desatualizada), mas da dominação do olhar, usando da própria máquina e da técnica, a fim de não separar e hierarquizar arte e política, fotografia e técnica. Por outro lado, criar harmonia entre essas esferas no intuito de romper com os *clichês* que tal desunião (re)produz.

A fotografia é porta aberta para o novo. Não é janela fechada no passado. Com ou sem *zoom*, aproxima o que aparenta distante. No caos do mundo-cão, habita em um berço abandonado a criança de nossas próximas gerações. Olho para ela como outras crianças olham. Fotografo sua possibilidade de viver:



Resgate 01. 2016. Matinhos



Resgate 02. 2016. Matinhos



Resgate 03. 2016. Matinhos

ÍNDICE DE FOTOS

Foto 1 – Imagem	14
Foto 2 – Fracionada 01	21
Foto 3 – Fracionada 02	22
Foto 4 – Fracionada 03	22
Foto 5 – Imagem duplicada e invertida	31
Foto 6 – RETROVISOR 01	37
Foto 7 – RETROVISOR 02	38
Foto 8 – Relógio-Zoom 01	44
Foto 9 – Relógio-Zoom 02	45
Foto 10 – Relógio-Zoom 03	46
Foto 11 – Dona De Casa, 01	51
Foto 12 – Dona De Casa, 02	52
Foto 13 – Dona De Casa, 03	53
Foto 14 – Dona De Casa, 04	54
Foto 15 – Dona De Casa, 05	55
Foto 16 – Reflexiva 01	59
Foto 17 – Reflexiva 02	59
Foto 18 – Reflexiva 03	60
Foto 19 – Reflexiva 04	60
Foto 20 – Resgate 01	62
Foto 21 – Resgate 02	63

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, L. *Cristiano Mascaro: desfeito e refeito*. Coleção Educação Olhar: fotografia. BEI Comunicação. São Paulo, 2007.

BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas*. Magia e Técnica, Arte e Política. Brasiliense, São Paulo, SP, Vol. I, 1994.

MARTINS, J. S. *Sociologia da Fotografia e da Imagem*. Contexto, São Paulo, SP, Ed. 1, 2009.

BORGES, J. L. *O Imortal*. Editora Globo, São Paulo, SP, v. 1, 1999.

DA-RIN, S. *Espelho Partido: Tradição e Transformação do Documentário*. Azougue, Rio de Janeiro, RJ, 2004.

FOUCAULT, M. *As Palavras e as Coisas*. Martins Fontes, São Paulo, SP, Ed. 4, 1987

KOSSOY, B. *Fotografia & História*. Ateliê Editorial, São Paulo, SP. 2. Ed. rev., 2001.

KOSSOY, B. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. Ateliê Editorial, São Paulo, SP, Ed. 2, 1999.

KOSSOY, B. *Os Tempos da Fotografia*. O Efêmero e o Perpétuo. Ateliê Editorial, Cotia, SP, 2007.

LISPECTOR, C. *Água Viva*. Círculo do Livro, São Paulo, SP, 1973.

SONTAG, S. Na caverna de Platão. *Sobre Fotografia*. Companhia das Letras, São Paulo, SP, p. 11-35, 2004.