



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

KARINA RAMPAZZO

**O ATO FOTOGRÁFICO E SEU JOGO POÉTICO:  
UM PERCURSO SOBRE EXPRESSÕES  
CONTEMPORÂNEAS DA FOTOGRAFIA A PARTIR DAS  
RELAÇÕES DE JOGO EM SUA PRODUÇÃO DE SENTIDO**

---

Londrina  
2014

KARINA RAMPAZZO

**O ATO FOTOGRÁFICO E SEU JOGO POÉTICO:  
UM PERCURSO SOBRE EXPRESSÕES  
CONTEMPORÂNEAS DA FOTOGRAFIA A PARTIR DAS  
RELAÇÕES DE JOGO EM SUA PRODUÇÃO DE SENTIDO**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina como requisito para obtenção do título de mestre em Comunicação.

Orientador: Dr. Alberto Carlos Augusto Klein.

Londrina  
2014

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da  
Universidade Estadual de Londrina.**

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

R177ar Rampazzo, Karina.

O ato fotográfico e seu jogo poético: um percurso sobre expressões contemporâneas da fotografia a partir das relações de jogo em sua produção de sentido. / Karina Rampazzo. – Londrina. 2014.

130 f. : il.

Orientador: Alberto Carlos Augusto Klein.

Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação, Comunicação e Artes, 2014. Inclui bibliografia.

1. Fotografia – Teses. 2. Poética – Teses. 3. Jogo– Teses 4. Arte– Teses IKlein, Alberto Carlos Augusto. II. Universidade Estadual de Londrina. III. Título.

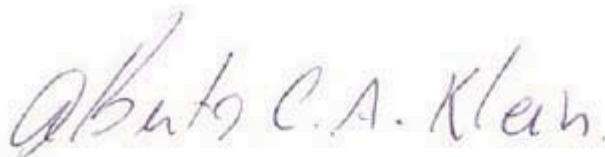
CDU 7.011

KARINA RAMPAZZO

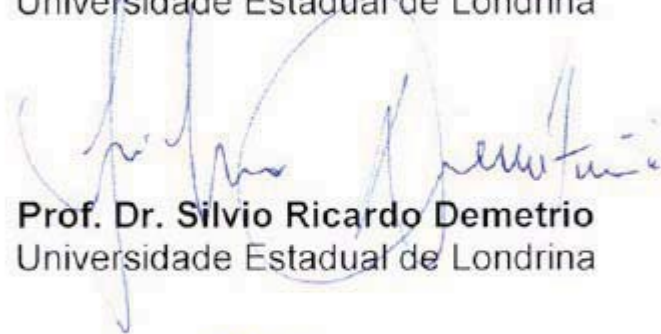
**O ATO FOTOGRÁFICO E SEU JOGO POÉTICO:**  
UM PERCURSO SOBRE EXPRESSÕES CONTEMPORÂNEAS DA  
FOTOGRAFIA A PARTIR DAS RELAÇÕES DE JOGO EM SUA  
PRODUÇÃO DE SENTIDO

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina como requisito para obtenção do título de mestre em Comunicação.

**BANCA EXAMINADORA**



**Prof. Dr. Alberto Carlos Augusto Klein (Orientador)**  
Universidade Estadual de Londrina



**Prof. Dr. Silvio Ricardo Demetrio**  
Universidade Estadual de Londrina



**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Denize Correa Araujo**  
Universidade Tuiuti do Paraná

Londrina, 24 de março de 2014.

*Dedico este estudo àqueles  
que buscam transcender,  
mesmo que por instantes,  
o olhar programado.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao meu orientador Beto Klein por acreditar nas ideias iniciais apresentadas e apontar novos caminhos e soluções adequando o rumo desta pesquisa. Sem seu apoio não haveria possibilidade de alcançar os conteúdos das relações entre imagem fotográfica e jogo.

Ao meu esposo Tiago Machado por confiar e estimular os estudos dedicando sua companhia, paciência e afeto mesmo nas horas mais críticas e delicadas. Sua presença foi essencial do começo ao fim dessa jornada, deixando a casa cheia de paz, energia e carinho.

Aos familiares e amigos, por compreenderem as ausências e os períodos intimistas sofridos. Por também estimularem os estudos e não hesitarem em ajudar quando precisei. Não há casa feliz sem entes queridos e não haveria projeto algum sem as palavras de conforto e a presença bem humorada de todos vocês.

Aos novos amigos que foram surgindo pelo caminho acadêmico e aos professores do Departamento de Comunicação da UEL, por estarem dispostos ajudando em questões tanto dentro da sala de aula como nas pesquisas paralelas.

Às solitárias madrugadas cercadas por música baixinha e xícaras de chá de camomila.

*“Não te vejo com a pupila, mas com o branco dos olhos”*

Arthur Omar

RAMPAZZO, Karina. **O ato fotográfico e seu jogo poético**: Um percurso sobre expressões contemporâneas da fotografia a partir das relações de jogo em sua produção de sentido. 2014. 130f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2014.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo principal explorar as possíveis relações entre a fotografia e o jogo poético no viés da concepção criativa. Inicialmente, alguns textos da história da fotografia colaboram sobre as expressões do pensamento fotográfico atual. Os conceitos de Flusser acerca do aparelho e o branqueamento da caixa preta delimitam toda a pesquisa. As características de jogo na concepção de Caillois reforçam o entrelace dentro da discussão da fotografia enquanto ação. No campo da comunicação poética, autores como Jakobson e Pignatari, colaboram nas definições de linguagem e suas manifestações não-verbais. Assim, a pesquisa apresenta uma análise de parte da obra de quatro artistas, Carlos Fadon Vicente, Evgen Bavcar, Cindy Sherman e Abelardo Morell, tomando como base epistemológica a categorização dos jogos segundo Caillois.

**Palavras-chave:** Fotografia. Poética. Jogo. Arte.

RAMPAZZO, Karina. **The photographic act and its poetical game**: a trajectory about contemporary manifestations of photography from the relations of game in its production of meaning. 2014. 130p. Dissertation (Master's degree in Communication) – Universidade Estadual de Londrina. 2014.

### **ABSTRACT**

The main target of this work is to explore the possible relations between photography and the poetical game by bias of creative conception. At first, some texts of photography history collaborate with the manifestation of the present photographic thought. Flusser's concepts about the gadget and the whitening of the black box limit the whole research. The game's properties by Caillois increase the link in debate about photography as action. In the Field of poetical communication, authors like Jakobson and Pignatari contribute on the definitions of language and its non-verbal manifestations. Therefore, the research presents an analysis of part of the work produced by Carlos Fadon Vicente, Evgen Bavcar, Cindy Sherman and Abelardo Morell, using as epistemological basis the games categorization by Caillois.

**Keywords:** Photography. Poetic. Game. Art.

## LISTA DE IMAGENS

|                  |   |     |
|------------------|---|-----|
| <b>Imagem 1</b>  | – Joseph Nicéphore Niépce - Vista da janela em Le Grãs, 1827 .....              | 15  |
| <b>Imagem 2</b>  | – Eugène Atge - Notre Dame, 1925 .....  | 23  |
| <b>Imagem 3</b>  | – Diane Arbus – Untitled #6, 1971 .....   | 31  |
| <b>Imagem 4</b>  | – Man Ray – Solarisation, 1931 .....  | 37  |
| <b>Imagem 5</b>  | – Mathias Kessler - Untitled, 2004.....   | 41  |
| <b>Imagem 6</b>  | – Karina Rampazzo - La Serena, 2011 .....                                       | 46  |
| <b>Imagem 7</b>  | – Claudio Edinger – Cuban woman in Zulueta, 1983 .....                          | 53  |
| <b>Imagem 8</b>  | – Sabine Hornig - Untitled, 2003 .....  | 57  |
| <b>Imagem 9</b>  | – Étienne-Jules Marey - Cheval blanc monté, 1886 .....                          | 62  |
| <b>Imagem 10</b> | – Henri Cartier-Bresson – Atrás da Gare St. Lazare, 1931 .....                  | 63  |
| <b>Imagem 11</b> | – Martin Parr – Pisa, Italy from the series Small World, 1990 .....             | 65  |
| <b>Imagem 12</b> | – Página de procura do Google – Obras do artista Vik Muniz.....                 | 66  |
| <b>Imagem 13</b> | – Marcel Duchamp – Fonte, 1917 .....  | 80  |
| <b>Imagem 14</b> | – Fotomontagem VII – Melinda Gibson, 2010 .....                                 | 85  |
| <b>Imagem 15</b> | – Vector 2 – Carlos Fadon Vicente, 1989.....                                    | 90  |
| <b>Imagem 16</b> | – Cho 167 (Gerado por OPUS) – Carlos Fadon Vicente, 1998 .....                  | 90  |
| <b>Imagem 17</b> | – Passagem (Paisagem 11, 15 e 30) – Carlos Fadon Vicente,<br>1986 .....         | 90  |
| <b>Imagem 18</b> | – Eu – Carlos Fadon Vicente, 1994.....  | 91  |
| <b>Imagem 19</b> | – Medium (Medium 698 16, 705 15 e 717 15) – Carlos Fadon<br>Vicente, 1992 ..... | 91  |
| <b>Imagem 20</b> | – Vector 10b e Vector 12j – Carlos Fadon Vicente, 1989.....                     | 93  |
| <b>Imagem 21</b> | – L’angel – Evgen Bavcar, 1995.....   | 97  |
| <b>Imagem 22</b> | – Jogo da cabra-cega – Evgen Bavcar, 1997.....                                  | 97  |
| <b>Imagem 23</b> | – Masks in Venice – Evgen Bavcar, 1997 .....                                    | 98  |
| <b>Imagem 24</b> | – Autorretratos – Evgen Bavcar, 1997 .....                                      | 98  |
| <b>Imagem 25</b> | – Sem título – Evgen Bavcar, 2003 .....   | 99  |
| <b>Imagem 26</b> | – Sem título – Evgen Bavcar, 2003 .....   | 100 |
| <b>Imagem 27</b> | – Sem título nº21 – Cindy Sherman, 1978 .....                                   | 106 |
| <b>Imagem 28</b> | – Sem título nº479 – Cindy Sherman, 1975 .....                                  | 107 |
| <b>Imagem 29</b> | – Sem título nº96 – Cindy Sherman, 1981 .....                                   | 107 |
| <b>Imagem 30</b> | – Sem título nº250 – Cindy Sherman, 1992 .....                                  | 108 |
| <b>Imagem 31</b> | – Sem título nº225 e nº223 – Cindy Sherman, 1990 .....                          | 109 |
| <b>Imagem 32</b> | – Sem título nº397, nº355, nº408 e nº470 – Cindy Sherman,<br>2000 à 2008 .....  | 110 |
| <b>Imagem 33</b> | – Sem título nº400 – Cindy Sherman, 2000 .....                                  | 110 |
| <b>Imagem 34</b> | – Fragmentos da série Camera Obscura – Abelardo Morell,<br>1991 à 2009 .....    | 115 |
| <b>Imagem 35</b> | – Light bulb – Abelardo Morell, 1991.....                                       | 116 |
| <b>Imagem 36</b> | – Book of Revolving Stars – Abelardo Morell, 1994 .....                         | 117 |
| <b>Imagem 37</b> | – Parte da série Childhood – Abelardo Morell, 1987 à 1994 .....                 | 117 |
| <b>Imagem 38</b> | – Museums – Abelardo Morell, 2008.....  | 118 |
| <b>Imagem 39</b> | – Tent Camera – Abelardo Morell, 2010 à 2012.....                               | 118 |
| <b>Imagem 40</b> | – Times Square – Abelardo Morell, 2010 .....                                    | 119 |
| <b>Imagem 41</b> | – Times Square – Abelardo Morell, 1997 .....                                    | 122 |

## SUMÁRIO

|          |   |     |
|----------|---|-----|
| <b>1</b> | <b>INTRODUÇÃO</b> .....                               | 10  |
| <b>2</b> | <b>DEFINIÇÕES POSSÍVEIS DA FOTOGRAFIA</b> .....       | 14  |
| 2.1      | IMAGENS TÉCNICAS, CIÊNCIAS E ARTES .....              | 14  |
| 2.2      | PARA PENSAR FOTOGRAFIA .....                          | 21  |
| 2.3      | O QUE NÃO ESTÁ NA FOTOGRAFIA .....                    | 27  |
| 2.4      | REALIDADE E LIMITES .....                             | 34  |
| 2.5      | RELAÇÕES COM O APARELHO .....                         | 42  |
| <b>3</b> | <b>CONCEITOS DE JOGO PARA O ATO FOTOGRÁFICO</b> ..... | 48  |
| 3.1      | Introduções Poéticas .....                            | 48  |
| 3.2      | Jogo e Poética .....                                  | 54  |
| 3.3      | Possibilidades do Jogo Enquanto Fotografia .....      | 58  |
| 3.4      | Considerações Sociais e Culturais Para Jogo .....     | 68  |
| 3.5      | Outras Contribuições e a Desprogramação .....         | 74  |
| <b>4</b> | <b>A FOTOGRAFIA ENQUANTO ARTE CONTEMPORÂNEA</b> ..... | 77  |
| 4.1      | Fotógrafos ou Artistas.....                           | 77  |
| 4.2      | Breve Contextualização .....                          | 78  |
| 4.3      | A Arte Dentro da Fotografia Dentro da Arte.....       | 82  |
| <b>5</b> | <b>ESTRATÉGIAS NA PRODUÇÃO DE SENTIDO</b> .....       | 87  |
| 5.1      | INTRODUÇÃO ÀS ANÁLISES .....                          | 87  |
| 5.2      | DISPUTA POÉTICA: CARLOS FADON VICENTE.....            | 88  |
| 5.3      | POR DENTRO AO ACASO: EVGEN BAVCAR.....                | 96  |
| 5.4      | MÁSCARA COLETIVA: CINDY SHERMAN .....                 | 104 |
| 5.5      | IMAGEM VERTIGEM: ABELARDO MORELL .....                | 113 |
|          | <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....                     | 124 |
|          | <b>REFERÊNCIAS</b> .....                              | 127 |

## 1 INTRODUÇÃO

O vasto universo da fotografia é constantemente pautado por diferentes moldes acadêmicos. Os textos que inauguram os caminhos percorridos, mais tarde, por outros pensadores das imagens técnicas, são recentes. Mesmo assim, seus conceitos, articulados desde o início do século XX, ganharam força ontológica e multiplicaram-se para nunca mais retraírem-se. Muitos outros se dedicaram, expressivamente, para alcançar ou delimitar outras maneiras de pensar estas imagens, fazendo da fotografia, ou do ato fotográfico, algo grandioso e mais complexo que apenas um resultado estético inerente.

Obviamente, por outro lado, a fotografia não é somente campo teórico. Ela se dá como fenômeno social e cultural, ganhando notoriedade absoluta no mundo atual. Está presente em todas as mídias possíveis como revistas, jornais, TV ou internet. É infinitamente plural e poderosa, sustentando massivamente o repertório imagético do homem contemporâneo. Tudo tornou-se imagem. A fotografia, porque não, onipresente, nunca foi tão consumida. Nas mídias de massa, nas galerias de arte e nos meios virtuais, não há nenhum espaço que ela já não tenha ocupado. É possível afirmarmos categoricamente, junto a Vilém Flusser (2011), que vivemos no mundo das imagens técnicas, pois “a fotografia é a base tecnológica, conceitual e ideológica de todas as mídias contemporâneas” segundo Arlindo Machado (2000, p.01).

Essa era de imagens faz da fotografia algo muito além de seu suporte físico. As relações possíveis na teorização entre fotógrafo, aparelho e imagem são pontos interligados dentro do vasto aparelho midiático. Nesta sociedade, a informação, produto dessas imagens, torna-se o real valor. Encarando a fotografia de modo não crítico, estimulamos ainda mais sua produção massificadora. É notório, por estarem inseridas em programas (sistemas) estabelecidos e obedecidos por quem produz e consome, saber que estas imagens comportam-se como magia. Essa condição torna realidade a própria imagem fotográfica para aquele que observa magicamente.

Encarando estes preceitos, o caminho percorrido neste trabalho toma como objetivo explorar o ato fotográfico e seu jogo através das relações de jogo definidas dentro do campo da criação poética. Esquivando-se das imagens programadas, estes textos utilizaram conceitos inerentes à fotografia na tentativa de expressar os anseios do fotógrafo e seu ato criativo. Para melhor ilustrar os conceitos debatidos e relacionados, a busca expressiva de sentido para o pensamento fotográfico terá três pilares de sustentação teórica: a crítica fotográfica, a poética como linguagem e o conceito de jogo.

Seguindo este painel apresentado, algo curioso deve ser ressaltado, o momento chave dessa produção exacerbada: a relação de disputa entre fotógrafo e aparelho. Neste instante tão rápido algumas respostas podem teorizar melhor esta pesquisa. De certa forma, mesmo parecendo simples, este *click* tem caminhos complexos que devem ser examinados mais a rigor. Assim, alguns pontos curiosos podem ser trazidos à discussão. Existiria a possibilidade de encontrarmos imagens desprogramadas em meio à produção imagética? De que forma se dá a relação entre a poética e o ato fotográfico? Os modos de expressão são expandidos, talvez o ponto chave seja determinarmos, mais claramente, de que maneira a fotografia contemporânea produz sentido através dos conceitos de jogo? E se, com estes conceitos, é possível alcançar o branqueamento proposto por Flusser (2011).

Contextualizando melhor, em sua obra chamada Filosofia da Caixa Preta, Flusser (2011) propõe uma crítica fotográfica inserida nessa sociedade pós-histórica. A questão central que direciona esta pesquisa é compreendermos, através desses textos flusserianos, como esta crítica pode ser estruturada. O autor usa o termo “branqueamento” da caixa preta, ou seja, iluminar para ver o que está do lado de dentro do aparelho. Esta será a espinha dorsal da pesquisa e, para fundamentá-la, os textos serão dissonantes dos cânones da fotografia teórica, bem como Walter Benjamin (2011), que deu todo o aporte inicial para outros pensadores da fotografia.

Algumas passagens teóricas de Roland Barthes (1984) e Susan Sontag (2004), entre muitos outros autores, ajudarão a nortear outras maneiras de perceber imagens. Porém, o destaque vai para Flusser, por instigar logo de início as indagações dessa pesquisa e, trazer, como ninguém, questões ontológicas das imagens técnicas de forma simples e profunda. Roman Jakobson (2010) aparece como um detalhe que toma forma conforme o texto desenrola-se. Estabelecendo, sutilmente, as possíveis comparações entre a palavra e a imagem, dentro da linguagem poética definida. Merece também destaque, Roger Caillois (1990), que com sua obra Os jogos e os homens, ajudou a detalhar os conceitos de jogo em detrimento ao pensamento fotográfico da pesquisa, ampliando o modo de pensar e condicionar o ato fotográfico nas expressões contemporâneas da própria fotografia.

No segundo capítulo, como procedimento, serão elaborados conteúdos teóricos acerca das primeiras considerações da imagem fotográfica. Textos conhecidos e determinantes desse pensamento complexo como, por exemplo, Flusser (2011) e a caixa preta, que são apresentados logo de início, e os outros autores, que vão delimitando suas perspectivas sem confundirem-se entre si. Alguns artistas são expostos e comentados na busca de apoiar as considerações apresentadas. De forma ainda sucinta imagens são incluídas a

título unicamente de apoio ao texto, mas é importante perceber que não há como limitar o discurso poético construído e os próximos capítulos devem especificar a discussão pré-estabelecida.

O mesmo ocorre no terceiro capítulo, mas dessa vez as fotografias expostas são como janelas individuais, apoiando ideias e permitindo outras. O texto traz outros ares ao pensamento, pois, neste capítulo, o ato fotográfico estará mais presente, a poética será melhor teorizada estabelecendo entre si definições verbais e não-verbais. Também estarão presentes conceitos sobre jogos a partir das definições de Caillois (1990), estabelecendo, naturalmente, conexões com a fotografia e o ato fotográfico. Todos os textos acabam retomando ou relacionando-se à caixa preta e as tentativas de seu branqueamento.

O quarto capítulo traz textos elucidativos quanto à fotografia e sua linguagem artística, junto a algumas vertentes contemporâneas. A partir do auxílio de novas imagens fotográficas, o viés territorial entre o fotógrafo artista e o artista fotógrafo também será debatido. Neste capítulo, a fotografia como arte contemporânea mostra novas facetas pontuando as possibilidades expressivas à medida que alcança diferentes contextos. O debate abrirá para uma fotografia mais expandida, território de novos diálogos.

No quinto capítulo as análises foram desenvolvidas a partir de artistas e fotógrafos contemporâneos. As possibilidades criativas dentro dos discursos de jogo e poética como linguagem visual foram determinantes na escolha e no desenvolvimento dos textos de análise. Dessa forma, quatro elementos compõem as análises: a disputa de Carlos Fadon Vicente, o acaso de Evgen Bavcar, a máscara de Cindy Sherman e a vertigem de Abelardo Morell.

Assim, mesmo sendo difícil dividir um pensamento ainda em formação é preciso deixar exteriorizado o que ainda se faz em teoria. Cada palavra escolhida para explicar pode disfarçar discursos perigosos, discordantes ou mesmo herméticos, mas também o contrário, conceitos fortes e convergentes. Mesmo Tateando direções múltiplas, uma série de considerações, acerca do ato fotográfico e da fotografia, foram pontuadas a partir dos textos sobre jogo e poética, com suas características fundamentais em uma sociedade mergulhada nas imagens técnicas.

Esta pesquisa se desenvolveu na busca de um pensamento fotográfico contemporâneo. Mesmo a máquina fotográfica sendo autoritária, cabe exclusivamente ao fotógrafo ou artista branquear a misteriosa caixa preta jogando contra os programas estabelecidos, seja por interpretação, criação ou destruição. Aspectos lúdicos ou mesmo acidentais provocados por diferentes linguagens visuais podem ser indícios de uma fotografia

mais expandida, longe da cultura de massa. Pesquisar por esta seara parece muito mais enriquecedor e propício. É necessária a busca constante de uma fotografia mais expressiva e distante da automatização do clique.

## 2 DEFINIÇÕES POSSÍVEIS DA FOTOGRAFIA

### 2.1 IMAGENS TÉCNICAS, CIÊNCIAS E ARTES

*“Penso que não cegamos, penso que estamos cegos,  
Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem.”  
(José Saramago)*

Entender melhor certos detalhes sobre a história da fotografia e de que forma determinados processos influenciaram seu modo de expressão e produção durante sua jornada evolutiva serão fatores primordiais para inaugurar um pensamento fotográfico consciente. A começar pelo desenvolvimento da sociedade moderna no compasso conturbado do século XIX, marcado pelo constante aprimoramento nas ciências e pelas fortes transformações sociais, culturais e econômicas do período e esta fotografia surge em meio a tantas inovações da Revolução Industrial, chamando a atenção de cientistas, curiosos e artistas, desde os seus primeiros vislumbres captados. Dessa forma, concordando com o texto, o brasileiro Boris Kossoy (2001, p.25), afirma que “a nova invenção veio para ficar”, e perceberemos seu impacto em todo o texto defendido.

Oficialmente, em agosto de 1839, no centro da sociedade burguesa, o daguerreótipo é apresentado às Academias de Ciências e Belas-Artes em Paris, comprovando a possibilidade de captura e fixação de imagens por meio da câmara escura<sup>1</sup>. A cena captada em uma pequena placa de metal era rica em detalhes em sua superfície e, muitos afirmavam, projetar a “cópia” exata da natureza, magicamente, segundo Juliet Hacking (2012, p.08. In: Hacking, 2012). Tornando-se público e notório, o invento não foi isolado e nem tão pouco exclusivo de Louis-Jacques Mande Daguerre.

Muito anteriormente, no século IV a.C., o filósofo Aristóteles já descrevia observações feitas por um aparato fechado contendo um furo onde a luz passava formando imagens internamente na parede oposta à abertura. Curiosamente, Leonardo da Vinci em 1515, na Renascença, também fazia desenhos em perspectiva usando a mesma técnica. Mais tarde, Jean-Baptiste Della Porta descreve as câmaras como compartimentos de grande tamanho feitas para desenhar o mundo natural. O redimensionamento, a adição de lentes e o diafragma regulando a abertura e a nitidez, fizeram com que as máquinas de ver chegassem ao século XVIII com naturalidade. A captação das silhuetas por Louis Carrogis e a citada câmara

---

<sup>1</sup> Câmara escura, segundo David Hockney (2001, p.202), seria um fenômeno natural que, de forma simples, acontece por meio de um pequeno orifício através do qual a luz passa do ambiente externo para o interno de um quarto escuro, projetando assim, uma imagem invertida na parede oposta ao orifício. O tamanho do orifício determina a nitidez do foco e a luminosidade da imagem.

escura, com sistema *reflex*, usada para desenhar, são alguns exemplos dessa evolução técnica, segundo Pierre-Jean Amar (2011, p.12). De acordo com diversos autores e pesquisadores da fotografia, as condições instrumentais da máquina fotográfica estavam concretizadas há tempos. Faltava evoluir positivamente as pesquisas em torno de substâncias químicas sensíveis à luz para fixar a imagem captada em algum suporte material. Por volta de 1790, estudos traziam soluções químicas e processos de fixação mais evoluídos. Segundo Juliet Hacking (2012, p.19. In: Hacking, 2012), Thomas Wedgwood conseguiu criar fotogramas<sup>2</sup> utilizando nitrato de prata fotossensível em materiais como o papel, mas ainda não era capaz de preservar as imagens.



**Imagem 1** - Joseph Nicéphore Niépce - Vista da janela em Le Grãs, 1827

Fonte: <http://en.wikipedia.org>. Acesso em: dezembro de 2013

A heliografia acima [Imagem 1] é bem popular entre os estudiosos e aficionados da história da fotografia. Foi na França, com técnicas rudimentares e primárias e óleo de betume revestindo o protetor das placas de impressão de sua câmara escura, que Joseph Nicéphore Niépce, por volta de 1827, conseguiu fixar com sucesso a *Vista da janela em Le Grãs*, em uma placa de estanho, abandonando os sais de prata tão em voga. Oficialmente ela é a primeira imagem técnica bem conservada até os dias de hoje. Como

<sup>2</sup> Segundo Hacking (2012, p.555. In: Hacking, 2012), o termo é utilizado para se referir tanto a uma única imagem numa película cinematográfica (*film frame*) quanto a uma imagem produzida sem o auxílio de uma câmera. É obtido ao se posicionar um objeto opaco, translúcido ou transparente entre um papel ou filme fotográfico e uma fonte de luz (*photogram*).

expõe Juliet Hacking (2012, p.19. In: Hacking, 2012), mais tarde Niépce e Daguerre juntos dão continuidade as experiências em torno da utilização do iodo em placas de metal. Quando em 1833, Niépce morre, Daguerre assume toda pesquisa e logo aperfeiçoa todo processo chegando ao incrível daguerreótipo. Portanto, Daguerre, que leva a fama internacional sobre o invento, nunca esteve sozinho e, toda sua riqueza e prestígio posteriores estão conectados a fabulosa história da constante pesquisa científica em torno da imagem técnica, como defendia Amar (2011).

Curiosamente, Hercules Florence no Brasil muito anteriormente aos franceses, em meados de 1830, chega a obter imagens sobre papel com o nitrato de prata. Algo alcançado na Europa anos depois. Em seu diário e anotações encontramos suas evoluções na pesquisa em fixar imagens. Florence também foi pioneiro no uso do termo *photographie* e do verbo *photographer* para “nominar suas experiências com o material fotossensível” seguindo o pesquisa intensa de Ângela Magalhães e Nadja Peregrino (2004, p. 20) na fotografia brasileira.

Outro dado interessante desta façanha brasileira é a presença do fotógrafo e pesquisador Borris Kossoy em defesa ao pioneirismo de Florence no campo acadêmico nacional e internacional. Kossoy (2006) em seu livro *Hercule Florence – A descoberta isolada da fotografia no Brasil*, segue a atribuição ao brasileiro o desenvolvimento e aperfeiçoamento de pesquisas na área da fotografia no Brasil. Kossoy apresentou e apresenta as anotações das pesquisas ao mundo e, dessa forma, podemos aceitar o fato de que é Florence mentor de um processo fotográfico próprio e isolado nos trópicos.

Na corrida pelas patentes se destaca Henri Fox Talbot, o pai da fotografia moderna, com o calótipo, em 1851, utilizando o sistema negativo-positivo, deixando provas de seus experimentos em papel com nitrato de prata fixado em cloreto de sódio, tornando a fotografia mais rápida. Dessa forma, o colódio de Frederick Scott Archer, a técnica da ambrotipia ou mesmo do gelatino-brometo de prata são outros processos reconhecidos e utilizados na evolução da fotografia do século XIX, segundo Pierre-Jean Amar (2011).

A corrida tecnológica está estruturada quando no Congresso de Paris em 1889, é normatizado o formato das placas sensíveis, das aberturas das objetivas e as velocidades de obturação são fixadas. Simultaneamente, nos Estados Unidos, a Kodak cria câmeras fotográficas para uso popular, com a campanha: “Você aperta o botão, nós fazemos o resto”. Na Europa já se têm alguns estudos relacionados à fotografia colorida. Pierre-Jean Amar (2011) aponta que o século XX será fortemente coagido pelas imagens técnicas. Os cartões de visita e os postais fotográficos multiplicam-se reproduzindo pessoas, lugares e

culturas diferentes por todos os continentes. Nas décadas seguintes a fotografia continuou evoluindo tecnicamente e alterou, definitivamente, a maneira como o homem moderno se comunicava.

Até aqui é claramente perceptível a contribuição das Ciências no decorrer das descobertas fotográficas de todo século XIX e XX, mas não podemos nos ater apenas a este aspecto. Perceberemos que o processo evolutivo da fotografia está intrinsecamente ligado ao processo evolutivo da mecânica, da física e da química, no entanto é o homem social sua cultura e o campo das artes que contribuirão definitivamente na formação múltipla da fotografia. Nesse início de conquistas técnicas, a sociedade burguesa era quem usufruía das alegrias visuais captadas. As novas possibilidades provenientes das imagens técnicas encontraram morada confortável dentro dos lares dessa classe social.

O retrato fotográfico é o grande protagonista dessas aventuras, através do daguerreótipo, feito em placas de prata, “não raro, eram guardadas em estojos, como joias” (BENJAMIN, 2011, p.93), torna-se acessível e, o antes desejado retrato pintado, encomendado apenas pela nobreza, agora é objeto de poder. Amar (2011) descreve que a procura pelo retrato pessoal ou de família era tão intenso que fez muitos pintores retratistas tornarem-se também fotógrafos. A burguesia formou galerias de seus antepassados, tal qual a realeza fazia. Na mesma velocidade os estúdios se popularizam por toda parte e os narcisos abastados posavam satisfeitos. No fim do século XIX, o retrato fotográfico seguia, em constante desenvolvimento e por todas as direções, tornando-se, socialmente, um fenômeno de características artísticas. Dessa forma, a fotografia integrou-se à sociedade e é o fotógrafo o intermediário dessa aliança.

Fotógrafos e outras figuras da época podem ser lembrados pontualmente como retratistas. Pierre Petit, Étienne Carjat, Napoleon Sarony, Lewis Caroll e Julia Margaret Cameron são alguns de intensa produção. Mas é Gaspard Félix Tounachon, conhecido como Nadar, que se destaca entre os citados e tantos outros.

Nadar em seu estúdio parisiense, fotografou personalidades ilustres, tais como Victor Hugo, Charles Baudelaire, Eugène Delacroix e Jules Verne. “Toda a gente importante de Paris passa diante da sua objetiva” (AMAR, 2011, p. 52). Nadar foi jornalista e desenhista, além de ter outras atividades curiosas, construiu, pelo legado da fotografia, retratos de pujança e delicadeza particulares. Um retrato promovia muito bem uma pessoa, afirma Patrizia Di Bello (2012, p.103. In: Hacking, 2012). Nadar e seus clientes sabiam disso, a exemplo, a atriz Sarah Bernhart, antes mesmo de se tornar celebridade ficou conhecida por

seu retrato feito pelo fotógrafo. Também políticos, artistas e escritores aguardavam ansiosos por sua vez de posar e alcançar o prestígio da popularidade por meio de um clique.

Com base nas afirmações de Benjamin (2011, p.94), um clima diferente pousa sobre estas imagens. Sua natureza, vinda da câmera, não é a mesma vinda do olhar. Ela se manifesta de outra forma, por substituir os espaços conscientes percebidos pelo homem em um espaço percebido inconscientemente. Sendo mais claro, Benjamin (2011) deixa entender que somente a fotografia revelaria o inconsciente óticamente. A imagem fotografada daqueles entes queridos seriam mais que um documento, seriam definições visuais das quais não vemos. Mas era muito cedo para tecer definições acerca das imagens técnicas. Nesse período “as tentativas de teorização são rudimentares” (BENJAMIN, 2011, p.92), como adverte o autor em 1931.

Claro que não é o retrato o único tema utilizado pelos fotógrafos e teorizado, mais tarde, pelos pensadores da fotografia. Tudo o que aparecesse na frente do equipamento fotográfico deveria ser captado, satisfazendo cientistas, historiadores ou mesmo viajantes. Nesse período, há o surgimento dos álbuns fotográficos. Segundo Russell Lord (2012, p.93. In: Hacking, 2012), diversos mapeamentos e catalogações, tanto da natureza, quanto dos feitos humanos, eram construídos diariamente. Afirmava-se que a documentação fotográfica fortalecia a veracidade das coisas. Nessa constante, expedições foram organizadas, a paisagem e a arquitetura eram conhecidas através das fotografadas.

Amar (2011) diz que a partir dos fatos e acontecimentos, a fotografia documental produzia material para análises nunca antes alcançadas. A exemplo, é publicado em 1850, pelo Museu de História Natural de Paris, o primeiro catálogo de Fotografia Zoológica, com vasta coleção de imagens. A fotografia microscópica e a fotografia submarina dão seus primeiros passos, guerras são documentadas, construções arquitetônicas são acompanhadas fotograficamente, a lua é fotografada e o mundo é captado diante do ávido diafragma mecânico.

Por estes caminhos percorridos, sobre fatos históricos, percebemos a genética das artes e das ciências mescladas na matriz do invento da fotografia. Ambas vertentes compreenderam a incompatibilidade da exclusividade materna. A fotografia não era apenas ciência e, nem tão pouco, apenas arte. Os primeiros passos da fotografia exigem para si liberdade. Esta liberdade é provocada pela precoce independência da sua própria linguagem. Para Benjamin (2011, p.94), observando com cuidado imagens técnicas, percebem-se extremos se tocando, como se a técnica exata deixasse para suas criações um valor mágico, nunca alcançado por um quadro.

A imagem fotográfica se populariza, escapa das elites e se torna pública. Como constatou Susan Sontag (2004, p.18), já no início a fotografia capturava o maior número possível de temas. Com seu alicerce fortalecido na indústria tecnológica, a democratização sempre foi inerente ao seu conceito, tudo estava para se tornar imagem. A pintura não exigia este conceito para si, foi com a industrialização que a fotografia assegurou-se. Seu uso social e as reações contra esse mesmo uso elucidaram a consciência de arte implícita à fotografia. O século XX inicia-se com a presença das imagens técnicas e, as relações com a arte estão ainda turvas para o grande público. Essa questão se resolverá mais tarde, não para a fotografia em si, já livre, mas para os que necessitam classificar os padrões estéticos da arte.

O conceito de arte neste período é carregado de uma atribuição alheia a qualquer consideração técnica. Todavia, este conceito fetichista da arte anti-técnica, segundo Benjamin (2011, p.92), é força motriz do debate quase centenário dos teóricos da fotografia. Sem chegar a uma conclusão sequer, críticos de arte tentaram fundamentar a fotografia “diante do mesmo tribunal que ela havia derrubado” (BENJAMIN, 2011, p.92). Continuando com o autor, na fotografia surgia algo diferente e estranho referente às imagens, alguma coisa que não silenciava, mas reivindicava para si o que se viveu naquele momento. Esse conceito intrínseco poderia se desmanchar na simples classificação de arte. Na fotografia há o rastro do real, a confirmação de uma presença, que não caberiam apenas ao conceito de arte. O fenômeno, portanto, expande-se e não se fecha ensimesmado.

André Bazin defende, em seus textos sobre a ontologia da imagem fotográfica, uma espécie de essência do realismo, trazendo mais detalhes à discussão iniciada por Benjamin. Primeiro, esta essência é trazida pelo “não ver” transcendido no simbolismo das formas encontradas nas pinturas, esculturas ou desenhos desde o século XV. O pensador afirma que esteticamente a arte desenvolve o papel de expressar as realidades espirituais das formas. Em segundo, esta essência é detecta pelo “ver” presente do duplo do mundo exterior, encontrado também nas imagens técnicas. Segundo Bazin (1958, p.123. In: Xavier, 1983), “a necessidade de ilusão não cessou” para o homem e, muito embora, o campo estético e o psicológico confundam-se no “verdadeiro realismo”, o que se alcança é um pseudo-realismo e jamais a essência concreta do mundo. “A perspectiva foi o pecado original da pintura” (BAZIN, 1958, p.124. In: Xavier, 1983) e, seriam Niépce e todos os pesquisadores da fotografia os redentores da pintura.

A fotografia, ao redimir o barroco, liberou as artes plásticas de sua obsessão pela semelhança. Pois a pintura se esforçava, no fundo, em vão, por nos iludir, e esta ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão do realismo. (BAZIN, 1958, p.124. In: XAVIER, 1983)

No século XIX se inicia a crise do realismo, “a fotografia vem a ser, pois, o acontecimento mais importante da história das artes plásticas” (BAZIN, 1958, p.128. In: Xavier, 1983). Além de sua manifestação plena, a fotografia ainda permitiu à pintura desvincular-se por completo daquela obsessão realista. Dessa forma, a pintura volta a sua liberdade estética e torna-se impressionista, expressionista, abstrata, ou melhor, infinita. Concluímos que a pintura se transformou pelo advento da fotografia, para nunca mais voltar ao pedestal, por si mesma construído.

Mesmo muito próximo ao início do pensamento fotográfico, podemos afirmar que as obras de arte não serão mais contempladas tal qual agora a fotografia é. Para Benjamin (2011, p.103), esta evidência é detectada. O autor completa argumentando sobre a investigação das diferenças estéticas entre ambas. Estas diferenças concentravam energia no conceito da fotografia como arte e, na verdade, deveria evidenciar o conceito da arte como fotografia.

Percebemos que a arte então tornava-se fotográfica, como afirma também Philip Dubois em seus textos baseados também em Benjamin. Para Dubois, o século XX chega renovado com as expressões nascidas da arte e da fotografia como arte. Com certa autonomia, ambas mantêm relações, desde o início histórico, tanto “de atração ou repulsa, de incorporação ou rejeição” (DUBOIS, 1993, p.253), seguindo para rupturas com a estética clássica ou mesmo permitindo o dadaísmo de Marcel Duchamp. Mas Benjamin (2011) acredita que a fotografia como arte deveria ser abandonada para um maior entendimento do que aconteceu ontologicamente. No lugar, devemos reconhecer que “a concepção das grandes obras se modificou simultaneamente com o aperfeiçoamento das técnicas de reprodução” (BENJAMIN, 2011, p.104). Não se vê mais uma obra como uma criação individual, mas como uma ação coletiva potente. Ironicamente, o homem assegura deter o poder dessa imagem técnica, pois diminuída, em miniaturas seguras, a sensação de controle sobre elas se faz presente. Nas tensões entre imagem técnica e arte, a fotografia foi substituindo a forma de apreender o mundo.

Seja Daguerre, Florence ou Talbot o legítimo inventor da fotografia, isto realmente não traz influência à explosão que viria junto ao próximo século. No século XX a fotografia era mais que um invento, ela reinventou o olhar, inventando outra forma de ver,

reformulou o pensamento e, porque não, o sentir do homem moderno. “A fotografia, enquanto máquina de ver, surgiu quando o olho, mesmo o do artista, se sentiu desprevenido diante do advento de um novo real, vasto e complexo, em constante progressão” (ROUILLÉ, 2009, p.39). Aqueles que passaram das artes plásticas à fotografia ou se utilizaram da fotografia para criar, fortificariam todas as vanguardas eminentes. A fotografia estava e está ao alcance de todos.

O próprio Nadar, citado por Mauricio Lissovsky (2008, p.09) disse certa vez que “a fotografia é uma descoberta maravilhosa... uma ciência que atraiu os maiores intelectos, uma arte que excita as mentes mais astutas – e uma que pode ser praticada por qualquer imbecil.” Completar este pensamento, parafraseando Benjamin (2011, p. 107), no futuro, que já se faz presente, o analfabeto será aquele que não conseguirá compreender imagens. Ainda para finalizar e adiantando muitas discussões futuras nesta pesquisa, Rouillé (2009, p.197) sentencia que “na realidade, a fotografia é, ao mesmo tempo e sempre, ciência e arte, registro e enunciado, índice e ícone, referencia e composição, aqui e lá, atual e virtual, documento e expressão, função e sensação”.

## 2.2 PARA PENSAR FOTOGRAFIA

Sobre o tribunal que Benjamin (2011) expôs, mais acentuadamente entre a transição do século XIX ao XX, críticos da época afirmaram, categoricamente, que, por ser um sistema de captação mecânico, a fotografia não poderia jamais se tornar arte. Em contra partida, outros argumentavam que o pincel, tal qual a câmera, era um meio, uma ferramenta de criação possível. A questão perdurou por décadas e, só seria debatida, com engajamento e maturação pelo autor, por volta da década de 30, como já foi citado anteriormente.

No entanto, um ponto importante precisa ainda ser pautado e diz respeito ao pictorialismo. O movimento de vanguarda, segundo Pamela Glasson Roberts (2012, p.160. In: Hacking, 2012), utilizou-se dos princípios das belas-artes à fotografia entre os anos de 1880 e 1910, aproximadamente, na tentativa de conquistar a condição de obra de arte. Anteriormente, já havia indícios dessa estética fotográfica. Quando a fotografia pictórica entra em um mercado mais amplo, o interesse do público também amplia. O fotógrafo deveria mesclar um conjunto de conceitos inerentes à arte, à natureza, à beleza, com o auxílio de estúdio, caso precisasse e, sem esquecer, da criatividade, para atingir o efeito pictórico desejado. Uma presença quase impressionista ligada diretamente à estética das obras, cravava as imagens deste grupo de fotógrafos. As *fuzzygraphs*, como eram classificadas algumas delas, se

apresentavam, muitas vezes, em papel colorido, manipuladas ainda no negativo, pintadas ou interferidas depois da ampliação. Os temas variavam: retrato, paisagem e natureza-morta intercalavam-se nos salões de exposição. A fotografia almejava parecer ou aparentar pintura.

O pictorialismo segue por toda Europa e Estados Unidos, representado por grupos exclusivos ou associações adeptas ao gênero. Roberts (2012, p.161. In: Hacking, 2012), constata que os termos *amador* e *artista* eram sinônimos, já que os materiais utilizados eram mais populares e simplificados, se comparados aos equipamentos dos fotógrafos profissionais. Precisamos entender que fotografia como documento é neste momento um paradigma estabelecido e aceito, quem não fotografava com este intuito, seguia a função de *amador*. As regras impunham consensos equivocados, mas seriam superadas por outros sistemas visuais posteriores.

Por sua vez, Alfred Stieglitz estava à frente com o *fotossecessão*, a outra maneira de ver a fotografia como arte, uma maneira sem aproximação das pinceladas ou tentativas estéticas similares às belas-artes. As fotografias desse movimento, também de vanguarda, segundo Amar (2011, p.90), traziam uma visão modernista ousada para a época, porque rompiam com as tradições. A paisagem ou o tão afamado retrato ficavam longe das imagens mais diretas e de estética realista presentes no *fotossecessão*. O início de todo século XX está ligado esteticamente ao movimento que influenciou fotógrafos modernistas no mundo todo.

É importante lembrarmos que toda história da fotografia segue em curso de constantes mudanças nos critérios, conceitos e estéticas. Impostas e respeitadas muitas vezes, em outras situações mais raras, ignoradas e desrespeitadas, as conquistas estéticas na fotografia podem indicar outra maneira de dizer o mundo. Cabem aqui reflexões um pouco mais aguçadas.

É Eugène Atget o pivô inicial dessa maciça discussão. Seguindo a genial constatação de Camille Recht (1930), citada por Benjamin (2011), ela descreve a relação do fotógrafo e seu equipamento e do músico e seu instrumento: “O instrumento está à disposição do pintor, como do fotógrafo. O desenho e o colorido do pintor correspondem à sonoridade do violinista; como o pianista o fotógrafo precisa lidar com um mecanismo sujeito a leis limitativas (...)” (RECHT, 1930, *apud* BENJAMIN, 2011, p.100). Aqui entra um fotógrafo expressivo e precursor de novas maneiras de fotografar, compreendido anos mais tarde.

O fotógrafo francês Atget é considerado revolucionário e um dos mais importantes fotógrafos da história da fotografia. Antes ator e consciente do poder da máscara, muda de profissão aos 40 anos e desmascara a realidade, poeticamente (Benjamin, 2011).

Excêntrico e desconhecido, produziu mais de quatro mil imagens curiosas e é considerado também um fotógrafo da vanguarda surreal. Aquela fotografia convencional, centrada nos retratos, estava longe da visualidade de Atget, segundo muitos pensadores da fotografia, especificamente Man Ray e os surrealistas. Para Benjamin, o fotógrafo:

(...) começa a libertar o objeto da sua aura, nisso consistindo o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica. Quando as publicações de vanguarda, *Bifur* ou *Variété*, mostram unicamente detalhes, sob títulos como *Westminster*, *Antuérpia* ou *Brestalu*, representando, ora um fragmento de balastra, ora a copa desfolhada de uma árvore cujos galhos se entrecruzam de múltiplas maneiras sobre um poste de gás, ora um muro ou um candelabro com bóia de salvação na qual figura o nome da cidade, elas se limitam a levar ao extremo motivos descobertos por Atget. (BENJAMIN, 2011, p.101)

Como na imagem abaixo [Imagem 2], notamos que o recorte escolhido por Atget mostrava cenas menosprezadas, ignoradas, afastadas daquelas imagens exóticas ou romanescas características da época.



**Imagem 2** - Eugène Atget - Notre Dame, 1925  
Disponível em: <http://www.masters-of-photography.com>. Acesso em: setembro de 2013

Suas ruas vazias, que não estavam vazias, mas por conta da velocidade lenta do obturador têm-se a sensação de vazio, são uma assinatura atribuída à Atget. O fotógrafo captou uma Paris esvaziada, assombrada pela ausência. Este vazio abdicava da aura questionada por Atget, talvez, inconscientemente. Voltando a observar a imagem abaixo, a

cadedral não é mais importante do que os galhos de uma simples árvore, notamos um aspecto contemporâneo e comum ao olhar de hoje. Atget foi vanguarda.

Atget ao fotografar incomodou o olhar, por convidar todos a pensar. Confirmando os pensamentos do autor: “retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção” (BENJAMIN, 2011, p.101), desmistificando e incorporando novas linguagens. Assustadoramente Atget, que não era pictorialista nem fofossecessor, quebrava unicamente a maneira de pensar fotografia naquele momento com sua linguagem própria e original. Porém, curiosamente, o fotógrafo não se envaidece e se ausenta diante do reconhecimento que só viria anos mais tarde. Mais uma atitude subversiva.

Essa lacuna que se abre em meio ao sistema ditado na fotografia, desde suas origens, pode construir maiores questionamentos sobre o comportamento vigente de imagens. Foi preciso perpassar por uma pequena história da fotografia, fazendo alusão à Walter Benjamin, para chegar no ponto que norteará boa parte dessa dissertação. Não haveria outra maneira de delimitar passagens elucidativas da fotografia, sem mapear, mesmo que resumidamente, alguns fatos inerentes à arte e ao pensamento crítico da fotografia. Fatos históricos e percursos influenciaram e influenciam as imagens contemporâneas.

Para Flusser (2011), as imagens produzidas por aparelhos são produtos indiretos de textos, transferindo visualmente conceitos inerentes à história e cultura vigentes. Compreendendo melhor, as imagens técnicas são pós-históricas e as imagens tradicionais, como a pintura, são pré-históricas. Este conceito indica às fotografias o papel de imaginar textos que resultam em imagens que imaginam o mundo. Quando a fotografia é retrato, paisagem, documento ou experimento é o conceito daquele período convertido em imagem. Toda cena captada diz algo para alguém.

O mundo, segundo Flusser (2011), se converte em imagens através da fotografia. Essas imagens não precisam ser decifradas, por não se comportarem como símbolo, mas se comportarem como o mundo. O observador as encara como janelas e não como imagens simbólicas. A relação de confiança plena está estabelecida. Caso quem observa estas imagens venha criticá-las, faz na condição de “visões do mundo” como esclarece o autor.

Devemos perceber que aquelas primeiras imagens técnicas nascidas das ciências foram encaradas como documentos, possível prova da existência de lugares, pessoas, guerras e viagens. Muito apropriadamente a fotografia permaneceu assim classificada por um longo período. Quando o conceito flusseriano é acrescentado às discussões, as delimitações se tornam mais interessantes. Ou seja, mesmo produzindo imagens técnicas, em outros períodos,

como no século XX e XXI, em espaços simbólicos da arte, da publicidade ou da moda, a fotografia permanece encarada pelo observador/receptor contemporâneo ainda como o real. Flusser (2011) sugere que, ao contemplarmos as imagens técnicas, contemplamos determinados conceitos relativos ao mundo, melhor seria encararmos toda imagem técnica como símbolo, como já fazemos com as imagens tradicionais.

Neste contexto, Flusser (2011) aprofunda sintetizando os diferentes comportamentos das imagens. Para o filósofo, a simbologia da imagem tradicional é mais fácil de verificar, por haver explicitamente um agente humano que desenha, pinta ou molda. O agente se posiciona diretamente entre imagem e significado. Os símbolos são codificados, primeiramente, em seu imaginário e, posteriormente, passados para uma superfície. Quem se propõe a decifrar tal imagem tenta compreender o imaginado pelo agente. Quanto às imagens técnicas, a questão fica menos óbvia, pois a imagem se posiciona entre o aparelho e o agente (o fotógrafo). Vemos que “tal complexo ‘aparelho-operador’ parece não interromper o elo entre a imagem e seu significado” (FLUSSER, 2011, p.32), mas sim, ser um canal legítimo que liga imagem e significado. Dessa forma, o “aparelho-operador” embaraça e deixa o caminho para ser entendido complexo demais.

Este vislumbre flusseriano ajuda entender a complexidade das imagens técnicas em um mundo aparentemente codificado. A caixa preta, como o autor a batiza, é apenas o que vemos do lado de fora dessa trama. Pois quem “vê *input* e *output* vê apenas o canal e nunca o processo codificador que perpassa no interior da caixa preta” (FLUSSER, 2011, p. 32). Neste momento um convite é feito a todos que pensam a fotografia como algo além da produção estética. Flusser propõe que “toda crítica da imagem técnica deve visar o branqueamento dessa caixa” (FLUSSER, 2011, p.32), pois assim, o pensamento crítico dessa caixa preta pode ajudar a decifrar/decodificar as imagens técnicas que compõem o mundo. Flusser ainda completa este conceito alertando que, caso houver desistência ou ignorância, o homem continuará agindo alienadamente como um analfabeto das imagens.

Buscar formas de branquear a caixa preta pode ser o rumo primordial de alguns teóricos do pensamento fotográfico, mas também é o de muitos fotógrafos e artistas. Caminhar por esta estrutura pode parecer confuso, mas se percorrida sob a luz da curiosidade e da perspicácia, podemos torná-la esclarecedora, pois, objetivando um encontro teórico com a prática fotográfica, as ideias de Flusser (2011) podem ser melhor elucidadas. Portanto, quando o fotógrafo Eugène Atget é requerido à discussão, não é por acaso. Suas imagens têm relação direta com o discurso citado. Toda a premissa relatada sobre o retrato, a paisagem, o papel de documento da fotografia, as peripécias do pictorialismo e do fotessecessão foram

intencionalmente trazidas para entender Atget e sua fuga visual desses sistemas vigentes. O fotógrafo desprezou a fotografia convencional capturando o vazio das ruas de Paris como um exercício diário despreocupado. O olhar de Atget renunciou a presença do homem provocando um pensamento poético longe das imagens técnicas massificadas. Assim, o possível branqueamento flusseriano ilumina as imagens de Atget mostrando o “aparelho-operador”, mesmo que por algum momento. Quando se entende mais profundamente as imagens de Atget, com o auxílio de Benjamin (2011), a caixa preta se torna menos misteriosa e mais iluminada.

Não podemos esquecer um detalhe importante a respeito das possíveis críticas ao processo: decifrar totalmente o interior dessa caixa está impossibilitado pela própria caixa. Mesmo que os vislumbres sejam reveladores, jamais se branqueia por completo. Vivemos as imagens técnicas ainda como janelas e não como simples imagens, defende Vilém Flusser (2011, p.32). Toda imagem é mágica, segundo o pensador. E o observador projeta essa imagem sobre o mundo gerando fascínio mágico ao seu redor. Onde está o homem está a imagem técnica, força motriz de função mágica. Valorizamos cada vez mais as imagens, vivenciando e agindo conforme o ciclo mágico nos envolve.

O programa, algo que seria para Flusser um “jogo de combinação com elementos claros e distintos” (2011, p.33), se enquadra como modelo da magia das imagens técnicas. O autor segue argumentando que “programa é modelo elaborado no interior mesmo da transmissão por ‘funcionários’. A nova magia é ritualização de programas, visando programar seus receptores para um comportamento mágico programado (FLUSSER, 2011, p.33).

O termo “funcionário”, como bem foi afirmado, seria a pessoa que apenas brinca com o aparelho e age de acordo com sua função estabelecida previamente. Portanto, aquilo que se impõe como magia se faz por meio dos programas. Estariam todos magicamente imaginando, como se apenas pudessem ver ou imaginar por meio do que já foi programado. Ou produzindo imagens técnicas já imaginadas e programadas. O programa entra aqui como um forte conceito, segue como um sistema continuado à risca pelos funcionários enfeitiçados pelas imagens. Complexa e extremamente incômoda, a situação é de alienação. O branqueamento da caixa, proposto pelo autor, fica cada vez mais distante caso desconsideremos o programa. O funcionário não se incomoda com a caixa preta.

No entanto, mesmo em meio ao sufocante conceito pós-histórico flusseriano, percebemos apropriadamente produções fotográficas reveladoras, ou melhor, branqueadoras. Na tentativa de jogar contra o sistema e transpor os métodos, driblam-se as

condições pré-estabelecidas e são produzidas críticas fundamentadas para o entendimento do mesmo sistema. Como uma metalinguagem, um exercício ontológico fotográfico é possível verificar fotógrafos ou artistas e, mesmo pensadores da fotografia, dispostos a encarar a caixa preta. Para Flusser (2011, p.36), é por um conceito apocalíptico que a fotografia ultrapassará seus limites. Dessa forma, o tema em questão continuará presente por toda a pesquisa e debatido a exaustão nesta dissertação de mestrado.

### 2.3 O QUE NÃO ESTÁ NA FOTOGRAFIA

É perceptível, logo quando iniciamos os estudos sobre o pensamento fotográfico, a escassez de textos em apoio à pesquisa. Se Benjamin escreve o primeiro e, ainda lúcido ensaio sobre as imagens técnicas na década de 30, as décadas seguintes trazem apenas vislumbres textuais. Após lacunas do tempo, são André Bazin com o ensaio *Ontologia da imagem fotográfica* de 1958 e Pierre Bourdieu com *Un Art moyen* de 1965, os exemplos de textos encontrados nesta vertente reflexiva.

No entanto, apenas no final da década de 70, pensadores como Roland Barthes e Susan Sontag retomam à fotografia de forma mais consistente. Também presentes Rosalind Krauss, Philip Dubois e Jean-Marie Shaeffer pensando a fotografia sob o conceito do índice, definido pelo semioticista Charles S. Peirce. Na década de 80, Jean Baudrillard escreve sobre os simulacros e suas realidades captadas ou refletidas pelos meios de comunicação. Flusser viria mais tarde completando o grupo com conceitos do pós-história excedendo os limites desse pensamento sobre imagens. O que concluímos rapidamente, a partir deste parágrafo, é o texto crítico amadurecendo apenas em meados do século XX, mas tomando forma consistente e complexa. Dentre os citados acima, alguns já foram aqui expostos.

Quando Barthes teoriza a fotografia, busca referências pessoais ligadas a imagens conhecidas por ele mesmo, mas acaba se perdendo em suas memórias particulares. Fotografias da mãe falecida, lembranças da infância e reflexões relativas à morte permeiam os textos iniciais de Barthes. Quando amplia mais este universo particular, constata que a fotografia “repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 1984, p.15), e esse conceito irá acompanhar boa parte de seus estudos. Dessa forma, o que a fotografia deixa ver, ironicamente, é o invisível, não sendo ela o que realmente se vê. Parece confuso, mas Barthes (1984), com sua particular maneira de pensar e escrever,

constatava que fotografias não poderiam ser apenas documento, apenas um referente, elas tinham algo a mais e isso o perturbava profundamente.

Para Barthes (1984, p.13) a fotografia é antes de mais nada inclassificável, pois as antigas divisões a que foi sujeitada e as que será, são inerentes a sua história. Retratos, paisagens, nus, vanguarda realista ou pictorialista, todos os temas foram feitos de modo externo à fotografia em si. A fotografia seria algo mais complexo que apenas um retrato ou uma paisagem. Cada recorte captado seria o infinito congelado, uma “partícula absoluto” (BARTHES, 1984, p.13) para ser exposta e multiplicada. O autor então avalia a validade em tomar uma fotografia, especificamente, analisando e debatendo os símbolos presentes. No entanto, conclui que seria impossível falar da fotografia como um todo. Falar da fotografia como universo fechado é impossível.

Faz sentido pensarmos dessa maneira, pois, quando há tentativas de classificar algo, limites podem interferir deixando o objeto fechado ou resumido em si. Para a fotografia, delimitar territórios traz melhor controle ao proferir sobre um tema, mas também pode sufocar tantas outras facetas presentes nesse universo imagético. Por isso, Barthes decide em seu livro *A câmara clara*, buscar em fotografias particulares, mais especificamente de sua falecida mãe, o próprio universo da fotografia. De um único recorte o autor se depara com a vastidão de um sistema incalculável, inclassificável, ironicamente, escuro e infinito. Barthes (1984) escreve sobre a fotografia branqueando suas fotografias familiares.

Cada imagem seria a extensão de um campo, em função da cultura ou do conhecimento de quem as observa. Pelo fotógrafo ou pela arte, a fotografia daria acesso à informação. Barthes (1984, p.45) encontra no latim o que chamaria de *studium* para ordenar as imagens técnicas de afeto médio, de cunho político, cultural e moral. Essas imagens seriam um testemunho político da história.

Mas é o segundo elemento barthesiano, o mais curioso e tendencioso em relação aos conceitos de Benjamin. É chamado de *punctum* e contrário ao primeiro. Também do latim, “o *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 1984, p.46). Um corte aparentemente inofensivo que interfere intimamente no observador e que agiria particularmente. Cada observador, diferentemente do outro, na presença das mesmas imagens ou de diferentes imagens, teria a sensação do *punctum* manifestada de maneira diferente ou, então, nem manifestada. Esta sensação é particular e inerente ao observador que a percebe.

Dessa forma, o método curioso do autor traz reflexões sobre quem determina a forma de entender as imagens. Seria possível afirmarmos, apenas com esses

conceitos, que o homem observando fotografias foge do sistema imposto, extrapola para além da relação aparelho-operador. Ou ainda que o mesmo observador nesta situação não fugiria, mas iria aderir à caixa preta, acomodado fechando-se ainda mais os olhos para o programa. Delimitando ainda com ajuda de Barthes:

A fotografia deve ser silenciosa (há fotos tonitruantes, não gosto delas): não se trata de questão de ‘discrição’, mas de música. A subjetividade absoluta só é atingida em um estado, um esforço de silêncio (fechar os olhos é fazer a imagem falar no silêncio). A foto me toca se a retiro de seu blábláblá costumeiro: Técnica, Realidade, Reportagem, Arte, etc.: nada dizer, fechar os olhos, deixar o detalhe remontar à consciência afetiva. (BARTHES, 1984, p.84)

Por outro lado, a imagem observada se torna simbólica por meio de quem a observa. Como afirma o autor, na verdade, “a fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa” (BARTHES, 1984, p.62). Subverter é a palavra de ordem quando se quer quebrar limites, ou melhor, exceder os territórios. Para a fotografia seria uma faísca sobre a caixa preta. A fotografia pensativa de Barthes (1984) pode ser a crítica às imagens técnicas que Flusser incita, e vice-versa. Mas, devemos ser cautelosos, pois o *punctum* parece tanto clarear como escurecer os limites dessa fotografia, dependendo daquele que contempla.

Neste ponto podemos lembrar também de Bazin (1983), por provocar iniciando os pensamentos da fotografia crítica. O autor traz, pela primeira vez, a ausência essencial do fotógrafo. Não pelo fato deste escolher e jogar orientado pelo que vê e acredita, mas pelo pensamento subjetivo de que o fotógrafo, “por mais visível que seja na obra acabada, já não figura nela como o pintor” (BAZIN, 1958, p.126. In: Xavier, 1983). Somos surpreendidos, mas devemos lembrar que o agente está presente em sua própria ausência, como o silêncio na contemplação das imagens. E mesmo consultando seus álbuns particulares em profunda solidão, Barthes não poderia fugir da afirmativa de que:

A imagem pode ser nebulosa, deformada, descolorida, sem valor documental, mas ela provém por sua Gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo. Daí o fascínio das fotografias de álbuns. Estas sombras cinzentas ou sépias, fantasmagóricas, quase ilegíveis, já deixaram de ser tradicionais retratos de família para se tornarem inquietante presença de vidas paralisadas em suas durações (...). (BAZIN, 1958, p.127. In: XAVIER, 1983)

Retratos são destinos libertados, segundo Bazin (1983) e Sontag (2004) faz uma análise interessante sobre os feitos fotográficos de Diane Arbus, a qual faz forte ligação com os conceitos de Barthes e, principalmente, de Flusser. Esta análise, assim como a feita

anteriormente por Benjamin (2011) sobre Atget, servirá para comprovarmos alguns pontos em particular da discussão crítica da fotografia.

Arbus foi uma fotógrafa reconhecida por seus excêntricos retratos, embora não seja aclamada da mesma forma pelos diferentes pensadores da fotografia, a fotógrafa tem papel decisivo sobre o comportamento subversivo do qual Barthes (1984) defende. O que Arbus fazia tem ligação extrema com o observador que pensa, mas no papel de produtora dessa imagem pensante. A artista pensava a fotografia subvertendo a estética fotográfica de sua época, suas imagens em nada lembravam as imagens captadas pelos fotógrafos daquele período. Mas, além disso, suas imagens traziam outras formas de ver. Para entendermos melhor é necessário observar o que se passava naquele momento no mundo das imagens técnicas e fazer lembrar o pensamento realista da época.

O século XX avançava ainda sob a estética realista de Stieglitz, o fofossecção e de Edward Weston com seus pimentões<sup>3</sup>. Uma exposição intitulada *The Family of Man*, em 1955, trazia precisamente quinhentas e três fotografias de mais de 200 fotógrafos do mundo todo. Sob a luz do realismo, o que se pretendia era mostrar a humanidade unida pela harmonia de viver, como salienta Sontag (2004, p.44). Um clima imagético unia os cidadãos mundiais pela fotografia e o que estava exposto eram pessoas de todas as etnias, idades ou classes sociais possíveis, em corpos e rostos belos e agradáveis.

Pouco tempo depois, em 1972, algo sublime acontecia, uma exposição no Museu de Arte Moderna trazia ao mundo uma retrospectiva desproporcional de Diane Arbus. As fotografias tinham a mesma estética realista, mas traziam consigo:

(...) um sentimento exatamente oposto ao afeto tranquilizador do material apresentado por Steichen. Em vez de pessoas cuja aparência agradava, gente representativa a cumprir seus honrados afazeres humanos, a exposição de Arbus perfilava monstros seletos e casos extremos – na maioria, feios; com roupas grotescas ou degradantes; em ambientes desoladores ou áridos – que se haviam detido para posar e, muitas vezes, para olhar com franqueza, com segurança, para o espectador. (SONTAG. 2004, p. 45)

A fotógrafa não pedia ao observador uma identificação com as pessoas retratadas, fugia corajosamente daquele conceito arraigado e sentimental de “humanidade única”. O estranhamento se fazia presente, saindo do sistema estético paradigmático. Àquelas fotografias quebravam o padrão/programa estabelecido por Stieglitz e Steichen. O horror e o desconforto contra a alegria humanizada estabelece um jogo ardiloso estruturado por Arbus.

---

<sup>3</sup> Ao isolar um pimentão, deixando sua câmera de grande formato bem próxima em *close*, Weston transforma o simples legume em um expressivo objeto de intensa forma para contemplação. (HAAS, Karen, 2012, p.283).



**Imagem 3** – Diane Arbus – *Untitled #6*, 1971  
 Disponível em: <http://artblart.com/category/diane-arbus>  
 Acesso em: setembro de 2013

Assim, como na imagem acima [Imagem 3], que faz parte da *Untitled Series* feita na década de 70 por Arbus, identificamos três jovens com síndrome de Down em poses alegres e atípicas. A moça em primeiro plano coloca as mãos e a cabeça na grama, enquanto as outras duas observam e riem estranhamente. Em um olhar mais apurado, percebemos sujeira nas roupas de verão, um pacote misterioso colocado no chão e um vasto gramado como cenário nada elucidativo. Quanto mais olhamos, mais intrigados ficamos. Não há respostas enquanto um estranhamento se impõe. Nos inquietamos para entender o retrato e ao mesmo tempo nos colocamos complacentes à cena.

Para Sontag (2004, p.46) a obra de Arbus parece ter sido a empreitada mais vigorosa da arte fotográfica. Aquelas fotografias realistas focadas em pessoas patéticas e repulsivas, incomuns ao glamour, não se tornaram fotografias sentimentais ou de compaixão. Trouxeram ao grande público a sensação de franqueza e originalidade simbolizada pela

presença de marginais da sociedade. Anões, gigantes, gêmeos siameses, hermafroditas, portadores de deficiência física e mental, artistas de circo, mendigos, nudistas, a lista era bizarra, mas longe de se tornar repugnante, como pontua Sontag (2004, p.51). A proposta da fotografia é percebida pelo observador que dividia, mesmo que distante daquela realidade, a convalescência. É legítimo traçarmos uma relação com o trabalho genial de Diane Arbus e o clamor por um branqueamento da caixa preta.

Para continuarmos, existe aqui um ponto a ser defendido. É importante ressaltar que tanto Atget, Arbus e outros mais fotógrafos deste capítulo serão visitados não com o intuito cronológico histórico da fotografia ou da arte. Estes artistas são o elemento visual para aplicarmos os conceitos teorizados. Falávamos de Atget e saltamos para os anos 70, em breve estaremos com Man Ray e o surrealismo, saltando na linha da história. Dessa forma, análises mais profundas serão alcançadas no último capítulo desta pesquisa, abrindo mais as opções de discussão e fechando mais em conclusões.

Antes disso, os conceitos de programa, já introduzidos, e de jogo, ainda em suspensão, deverão ser debatidos em profundidade. Estes conceitos são extremamente importantes para orientarmos os estudos da crítica sobre o pensamento fotográfico, inerentes as considerações de Flusser e da caixa preta. Quando Flusser (2011, p.49) debate o gesto de fotografar, argumenta que o fotógrafo se movimenta em meio a complexa cultura ocidental.

Munido da câmera e de seu repertório cultural, caminha, espia e capta imagens produzindo escolhas, ou melhor, capta escolhas produzindo imagens. Sua ação é estruturada na fenomenologia do próprio gesto de fotografar. Levando em conta os obstáculos possíveis contra este gesto, reconstitui em outros gestos para vencê-los. Ou seja, o fotógrafo não é funcionário, mas é produtor de cultura. O fotógrafo acompanhado do aparelho ou o aparelho acompanhado do fotógrafo formam um único bloco e, movimentam-se como se caçassem algo, afirma Flusser:

O antiquíssimo gesto do caçador paleolítico que persegue a caça na tundra. Com a diferença de que o fotógrafo não se movimenta em pradaria aberta, mas na floresta densa da cultura. Seu gesto é, pois, estruturado por essa taiga artificial, e toda fenomenologia do gesto fotográfico deve levar em consideração os obstáculos contra os quais o gesto se choca: reconstituir a condição do gesto. (FLUSSER. 2011, p.49)

As intenções determinadas são características criativas inerentes em cada fotógrafo. Ao fotografar, o fotógrafo dribla “os caminhos tortuosos” (FLUSSER, 2011, p.49), procurando nos objetos outras intenções. No entanto, a ação não é tão simplista assim, pois, nas imagens fotográficas os recortes culturais não se manifestam tão diretamente. Segundo o

autor “as categorias fotográficas se inscrevem no lado *output* do aparelho” (FLUSSER, 2011, p.50), estão no espaço-tempo escolhidos, recortados, separados pelo fotógrafo. O espaço-tempo é uma escolha, o “objeto fotografável” (FLUSSER, 2011, p.50) é selecionável. O fotógrafo passeia por regiões mais próximas ou mais distantes desse objeto, amplia ou diminui, muda perspectivas, muda visões, ângulos fechados ou abertos, escolhe velocidades, cenas contemplativas ou sorradeiras e, então, registra. Neste território pode-se recortar para escolher, enquanto o tempo e espaço permutam entre si nas categorias do aparelho.

Continuando com o autor por entre as categorias disponíveis, o fotógrafo escolhe as que lhe convêm, fazendo do aparelho uma ferramenta funcional em detrimento a suas intenções. No entanto, notamos que:

(...) sua escolha é ilimitada pelo número de categorias inscritas no aparelho: escolha programada. O fotógrafo não pode inventar novas categorias, a não ser que deixe de fotografar e passe a funcionar na fábrica que programa aparelhos. Neste sentido, a própria escolha do fotógrafo funciona em função do programa do aparelho. (FLUSSER, 2011, p.51)

Percebemos um paralelo em formação sobre as relações fotográficas subversivas voltando à Diane Arbus. Quando a fotógrafa trouxe à tona suas fotografias excêntricas, teria quebrado um paradigma estético, porém, nunca quebrou um paradigma sistemático, como Flusser instituiu à fotografia. Arbus questiona a fotografia imposta naquele período dentro da estética instituída, quando rompe, rompe internamente, por dentro do sistema imposto. Por dentro do programa a fotógrafa escapa, mas não se liberta já que está utilizando todos os mecanismos utilizados por todos os outros fotógrafos.

Na realidade, “o fotógrafo somente pode fotografar o ‘fotografável’” como declara Flusser (2011, p.52), ou seja, a partir do que está inscrito no aparelho se pode captar imagens. É o aparelho, portanto, que programa o fotógrafo. Este tem o papel de transcodificar o mundo em cena. Produzindo magia, o fotógrafo funciona em função do aparelho, do aparelho-fera conceito (flusseriano). É possível controlar o aparelho? Quando se escolhe categorias *output* desse aparelho, bem como a estética já citada, por exemplo, se produz imagens programadas em gesto técnico também programado. O fotógrafo conceitualiza antes de fotografar. Quando o faz, transcodifica as imagens, porque o aparelho foi programado exatamente para esta função.

Enriquecendo a questão, devemos lembrar das afirmações de Sontag (2004, p.17) acerca da realidade fotografada que traz reforço aos conceitos estabelecidos. Pois, mesmo o fotógrafo preocupado em espelhar ou questionar a realidade, estará corrompido

pelos atributos de sua consciência. Sontag (2004, p.34) revigora a afirmação sustentando que a representação dessa realidade conceitualizada acaba mais ocultando que revelando. Concordando com Flusser (2011, p.53), as fotografias seriam então, imagens de conceitos transcodificados em cenas. Percebe-se que a imaginação do aparelho é quase ilimitada e a imaginação do fotógrafo deve excedê-la, porém deve passar, impreterivelmente, inscrita pelo aparelho. Então a sensação de não haver outra saída é detectada.

De certa forma, voltamos ao início da discussão. Se o branqueamento foi proposto, ele pode ser de fato examinado? Eugene Atget e Diane Arbus com suas magníficas conquistas visuais abriram espaço para a discussão e a crítica do pensamento fotográfico. Aparentemente mudaram o programa e reprogramaram outros, todos na esfera da estética. Cada um, especificamente, em seu tempo e espaço imagético, contribuiu para a aproximação, mesmo que inconsciente, de uma análise com maior profundidade. Mesmo assim, ainda temos a sensação de que a caixa preta permanece escurecida e na medida em que conquistamos territórios, ela pode distanciar-se de nós.

#### 2.4 REALIDADE E LIMITES

Para avançarmos na discussão é preciso insistirmos ainda com Flusser (2011) definindo melhor qual o conceito de fotógrafo em relação aos símbolos produzidos por este. É gerando informação que o fotógrafo se faz presente, não como funcionário apenas, como já debatido, mas como produtor de sentido. É preciso perpassarmos um tema inseparável à fotografia. Este tema foi anteriormente citado, mas insuficientemente teorizado. Trazido à tona por Benjamin (2011), revisitado por Barthes (1984) e mesclado ao gosto de muitos outros teóricos da fotografia, o conceito de realidade na fotografia é no mínimo terreno fértil para aproximarmos ainda mais do debate crítico.

Flusser afirma que “o gesto do fotógrafo desmente todo realismo e idealismo” (FLUSSER, 2011, p.53), desmitificando afirmativas duvidosas acerca da realidade, fora da câmera ou dentro dela. Devemos considerar que estas situações “se tornarão reais quando aparecerem na fotografia” (FLUSSER, 2011, p.53), somado à afirmativa também flusseriana de que antes dessa passagem pelo aparelho-operador, essas situações não passavam de “virtualidades” (FLUSSER, 2011, p.53).

Para o autor, o fotógrafo e o aparelho intimamente ligados realizam a “inversão do vetor da significação” (FLUSSER, 2011, p.54), ou seja, não é mais o significado da realidade de fato, mas sim, o significante. Completando, diz que não é o que está fora e, muito menos, o que está inscrito no aparelho, mas a realidade é a própria fotografia e vice-

versa. É, portanto, nessa inversão de sentidos, que o mundo pós-industrial se move e se significa, sobre a realidade das imagens técnicas. O que o autor pontua é o pensamento mágico vivenciado através das imagens nas circunstâncias atuais.

Benjamin (2011) mais uma vez pode esclarecer estas colocações de Flusser. Para comprovar que a magia das imagens já foi presente anteriormente, Benjamin traz a tona o argumento de que “a forma mais primitiva de inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprime no culto” (BENJAMIN, 2011, p. 171) e, que as obras de arte antigas estavam à disposição dos ritos mágicos e religiosos. Portanto, a magia trazia a ideia de valor autêntico da obra e mantinha um cordão umbilical com o ritual, como que se:

(...) o valor único da obra de arte “autêntica” tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do Belo. Essas formas profanas do culto do Belo, surgidas na Renascença e vigentes durante três séculos, deixam manifesto esse fundamento quando sofreram seu primeiro abalo grave. (BENJAMIN, 2011, p. 171)

O abalo, sugerido por Benjamin, é a invenção da fotografia, a “primeira técnica de reprodução revolucionária” (BENJAMIN, 2011, p.171) que se desvincula do ritual e torna a obra de arte reproduzida pela facilidade funcional da chapa fotográfica. A cópia está para ser vista e sua autenticidade não importa mais. É neste ponto que aquele antigo critério do autêntico desgruda da produção artística e toda a função da arte se transforma, segundo Benjamin (2011, p.171), para nunca mais voltar atrás. A fotografia muda o maior paradigma das artes, o valor de culto desmancha e se converte em valor de exposição, segundo Benjamin (2011).

O que podemos definir como valor de culto se divide em dois pólos definidos por Benjamin (2011, p.173). Interessante é saber que a produção artística começa com imagens a serviço da magia. Ou seja, essas imagens não eram vistas, mas existiam em algum lugar, guardadas. O autor articula que “o valor de culto, como tal, quase obriga a manter secretas as obras de arte” (BENJAMIN, 2011, p.173), como estátuas divinas ou quadros de madonas, acessíveis somente para alguns sacerdotes. Mas as obras acabam por se emancipar de seu uso ritual e tornam-se expositivas. A exponibilidade, tal qual foi citada, cresce pelos vários métodos de sua própria reprodutibilidade técnica. Nesse momento há uma mudança de um pólo para o outro e Benjamin completa:

Com efeito, assim como na pré-história a preponderância absoluta do valor de culto conferido à obra levou-a a ser concebida em primeiro lugar como instrumento

mágico, e só mais tarde como obra de arte, do mesmo modo a preponderância absoluta conferida hoje a seu valor de exposição atribui-lhe funções inteiramente novas, entre as quais a ‘artística’, a única de que temos consciência, talvez se revele mais tarde como secundária. (BENJAMIN. 2011, p.173)

Logo naquele momento espetacular do século XX, em que as fotografias se transformam em “autos no processo da história” (BENJAMIN, 2011, p.174), essas imagens técnicas não são para serem apenas vistas, tendem para um sentido predeterminado. Segundo Benjamin (2011, p. 175) os exemplos dessas imagens são variados, estão por toda parte. As revistas ilustradas são um deles e indicam caminhos verdadeiros ou falsos mesclados por uma espécie de caminho sem volta, fadado novamente a magia de que tanto o homem se distanciou. Percebemos aqui um ponto elementar com ligação conceitual entre os textos de Flusser sobre a magia fotográfica e os textos de Benjamin, anteriores e fundamentais, sobre a imagem técnica se tornando nem culto, nem arte, apenas exibição. Há sintonia entre os dois autores: a fotografia é realidade para Flusser que, por sua vez, reverencia Benjamin e comprova a presença mágica das imagens técnicas.

Por sua vez, Sontag (2004, p.64), dedica parte de seus ensaios em considerações acerca da realidade fotográfica. Questiona e desconsidera logo de início a reputação defendida pelos realistas, da fotografia ser, dentre as artes miméticas, a mais realista delas. Corajosamente Sontag (2004, p.66) defende que a fotografia é uma arte surreal por legitimidade inerente, não significando que ela compartilhe do movimento surreal das artes plásticas.

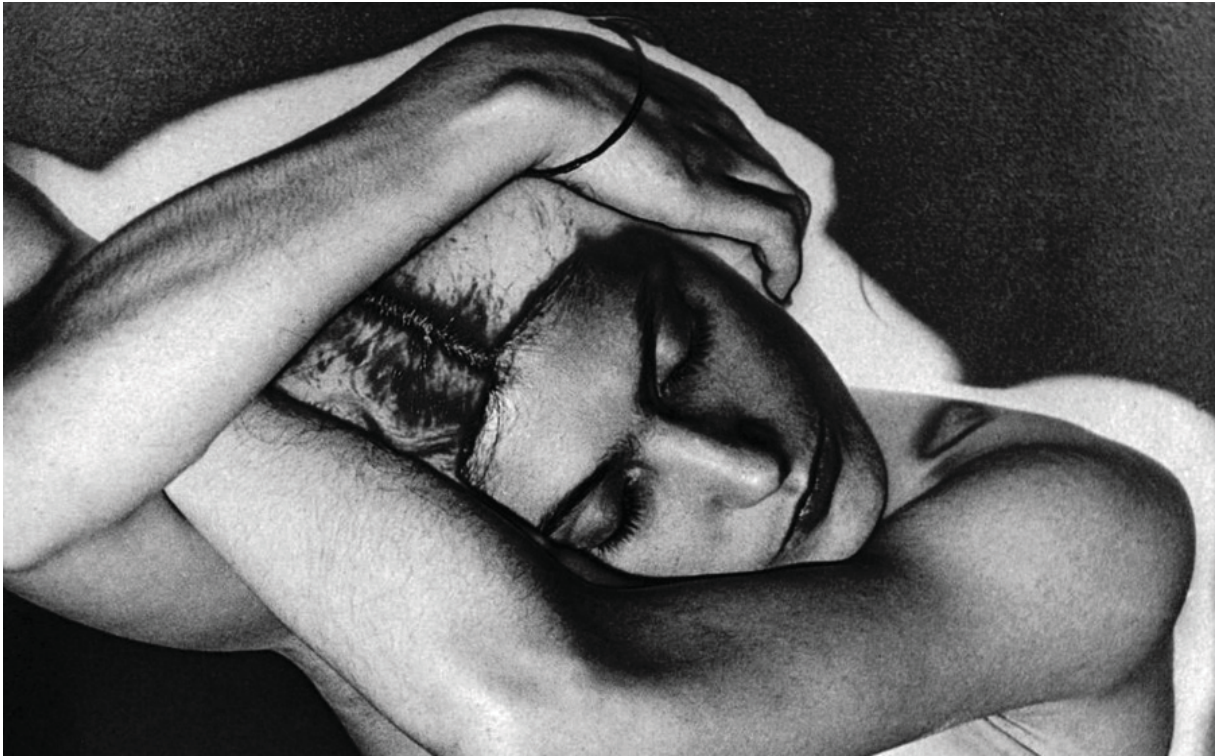
A autora traz à pauta detalhes pertinentes e curiosos, quando afirma que “mesmo as mais adoráveis *trouvailles* da década de 1920 – as fotos propositalmente veladas por exposição excessiva e as radiografias de Man Ray, os fotogramas de László Moholy-Nagy, os estudos de múltipla exposição de Bragaglia, as fotomontagens de John Heartfield e Alexander Rodchenko” (SONTAG, 2004, p. 66), são marginalizadas em relação à história tradicional da fotografia. Propõe que aqueles que interferiram no realismo fotográfico foram os que encontraram, mais exatamente, as virtudes particulares surrealistas da fotografia.

Portanto, seguindo as afirmações de Sontag (2004), observando a imagem abaixo [Imagem 4], percebemos que o efeito de solarização<sup>4</sup> executado pelo artista Man Ray, na década de 30, seria apenas ruído estético. O valor verdadeiro dessa fotografia surrealista seria ser apenas uma fotografia. Intrigante e crítico, o olhar de Sontag acrescenta e exclui ao

---

<sup>4</sup> Efeito obtido por descuido ou produzido como efeito criativo, a solarização é feita em laboratório fotográfico (hoje digitalmente), deixando o tom de uma imagem total ou parcialmente invertido. As áreas escuras ficam claras e vice-versa. (HAAS, Karen, 2012, p.556).

mesmo tempo. Man Ray revelou sua criação relacionando novas e diferentes linguagens fotográficas com os movimentos de vanguarda que eclodiram na Europa a partir dos anos 20. Para elucidar melhor, “suas raiografias, solarizações e objetos tridimensionais mantêm a mesma linha provocativa herdada da antiarte dadaísta, como também consagram um viés mais onírico, com ecos metafísicos” (MAGALHÃES, Angela e PEREGRINO, Nadja, 2004, p.40).



**Figura 4** – Man Ray – Solarisation, 1931  
Disponível em: <http://www.wikipaintings.org>. Acesso em: setembro de 2013

Dessa forma, quase que consecutivamente, quando se manipula uma fotografia para parecer surrealista, dentro dos moldes surrealistas oficiais, há uma redundância de linguagem. O surrealismo estaria, segundo Sontag (2004), no centro da atividade fotográfica, no mundo que se duplica pela imagem, na realidade de segunda existência. O movimento surrealista, por sua vez, é para a autora uma grande frustração oriunda apenas da classe burguesa, já que seus participantes consideravam o movimento universal. Assim, uma estética querendo ser política começa a aparecer:

O surrealismo opta pelos oprimidos, pelos direitos de uma realidade marginal, não oficial. Mas os escândalos lisonjeados pela estética surrealista revelaram-se, em geral, nada mais do que aqueles mistérios caseiros obscurecidos pela ordem social burguesa: sexo e pobreza. (SONTAG. 2004, p.69)

Toda a miséria inspirava novas fotografias predatórias e documentais de um outro mundo longe da realidade burguesa, uma realidade escondida e curiosa. Por este viés, podemos assegurar que a fotografia classificada como documento social foi curiosamente indiferente, se interpretada como Sontag (2004) descreve.

Ironicamente, este comportamento é detectado desde o início da fotografia dita profissional. Um turismo de classes predominou e predomina, combinando uma mistura de informações coletadas com uma volúpia documental. Na jornada entre a “degradação social com retratos de celebridades ou de mercadorias (alta moda, publicidade) ou com estudos de nus (...), [às] carreiras fotográficas exemplares do século XX (como as de Edward Steichen, Bill Brandt, Henri Carter-Bresson, Richard Avedon) se desenvolveram por meio de bruscas mudanças de nível social e de relevância ética do tema” (SONTAG, 2004, p.72).

O que está em pauta aqui é reconhecermos que a riqueza documentada fotograficamente nunca foi surreal, muito menos a pobreza. As noções de pitoresco, esteticamente captados, não devem ser encarados como algo surreal. A afirmativa vai mais além, a fotografia é surreal por ser realidade para a autora, estabelecendo um fio condutor dos discursos de Benjamin e Flusser, citados mais acima.

Avançando nesta discussão aparentemente ambivalente, a pintura falsificada falsificaria a história da arte mas, por outro lado, a fotografia falsificada falsificaria a realidade (SONTAG, 2004, p.102). Pois, neste momento, é preciso categorizarmos um dos fatores primordiais da discussão da fotografia: ela convoca, mesmo que sem provar nada, os conceitos da estética e da realidade. Estas duas expressões são a fotografia. Como afirma Sontag (2004, p.115), mesmo que a fotografia sofra constante renovação por meio dos abalos causados por temas, técnicas, modos de produzir e expressar, isso pode violar ou não o mundo das imagens.

Por outro lado, Barthes (1984) abre uma outra possibilidade pertinente. A pintura pode até simular a realidade, mas é a fotografia, ao contrário das imitações de um quadro, o suporte legítimo de “a coisa esteve lá” (BARTHES, 1984, p.115). A duplicidade aqui é a da realidade em companhia com o passado. O *noema*<sup>5</sup> da fotografia está definido como “Isso-foi” (BARTHES, 1984, p.115), uma essência que apenas existe na fotografia. Para o autor, a intenção de uma fotografia não estaria nas artes, mas na referência que carrega, como sua legítima marca paradigmática. Este conceito barthesiano é robusto, original e

<sup>5</sup> No dicionário de língua portuguesa Priberam, *noema* (do grego: nóema - atos, percepção) s.m. 1. [Antigo] [Retórica] Figura com que se faz entender uma coisa quando se diz outra. 2. [Filosofia] Ideia em geral. Disponível em <<http://www.priberam.pt/dlpo/Default.aspx?pal=noema>>. Acesso em 12 mai. 2013.

pertinente quando o tema pretende definir de modo pormenorizado. Todavia, Barthes (1984) pede cautela quando uma fotografia for observada, pois, é necessário indiferença frente ao *noema*. O “Isso-foi” deve ser apenas um traço sem necessidade de explicação, como algo presente, mas silencioso, como a síntese maior da fotografia. Demarcando de uma forma mais literal Barthes defende que é:

(...) sob o efeito de uma experiência nova, a da intensidade, eu induziria, da verdade da imagem, a realidade de sua origem; eu confundiria verdade e realidade em uma emoção única, na qual eu colocava doravante a natureza – o Gênio – a fotografia, já que nenhum retrato pintado, supondo que ele me parecesse ‘verdadeiro’, podia impor-me que seu referente tivesse realmente existido. (BARTHES, 1984, p.116)

Dessa forma, a fotografia se apresenta como suporte de algo que esteve presente e, ao mesmo momento para quem observa, está ali pra ser visto. “A fotografia é um certificado de presença” (BARTHES, 1984, p.129), como algo que existiu e agora não existe mais, no entanto está presente na fotografia. Sua maneira de funcionar proporciona ao objeto fotografado a sensação da presença, “como o ectoplasma ‘do que fora’: nem imagem, nem real, um ser novo, verdadeiramente: um real que não se pode mais tocar” (BARTHES, 1984, p.130). Para Barthes, segundo André Rouillé (2009, p.70), o culto do referente ganha força, a imagem fotográfica, torna-se não mais documento do real, mas sim a “cegueira, em uma prolixa concepção da fotografia sem imagens”.

É essencial percebermos neste momento de reflexão que não se está afirmando e nenhum momento que a fotografia é uma cópia do real ou seu espelho, mas sim, “uma emanção do real passado: uma magia, não uma arte” (BARTHES, 1984, p.132). Dessa forma, não é contundente estabelecermos para a fotografia o papel duro das analogias, é preciso pensarmos mais além, atribuindo a fotografia a força da constatação da presença. Para tanto, Barthes (1984) defende que o feito de constatar que a fotografia tem atuação não sobre o objeto fotografado, mas sobre o tempo de uma maneira fenomenológica, sendo a autenticação mais poderosa que a representação. Não há como negarmos a intensa maneira como Barthes e Sontag estimulam um pensamento crítico sobre o viés da realidade.

Dubois (1993) contribui também para o pensamento fotográfico, trazendo para a fotografia questões teóricas ligadas à semiótica. Seu pensamento está fortemente marcado pelas concepções de que a fotografia, quando interpretada não é somente ícone<sup>6</sup>, mas

---

<sup>6</sup> Umberto Eco (1976) através dos textos de Peirce afirma que ícone faz parte dos “signos que têm certa nativa semelhança com o objeto a que se reportam” e pode se expressar nas condições visíveis, ontológicas ou convencionais do objeto.

antes de tudo índice<sup>7</sup>. Por trazer questões semióticas à fotografia, toma a “a fotografia como espelho do real” (DUBOIS, 1993. p.26), por ícone e, “a fotografia como traço de um real (o discurso do índice e da referência)” (DUBOIS, 1993. p.26), por índice. Fugindo da concepção simplista de mimese, presente na fotografia documental. Schaeffer (1996) também divide as mesmas características peirceanas. Já Machado (2000) entende essa discussão “com base em sua analogia com o referente ou objeto, bem como em suas qualidades plásticas particulares; ora com ênfase em sua indexicalidade” (MACHADO, 2000). Interpretar fotografias para os peirceanos é trazer as noções de signo às imagens técnicas.

Todo este legado de intelectuais deve algo à Pierce e Barthes. Rosalind Krauss também é da mesma escola e, com seu livro *O fotográfico*, debateu questões da presença representada por signos com ênfase no indicial da fotografia. A autora defende que:

Se um quadro pode ser pintado de memória ou graças aos recursos da imaginação, a fotografia, na sua condição de traço fotoquímico, não pode ser levada, a cabo senão em virtude de um vínculo inicial com um referente material. É deste eixo físico sobre o qual se produz o processo de referência que fala C. S. Peirce, quando se volta para a fotografia como exemplo da categoria de signos que denomina “indiciais”. (KRAUSS, 2013, p.82)

Além disso, para Krauss:

Ao instaurar a referência por meio do traço, o índice dá origem a um tipo de signo que *pode ou não* se parecer com aquilo que representa. Assim, embora determinadas classes de índices apresentem algumas semelhanças com seu referente, como as sombras projetadas, rastros de passos ou os anéis circulares deixados pelos copos gelados em uma mesa, a semelhança não será pertinente para outros índices como sintomas médicos, por exemplo. (KRAUSS, 2013, p.82 e 83).

Um elemento visual ao ser captado em uma fotografia é ícone, mas ainda pode ser índice pelo simples fato de parecer ou lembrar outro elemento. Para a Krauss a verdade está no simples fato de que “toda fotografia é o resultado de uma impressão física que foi transferida para uma superfície sensível pelas reflexões da luz” (KRAUSS, 1993, p.69).

---

<sup>7</sup> Peirce traz a condição indicial à fotografia e Dubois posteriormente afirma que a fotografia é instrutiva, pois se parecem com os objetos que representam e completa “porém, essa semelhança deve-se na realidade ao fato de que essas fotografias foram produzidas em tais circunstâncias que eram fisicamente forçadas a corresponder detalhe por detalhe à natureza. Desse ponto de vista, portanto, pertencem à nossa segunda classe de signos: os signos por conexão física [índice]” (DUBOIS, 1993, p.49).



**Imagem 5** – Mathias Kessler - Untitled, 2004  
Disponível em: <http://www.photography-collection.com>  
Acesso em: setembro de 2013

Nesta fotografia acima [Imagem 5], do artista Mathias Kessler, conseguimos detectar exatamente o conceito de índice que Krauss defende. Primeiro, identificamos uma estrada com rachaduras, pichações e mato crescendo por toda sua extensão, na margem, a mata com arbustos e pequenas árvores recobrem o espaço até o céu nublado e cinza. Esta breve descrição traz algo próximo ao conceito de ícone, onde encontramos os elementos na fotografia semelhantes aos encontrados na natureza. Em uma segunda consulta à imagem, mais atenta, a partir dos elementos descritos, percebemos que a imagem significa abandono. A estrada cheia de rachaduras, as pichações e o mato que cresce são traços de abandono ou descaso. Fazem referência à passagem do tempo, à chuva, ao vento ou à pessoas, que não vemos, mas que passaram por ali e escreveram no asfalto. Aqui o referente não se parece, mas lembra, tem rastros de outros objetos.

Estes diferentes conceitos trazem sensíveis mudanças na maneira de pensarmos a fotografia no contexto do século XX e, é claro, refletem no século XXI. Convenientemente, muitas outras janelas são abertas para um entendimento mais assertivo sobre o tão vasto e complexo universo da fotografia. Como Flusser (2011) faz valer as concepções de que seriam as imagens fotográficas conceitos transcódificados em cenas, de nada valeria o questionamento, se as situações antes de serem fotografadas, estão do lado de

fora ou do lado de dentro do aparelho. São reais as situações que surgem na fotografia, fazendo do ato uma anulação do realismo ou do idealismo. A fotografia é realidade para Flusser (2011).

É preciso delimitarmos as características do ato fotográfico. Neste presente momento, provando por subterfúgio das ideias de realidade, pensadores da fotografia perpassam arditosamente por conceitos muito próximos e consistentes. A consequência “do gesto fotográfico são fotografias, esse tipo de superfície que nos cerca atualmente por todos os lados” (FLUSSER, 2011, p.56). Portanto, entender melhor o gesto é entender os sentidos da fotografia. Essa constatação se fortificou no decorrer do texto e servirá de base para avançarmos o pensamento fotográfico e seu possível branqueamento.

## 2.5 RELAÇÕES COM O APARELHO

O gesto de fotografar não deve ser ignorado e nem tão pouco visto isoladamente. Encontrar um ponto mais fértil na discussão é fundamental. Flusser (2011) enfatiza os cuidados para analisar imagens fotográficas, pois para ele os recortes fotográficos são encarados pelo observador como o mundo em si e, este, precisa evitar a ingenuidade desse ato, pois contribui para o encantamento das imagens técnicas como visões diretas do mundo.

O observador tem sua relevância, mas é encantado: “toda filosofia da fotografia não passa, para ele, de ginástica mental para alienados” (FLUSSER, 2011, p.57). Neste momento, um consenso pode ser marcado para toda pesquisa acerca da crítica fotográfica e pode ser matriz para muitas vertentes discursivas da fotografia. Segundo Flusser (2011), na pintura, o que se decifram são ideias e, na fotografia, a crítica deve nascer do pressuposto em decifrar conceitos. Simples, mas poderoso, o consenso edifica os padrões a serem debatidos quanto ao aparelho, ao fotógrafo e também à imagem fotográfica.

Também não podemos ignorar a onipresença desse universo imagético dado pela relação observador e fotografia, infinitamente ligados. As fotografias estão presentes e se distinguem das demais imagens técnicas, como reflete Flusser (2011), por serem fixas, silenciosas, reproduzidas à exaustão e distribuídas por todos os meios midiáticos. Sua distribuição se dá por “aparelhos gigantescos que irradiam por discurso massificante; enquanto objetos, as fotografias não têm valor: este reside na informação que guarda superficialmente; são, portanto, objetos pós-industriais” (FLUSSER, 2011, p.75). As fotografias são transcodificadas por um aparelho de distribuição, sendo subdivididas em canais específicos em cooperação ao fotógrafo e ao aparelho. Mas, ironicamente, esta

condição não é apreciada pela maioria da crítica. É a informação que prevalece e não o objeto em si, tornando o aparelho de distribuição imperceptível aos receptores ou observadores das imagens.

Como antes debatemos, a realidade é a fotografia para todo aquele que observa magicamente. No entanto, não é permitido por Flusser (2011) finalizar, por ora, as constatações iniciadas. É preciso continuar os questionamentos das funcionalidades dos aparelhos. O observador que recebe a fotografia, encara a imagem de modo não-crítico, programando, assim, o comportamento mágico implícito. Para tanto, precisamos voltar ao momento do clique fotográfico, àquele instante do fotógrafo e aparelho, àquele gesto paradigmático.

Este mesmo gesto deve ser o alvo da decifração implícita do processo efetuado pelo “complexo fotógrafo-aparelho” (FLUSSER, 2011, p.62). Abolindo um decifrar da fotografia por meio das intenções codificadoras, escondidas pela cultura ou sinalizadas por símbolos. O autor aconselha conseguirmos captar a série de obstáculos justapostos nas intenções do fotógrafo e do aparelho. Essa necessidade em encontrar o elo constitutivo de tais intenções inseparáveis do fotógrafo-aparelho é eminente.

A atitude mais sensata é compreendermos as intenções separadamente. Primeiro a do fotógrafo e, posteriormente, a do aparelho. O fotógrafo carrega a intenção de “eternizar seus conceitos em forma de imagens acessíveis a outros, a fim de se eternizar no outros” (FLUSSER, 2011, p. 62); por outro lado, “a intenção programada no aparelho é a de realizar o seu programa, ou seja, programar os homens para que lhe sirvam de *feed-back* para o seu contínuo aperfeiçoamento” (FLUSSER, 2011, p. 63), lembrando que quando pronunciado o conceito de aparelho fotográfico, esse surge de outro aparelho, o aparelho da indústria fotográfica, proeminente do aparelho industrial, vindo do aparelho socioeconômico estabelecendo uma hierarquia de poder. É dentro desta ordem que a intenção no *output* do aparelho fotográfico se manifesta em programa e toda a sociedade comporta-se sob os limites desse programa, esclarece Flusser (2011).

Separando as intenções de um e de outro, podemos averiguar melhor a própria relação existente entre ambos. Os pontos convergentes também são divergentes entre o fotógrafo e o aparelho, pois, são vetores de sentido e “toda fotografia é resultado de tal colaboração e combate” (FLUSSER, 2011, p. 63). A fusão pré-existente pode confundir o que é colaborativo e o que é combativo entre os dois elementos. Mas, é decifrando fotografias por esse viés investigativo o percurso menos penoso para uma conquista conceitual otimista. O relacionar íntimo vigora no jogo fantástico entre o fotógrafo e o aparelho, entre o aparelho e o

fotógrafo, colaborando com a complexidade quase infinita estabelecida no ato fotográfico. Ao apertar o botão de disparo do aparelho, o fotógrafo, anteriormente, estabeleceu suas intenções. Neste mesmo instante o aparelho responde ou ignora dentro de suas intenções pré-estabelecidas. Apertar um botão não é apenas captar uma imagem, é jogar contra o aparelho.

O fotógrafo passa a ser jogador das regras de um sistema instituído. Cabe à crítica fotográfica encontrar o limite entre submissão e apropriação dessas regras. No traçado da análise fotográfica, Flusser (2011) ressalta algumas indagações:

(...) até que ponto conseguiu o fotógrafo apropriar-se da intenção do aparelho e submetê-la à sua própria? Que métodos utilizou: astúcia, violência, truques? Até que ponto conseguiu o aparelho apropriar-se da intenção do fotógrafo e desviá-la para os propósitos nele programados? Responder tais perguntas é ter os critérios para julgá-la. As fotografias “melhores” seriam aquelas que evidenciarão a vitória da intenção do fotógrafo sobre o aparelho: a vitória do homem sobre o aparelho. (FLUSSER, 2011, p.64)

A vitória do fotógrafo sobre o aparelho no combate seria aquilo que se concretiza ao disparar o aparelho com o programa domado, burlado ou, como se diz no jogo, vencido. Jogar contra o aparelho e enfrentar seus limites, é competir entre relações aliadas e inimigas mescladas entre si. O papel do fotógrafo toma forma essencial para os conceitos do gesto fotográfico. Até então, na cadência dos textos flusserianos, constam a existência do funcionário no mundo programado, sendo aquele que apenas brinca com o aparelho agindo sobre sua função. Também encontramos a existência do fotógrafo, como aquele que insere na imagem informações não previstas pelo aparelho. Será o fotógrafo, então, o motivador dos avanços, em compatibilidade à ideia de jogo citada por Flusser?

Independente da presença dos vitoriosos das imagens na maciça produção fotográfica contemporânea, é possível constatar a onipresença do aparelho desviando as intenções para resultados programados (FLUSSER, 2011, p.64). Há inegavelmente os indispostos ou mesmo os fracos jogadores, cabendo à crítica da fotografia encontrar estas desistências em decorrência da força do aparelho. Avançar na percepção e ação dos que produzem fotografia é contribuir para a crítica. É pertinente continuarmos essa busca com Flusser, aprofundadamente, pois essas afirmações são essenciais nas concepções propostas.

(...) fotografias são imagens técnicas que transcodificam conceitos em superfícies. Decifrá-las é descobrir o que os conceitos significam. Isto é complicado, porque na fotografia se amalgamam duas intenções codificadoras: a do fotógrafo e a do aparelho. O fotógrafo visa eternizar-se nos outros por intermédio da fotografia. O aparelho visa programar a sociedade através das fotografias para um comportamento

que lhe permita aperfeiçoar-se. A fotografia é pois, mensagem que articula ambas as intenções codificadoras. (FLUSSER, 2011, p.64)

Nesse confuso mundo das imagens técnicas é possível afirmar que todos possuem uma máquina fotográfica, caracterizando assim, um mundo democrático onde o livre acesso à produção de fotografias existe. Flusser (2011) alerta, em uma visão mais crítica, que muitos dos que fotografam são analfabetos fotográficos, funcionários do aparelho, levados pelos aparelhos da publicidade programados para o consumo dos aparelhos fotográficos. Esse quadro se apresenta no centro da sociedade de consumo onde “o aparelho fotográfico é comprado por quem foi programado para tanto” (FLUSSER, 2011, p.77). Onde este aparelho será o mais avançado em tecnologia, melhor que o modelo anterior e sempre automático. Segue uma constante, por onde a indústria fotográfica percebe o comportamento dos que fotografam e programa sucessivamente aparelhos fotográficos melhores. Aqui encontramos os funcionários, os consumidores e estimuladores da indústria fotográfica.

Não será o funcionário o objeto dos estudos dessa pesquisa, mas será considerado peça interessante na construção desse sentido crítico. Nas bases do jogo, o funcionário apenas colabora com o funcionamento do aparelho. Comprada a máquina fotográfica, a brincadeira se inicia. “O aparelho propõe um jogo estruturalmente complexo, mas funcionalmente simples. Jogo oposto ao xadrez, que é estruturalmente simples mas funcionalmente complexo (...)” (FLUSSER, 2011, p.78), dando espaço para uma manipulação simplificada. O autor chega a uma conclusão extremamente oportuna, afirmando que “quem possui aparelho fotográfico de ‘último modelo’, pode fotografar ‘bem’ sem saber o que se passa no interior do aparelho” (FLUSSER, 2011, p.78).

A imagem da próxima página [Imagem 6], pode ajudar na descrição desses conceitos flusserianos. Quando a imagem foi captada, o papel de funcionário estava assumido, pois a câmera compacta de foco fixo, sem nenhum recurso complexo, foi clicada mirando mecanicamente contra o sol. Sem se preocupar com os comandos do aparelho ou condições do ambiente, o fotografia surge quase como um acidente. A imagem é agradável, mas foi acidental. Fazendo uma leitura da imagem, perceberemos que o pôr-do-sol e o contra luz são temas massificados na fotografia usados à exaustão.

O funcionário está do lado de dentro do aparelho, devorado pelo seu estado entusiasmado de produção programada. Estupidamente cego “passa a ser prolongamento automático de seu gatilho” (FLUSSER, 2011, p.78), autômato do gesto fotográfico, um mero apertador de botões. Lá de dentro do aparelho a produção é intensa, onde tudo deve ser

fotografado num jogo maníaco, nada deve fugir do olhar programado. As viagens, as datas especiais, as experiências são documentadas de forma seduzida pelo aparelho, vividas pelo aparelho, evocando as lembranças programadas e então eficientes, como indica Flusser (2011), o padrão estipulado é marcado pelo comportamento obediente ao modo de usar facilitado e inscrito no aparelho.



**Imagem 6** – Karina Rampazzo - La Serena, 2011. Acervo: Particular

Este processo assustador se dá a todo momento em culturas diferentes espalhadas pelo mundo, trazendo consigo relações mágicas, alimentadas pelo ritual programado, reforçando a ideia de que “no decorrer da História, o iletrado era um aleijado da cultura dominada por textos” FLUSSER, 2011, p.80) e “atualmente, o iletrado participa da cultura dominada por imagens” (FLUSSER, 2011, p.80). Notamos, portanto, uma fotografia manipulada por este mesmo ritual de magia, caracterizando assim, o comportamento imagético do homem contemporâneo e sua colaboração no mesmo rito.

É confirmada a essencialidade possível pela crítica analítica revertendo a presença mágica das imagens, mas até mesmo o crítico pode estar programado. O autor alerta cuidados para não haver enganos:

O próprio crítico vê forças ocultas em toda parte. Sob tal visão, os próprios aparelhos tornam-se forças ocultas: o jornal, o partido, a agência de publicidade, o parque industrial são deuses a serem exorcizados pela fotografia. Hierofania de

segundo grau, onde o jornal vai tomar o lugar do terrorismo desmitificado. Os aparelhos não são mais percebidos enquanto brinquedos automáticos, mas como possuídos de forças inefáveis. (FLUSSER. 2011, p.84)

Assim, curiosamente é preciso tomarmos cuidado na forma como consideramos alguns dos aspectos defendidos pelo autor, como aquilo que não tem característica de sagrado ou mágico, mas acaba sendo encarado como sagrado ou mágico. Essa hierofagia<sup>8</sup> de segundo grau é perigosa. É preciso avançarmos sem ufanismo ou presunção.

Concluindo, ainda que precipitadamente, podemos afirmar que enquanto o fotógrafo joga, o funcionário é uma peça do jogo e, partindo do pressuposto que jogo é uma “atividade que tem fim em si mesma” (FLUSSER, 2011, p.18), surge a necessidade de uma maior abrangência nas bases dessas afirmativas. Esse jogo entre fotógrafo e aparelho é como um combate ou uma disputa e depende de outras definições encontradas nos conceitos de jogo e sociedade. É para este sentido o devir teórico e analítico da pesquisa presente. O conceito de jogo será elencado ao discurso flusseriano sobre o branqueamento para abriremos novas possibilidades investigativas.

---

<sup>8</sup> Mircea Eliade define hierofania (do grego hieros: sagrado e faneia: manifesto), como o manifestar do sagrado. O termo refere-se à consciência do sagrado manifestado por objetos diferentes daqueles considerados profanos, objetos do cosmos, objetos divinos. A hierofania corresponde ao elemento a partir do qual tem-se acesso à esfera do que seria o sagrado. (ELIADE, 1974, p.26).

### 3 CONCEITOS DE JOGO PARA O ATO FOTOGRÁFICO

#### 3.1 INTRODUÇÕES POÉTICAS

*“Estou farto do lirismo comedido  
Do lirismo bem comportado  
Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente  
protocolo e manifestações de apreço ao Sr. Diretor” (...)  
Manuel Bandeira*

Quando defendemos a ideia de que a fotografia tem papel fundamental no mundo pós-histórico ou contemporâneo, incide sobre esta afirmativa a presença mágica das imagens defendida por Flusser (2011). Lembrando dessa maneira, as já defendidas argumentações, de que fotografias, em relação ao observador, projetam um mundo de fascinação, onde este mesmo observador encantado, valoriza cada vez mais as imagens, sustentando o aparelho alienante de produção e consumo imagético.

Mesmo estabelecidos tais preceitos, é preciso trazer para a discussão tentativas de leitura dos códigos acerca das imagens. Haverá sempre variações interpretativas, principalmente, sob custódia do repertório do observador, fato que poderá ser averiguado, mas não será o mote dos levantamentos teóricos. Para não haver deslizos nos suportes de pesquisa apontados, precisamos encontrar outros suportes complementares para a averiguação dos valores codificados presentes em imagens. A linguagem fotográfica é variável do discurso fotográfico e, com extremo cuidado para não se contaminar, precisamos ampliar esse terreno nos territórios interpretativos dessas imagens.

A postura do fotógrafo que joga contra o aparelho e busca variações em uma composição mais poética<sup>9</sup>, define os moldes iniciais da questão projetada. Para iniciarmos os preceitos sobre o poético dessa fotografia mais livre, longe da cultura programada, precisamos encontrar ideias sob uma perspectiva mais expressiva. Flusser (2011) avalia a imagem como um suporte de símbolos conotativos, influentes no significado e produtores de sentido, tendo assim, os receptores um espaço interpretativo. Mas antes da linha final, aquela definida pelo receptor ou observador das imagens, é preciso encontrar a linha de partida, aquela do emissor, do fotógrafo ou daquele que aceita o jogo. A princípio, uma produção fotográfica mais livre e menos programada, de característica intelectual, projetada com maior profundidade simbólica, e de natureza artística, se formaria sob o mérito da poética.

---

<sup>9</sup> Roman Jakobson define função poética da linguagem além de suas características de expressão literária. A gênese desta concepção vai além dessas influências pois marca as teorizações em uma série de outras referências artísticas. (JAKOBSON, 2010, p.165).

Se esta ideia for avaliada pelo campo da linguística, do qual se empresta o termo poética, encontraremos a função poética da mensagem, considerando dessa maneira, que a mensagem verbal reúne funções da linguagem para se fazer existente. Para Samira Chalhub “diferentes mensagens veiculam significações as mais diversificadas, mostrando na sua marca e traço, no seu efeito, o seu modo de funcionar” (CHALHUB, 2006, p.5), permitindo assim, uma aproximação entre os discursos da fotografia de forma proveitosa. Não podemos assim, evitar os textos de Roman Jakobson em seu livro *Linguística e Comunicação* (2010), onde a função delimitada é magistralmente ampliada, evocando o perfil da mensagem, concentrando-se na atribuição de sentido, descritas também por Chalhub (2006) em seu livro. É a direção intencional ligada ao fator da comunicação que determina o perfil da mensagem, classificando também a função de linguagem mais marcante na informação verbal.

A função poética aparece quando há ênfase na própria mensagem, ou seja, Chalhub (2006), a partir dos conceitos de Jakobson (2010), defende claramente que a poética se faz como atuação discursiva na mensagem verbal. Para a autora:

Sabemos que uma das atualizações discursivas da linguagem é a sua configuração poética, quando o fator predominante é a mensagem, com um modo muito peculiar de mostrar-se. O que primeiramente se mostra, podemos dizer assim, é a realidade da palavra no que ela tem de concreto. (CHALHUB, 2006, p.32)

Portanto, a mensagem é detentora de um discurso articulador dessa própria mensagem e é por ela que se detecta as intenções do emissor ou produtor da mensagem. Há similaridade com a experimentação visual no que se apresenta como estratégia de sentido. Chalhub (2006, p.6) se dá conta e logo sugere que não são apenas as mensagens verbais as detentoras desse aspecto da linguagem, pois, o que motiva o verbal pode motivar também o não-verbal e vigorar para além da fala. A fotografia é linguagem não-verbal e pode trazer consigo o flagrante da expressividade discursiva. A mensagem se apresenta de um modo particular onde a função poética se mostra fortificada em relação as outras funções, gerando informações legítimas, diferentes das pré-estabelecidas para um observador programado. “Na função poética, a mensagem está voltada para si mesma: as características físicas do signo, seu estatuto sonoro, visual, são privilegiadas, decorrendo um sentido não previsto numa mensagem de teor puramente convencional”, pontua Chalhub (2006, p.38).

Esse discurso na mensagem não-verbal ainda guarda as intenções de quem o produz tal qual a verbal, estabelecendo relação clara com a função poética. Mas não é apenas essas características citadas o motivo da sincronia do termo. Para Décio Pignatari (2005), é a

linguagem poética, presente na poesia, a mais próxima das artes plásticas e visuais. Afirma que não há como, nas culturas, se entender melhor os detalhes da língua, do que se aproximando da poesia. Pois, a palavra poeta vem do grego “*poietes*”, segundo Pignatari (2005) e, significa aquele que faz. Dessa forma, aquele que faz linguagem:

O poema é um ser de linguagem. O poeta faz linguagem, fazendo poema. Está sempre criando e recriando a linguagem. Vale dizer: está sempre criando o mundo. Para ele, a linguagem é um ser vivo, O poeta é radical (do latim, radix, radicis = raiz): ele trabalha as raízes da linguagem. Com isso, o mundo da linguagem e a linguagem do mundo ganham troncos, ramos, flores e frutos. É por isso que um poema parece falar de tudo e de nada, ao mesmo tempo. (PIGNATARI, 2005, p.12)

A linguagem é a mensagem, como um fator influenciando o outro. O poema faz existir a linguagem e por ela se faz. Entendendo as maneiras de funcionamento da língua o poeta, como produtor, trabalha com os signos verbais produzindo outros signos. É a função poética, segundo Chalhub (2006, p.39), a essência da poesia, fundamentando um poema como poema, por mecanismos de similaridade, pois, o que são rimas “senão ecos do rimo” (CHALHUB, 2006, p.39), por exemplo. As tantas funções da mensagem se adéquam obedecendo certas lógicas de princípio, mas é a função poética aquilo que traz à tona a essência da própria mensagem. É a função mais próxima das artes, portanto, das imagens e, além de transcender a língua projeta outra forma de ver.

Nestes dois últimos séculos as revoluções tecnológicas influenciaram criando novas linguagens. Pignatari (2005) lembra das linguagens da fotografia, do cinema e da TV e lança um questionamento quanto à possibilidade do ser humano estar em pleno meio ativo não-verbal, tomado por um novo impulso de desenvolvimento. Constatando pontos em comum às linguagens das mídias que se hibridizam conforme evoluem, Pignatari (2005) reforça indagando “então, depois de uma Era Industrial, de uma Era Atômica, de uma Era Pós Industrial, poderíamos entrar numa Era Poética?” (PIGNATARI, 2005, p.55).

A poesia concreta sempre foi objeto das análises de Pignatari que ainda as produzia ao lado de outros artistas brasileiros. Sua carga gráfica e sonora sempre rompeu com o sistema linear no processo lógico gramatical ou da causa-efeito da literatura. A mixagem entre linguagens é um ponto forte da poesia concreta, contribuindo para que a função poética seja a matriz das linguagens contemporâneas, segundo Pignatari (2005). Quando também se fala sobre imagens técnicas, o empréstimo da função literária pontua pragmaticamente as novas linguagens que surgem.

A fotografia contemporânea e suas relações com o fotógrafo, o aparelho e o observador, compõem o quadro crítico alcançado sobre as bases do pensamento de Flusser. Este pensamento no qual o ato fotográfico deve ser construído sobre uma base mais crítica, a fotografia poética parece ser o gatilho dessas ideias. Para aprofundarmos ao assunto e delimitarmos como proceder, a noção de conotação e da poética de Jakobson devem ser debatidas com mais afinco.

A poética jakobsoniana traz sustentabilidade para todas as outras teorias recorrentes da função poética na linguística. Para Jakobson, o tema trata “dos problemas da estrutura verbal, assim como a análise de pintura se ocupa da estrutura pictorial” (JAKOBSON, 2010, p.118), trazendo em pauta o questionamento do qual esta mesma poética não se confina à arte verbal, apenas. Observando quadros de Max Ernst, filmes de Luís Buñuel e toda a estética surrealista proeminentes da primeira metade do século XX, o autor depara-se com outros traços poéticos pertencentes não apenas a arte verbal, mas também para outras variações de linguagem não-verbal. Os traços pansemióticos<sup>10</sup> são citados em seus textos, trazendo novamente para a discussão os conceitos de Peirce e a semiótica pela organização dos signos. Então, o conjunto de signos apresentado por ícones, índices e símbolos, é detectado nas criações literárias, bem como na poesia e, claro, nas artes visuais, sobre o enfoque poético de linguagens desprogramadas.

Nas constatações do russo Jakobson, até então eram analisados “todos os seis fatores envolvidos na comunicação verbal, exceto a própria mensagem” (JAKOBSON, (2010, p.126). Dando enfoque na mensagem se dá a função poética, a qual se estuda trazendo ao contexto os problemas característicos da linguagem e, não reduzindo a função apenas à poesia. Estes estudos devem ultrapassar a linguística para além dos seus limites, permitindo o enriquecimento da própria função estabelecida por Jakobson (2010) e acatada por tantos outros pensadores da comunicação e das artes. Dessa forma, “qualquer mensagem poética é, virtualmente, como que um discurso citado, com todos os problemas peculiares e intrincados que o ‘discurso dentro do discurso’ oferece” (JAKOBSON, 2010, p.149).

Dessa maneira, quando acatados os conceitos acerca da função poética jakobsoniana, encaramos a mensagem como principal agente no corpo organizacional da própria mensagem, exibindo virtualmente uma outra mensagem, ou discurso, implícito e carregado de sentido. Assim, podemos encarar a linguagem fotográfica, articuladora de sua

---

<sup>10</sup> Umberto Eco define pansemiótica como a corrente segundo a qual a semiótica - o estudo do conjunto das significações - engloba todas as disciplinas. Eco distingue uma pansemiótica metafísica, para a qual toda a experiência humana deve ser objeto de semiótica, embora tratada por outras disciplinas. Disponível em <<http://www.http://www.ciberduvidas.com/pergunta.php?id=1073>>. Acesso em: 12 jul. 2013.

própria mensagem, como fotografia poética, longe do modo programado de exibição, próxima ao canal de pensamento ou crítica dessa mesma fotografia.

Complementando as investigações anteriores, ainda há espaço para colocarmos a fotografia poética como manifestação artística, intervindo de forma mais livre nos interesses do fotógrafo ou do artista. Exemplificando, Camargo (1999) observa que as imagens poéticas podem ser também encaradas como expressivas já que dispõe o estado estético do qual foi realizada, afinal:

(...) o sentido mais evidente e prioritário nestas imagens é o sentido poético. Entendendo poético, neste caso, como originário de “*poien*” grego que refere-se ao fazer, ao construir, e que leva em conta todas as estratégias criativas necessárias à expressão artística como a invenção e a experimentação. (CAMARGO, 1999, p.26).

Dessa maneira, ao considerarmos fotografias expressivas por suas potencialidades não restritas à função documental apenas, podemos afirmar que as imagens têm forte valor estético e podem migrar substancialmente para o campo das artes visuais. Mais uma vez Rouillé vem alicerçar a questão:

A fotografia-documento não desconhece evidentemente as formas, que vários operadores dominam perfeitamente, mas as coloca de lado em prol dos referentes. A fotografia artística, ao contrario, privilegia deliberadamente as formas, em detrimento das coisas e dos estados das coisas. É com a fotografia-expressão que os praticantes tentam produzir o sentido na fronteira das imagens e das coisas. Não sendo uma qualidade física, mas um atributo incorporal das coisas e dos estados de coisas, o sentido não pode ser descoberto, registrado ou restaurado. Ele deve ser, em vez disso, produzido, expresso. (ROUILLE, 2009, p.168).

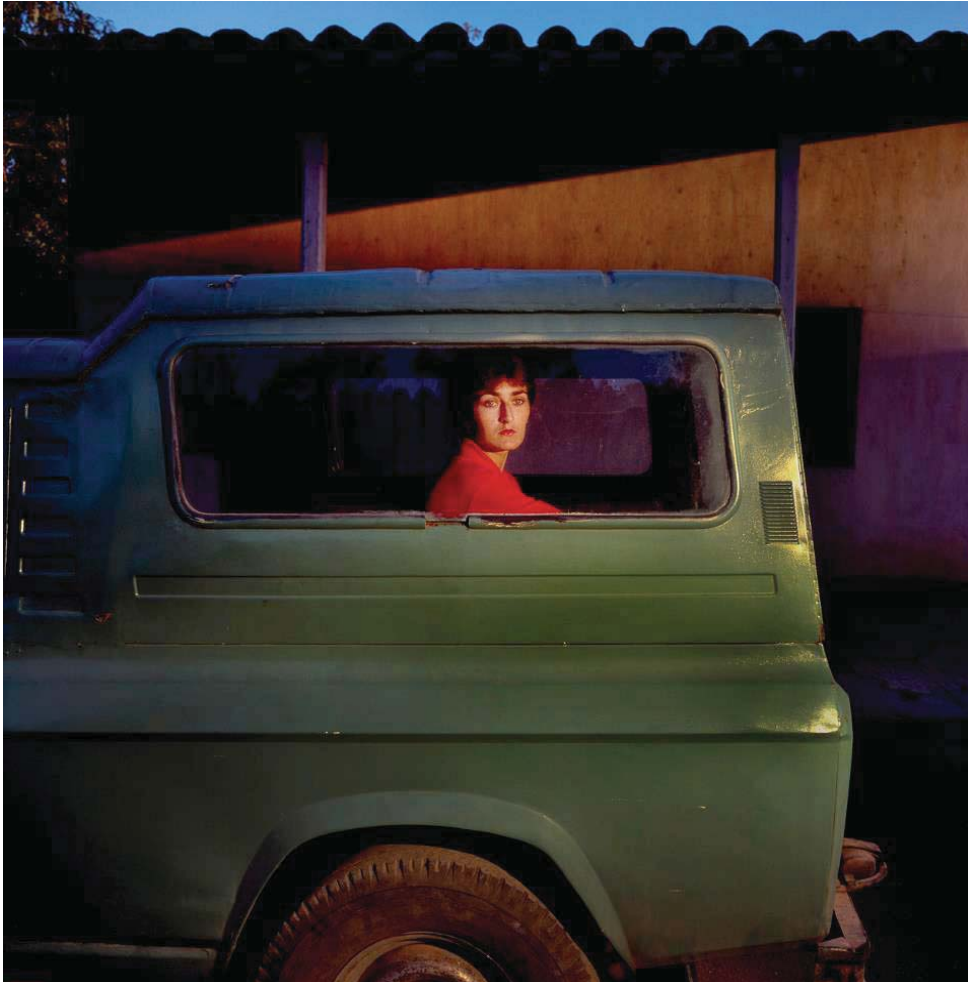
Assim, teorizações como estas podem contribuir para questões mais próximas às artes, levando em conta seu alto grau de emoção presente em imagens. A emoção e a arte se apresentam pela função emotiva, também uma função de linguagem, mas no sentido de expressar sentimentos ou pensamentos do autor. A inspiração do artista exposta para o espectador através do privilégio da vocação poética, sendo o “porta-voz para os homens, dessa entidade mágica e inspirada que o faz dizer coisas indizíveis” (CHALHUB, 2006, p.18).

Outro ponto a ser sustentado na discussão é o espanto trazido pela natureza poética, o que os formalistas russos classificaram como *ostrânie*<sup>11</sup>. Algo parecido com uma reação de estranhamento na presença do novo, por meio de imagem ou de texto. O

---

<sup>11</sup> O mesmo que “estranhamento”, ou seja, “um tempo de olhar para o poema, percorrendo-lhe as significações plurais e (im)possíveis, o tempo perceptivo da leitura do receptor”. (CHALHUB, 2006, p.38)

observador acaba por surpreender-se pela obra apresentada, mas o que move a surpresa é o estranhamento. Assim, para Chalhub, o sentido poético se faz presente por *ostrânie*, “a característica do poético não é a emoção, apesar de todo o equívoco a respeito da identificação da arte ser expressão dos sentimentos” (CHALHUB, 2006, p.18).



**Imagem 7** – Claudio Edinger – Cuban woman in Zulueta, 1983

Disponível em: <http://www.claudioedinger.com>

Acesso em: setembro de 2013

A imagem acima [Imagem 7], traz exatamente este estranhamento. Feita em 1983 pelo fotógrafo brasileiro Claudio Edinger em uma visita à Cuba, a imagem nos traz surpresa e automaticamente, por não se explicar sozinha, deixa uma sensação de estranheza e até desconforto. Continuamos olhando e não saímos do lugar. Edinger se faz poético por trazer uma lacuna visual aos nossos olhos. O cenário estranho com uma personagem misteriosa fixa nossa curiosidade na estranheza. Ela, a mulher dentro do carro, parece esperar que entendamos o que está acontecendo.

É importante perceber que por aproximação de conceitos a poética, a expressão e a emoção, começam a se tangenciar, produzindo sentido teórico para as considerações imagéticas. Nenhuma delas representam a mesma coisa, mas por associação de linguagem, uma acaba apoiando a outra de forma respeitosa, sem atingir ou depreciar os limites de cada função própria.

Não há fôrmas estéticas ou práxis pré-estabelecidas. A fotografia poética se utiliza de si mesma para comunicar o ausente, aquilo que não está explícito na imagem, mas por outro lado, presente em discurso. O ato fotográfico, sendo lapidado às bases da crítica, traz a fotografia poética como mensageira através de um conceito inerente à imagem. Poucos observadores conseguem ver o tão rico conteúdo apresentado nas entrelinhas, quase invisíveis, mas presentes em conceito. O fotógrafo, aquele definido por Flusser (2011) como um articulador de informações inseridas na imagem sem a previsão do aparelho, ao fotografar, está disposto a jogar sob tensão criativa. Nas escolhas estéticas ou de linguagem, pode se utilizar da poética como apoio conceitual. O combate entre fotógrafo e aparelho pode realizar-se por criação poética, decodificando e trazendo à clareza, mesmo que timidamente, o complexo flusseriano do fotógrafo-aparelho. Aquele que está para o jogo não faz simplesmente por brincar.

### 3.2 JOGO E POÉTICA

Os textos de Roger Caillois trazem à pesquisa características fundamentadas do conceito de jogo em sociedades e culturas diversas. Logo de início, no livro *Os jogos e os homens*, Caillois (1990, p.9) explica que, para o senso comum, a palavra jogo demarca ideias como facilidade, risco ou habilidade, sendo que todas são opostas ao trabalho. Nesta descrença, a característica da gratuidade é a fundamentação generalizada dessa indiferença, pois, para os mais despercebidos, o jogo não seria nada mais que um passa-tempo ou uma simples distração. Há pontos vitais sobre o jogo que contrastam com esta primeira e errônea impressão. Esses pontos serão melhor definidos. Por ora, lembramos que são tão poderosos que elevam o jogo ao respeitoso patamar de “mola primordial da civilização” (CAILLOIS, 1990, p.10).

Para justificar, existem as regras além da diversão e da fantasia. Estas regras, para Caillois (1990, p12) definem o que é jogo e o que não é. Proíbem e permitem entre convenções estabelecidas. A arbitrariedade define o limite e a liberdade ou invenção, e acompanham as ideias compostas pelo jogo. Quando deixamos de jogar, reconquistamos o

estado natural das coisas. Já de início o autor define dois pólos distintos que subsistem, trazendo noções de totalidade, regra e liberdade. Os limites entre um e outro podem mesclar-se em alguns momentos. Para o autor:

Um deles associa a existência de limites à faculdade de inventar dentro desses limites. Um outro inicia-se entre os recursos herdados da sorte e a arte de alcançar a vitória, socorrendo-se apenas dos recursos íntimos, inalienáveis, que dependem exclusivamente do zelo e da obstinação individual. Um terceiro opõe o cálculo ao risco. Um outro ainda convida a conceber leis imperiosas e simultaneamente sem outra sanção para além da sua própria destruição, ou preconiza a conveniência em manter alguma lacuna ou disponibilidade no seio da mais rigorosa das economias. (CAILLOIS, 1990, p.13)

Mesmo assim, a relação entre um e outro se mantém. A exemplo, na história da arte, a pintura e suas regras de perspectiva vão mudando e substituindo-se, gradativamente, de acordo com novas convenções de estética. Quebradas as regras do jogo, surge um novo jogo, curiosamente. Então, o artista pode se recusar a pintar em perspectiva, pintar fora das normas estabelecidas. Logo, um novo critério será criado, o de pintar sem perspectiva. Portanto, a partir dos pensamentos de Caillois (1990, p.14), quando o artista rompe uma proibição, gera outro sistema tão legítimo quanto o anterior e podemos acatar este conceito, inclusive no processo civilizatório do homem. Dessa maneira, as civilizações evoluíram da rusticidade para os direitos e deveres normatizados, como continua Caillois (1990, p.15).

Ainda flertando com o conceito inicial do livro, em atrito com o que muitos afirmam, não seria o jogo um aprendizado para um trabalho futuro, e sim uma atividade lúdica. Crianças quando brincam de trenzinho não se tornarão, necessariamente, maquinistas profissionais. Assim o autor traz outra máxima: “o jogo é uma atividade de luxo que se opõe ao ócio. Quem tem fome não joga” (CAILLOIS, 1990, p. 17). Os resultados do jogo originam a satisfação ou a decepção em igual peso, por vencer um obstáculo ou fugir na fantasia, o jogador consentido a ação de jogar acaba por realizar-se. Dessa maneira, podemos considerar que, como o jogo ajuda o homem a formar-se socialmente e construir a própria civilização, o ato de jogar estaria inserido em muitas atividades da humanidade. O fotografar, sob o olhar de Caillois (1990), será uma tentativa dessa pesquisa para alcançar as afirmações debatidas anteriormente.

Johan Huizinga (2010), autor de *Homo Ludens*, é lembrado nos textos de Caillois (1990), mas não como um estudioso dos jogos e sim, um pesquisador do “espírito de jogo no domínio da cultura e, mais precisamente, do espírito que preside a uma determinada espécie de jogos – os jogos de competição regrada” (CAILLOIS, 1990, p.23). Para

Caillois(1990), o jogo vai além desse espírito único. Mesmo o jogo não tendo sentido senão enquanto jogo, o tédio solta aquilo que o entusiasmo prendera, pois, é uma atividade livre, dentro dos limites impostos. O jogo existe enquanto os jogadores estão dispostos a jogar. Independente do tipo de jogo, as preocupações do cotidiano se afastam. Atividade incerta, o jogo se compromete com a incerteza do resultado, todos envolvidos esperam seu desfecho.

Huizinga (2010) soube defender as primeiras visões acerca do jogo, preparando terreno próspero para outros pensadores. O jogo se faz mais complexo do que Huizinga (2010) descreveu. Até encontramos passagens pertinentes em seu texto, mas ainda parecem insuficientes:

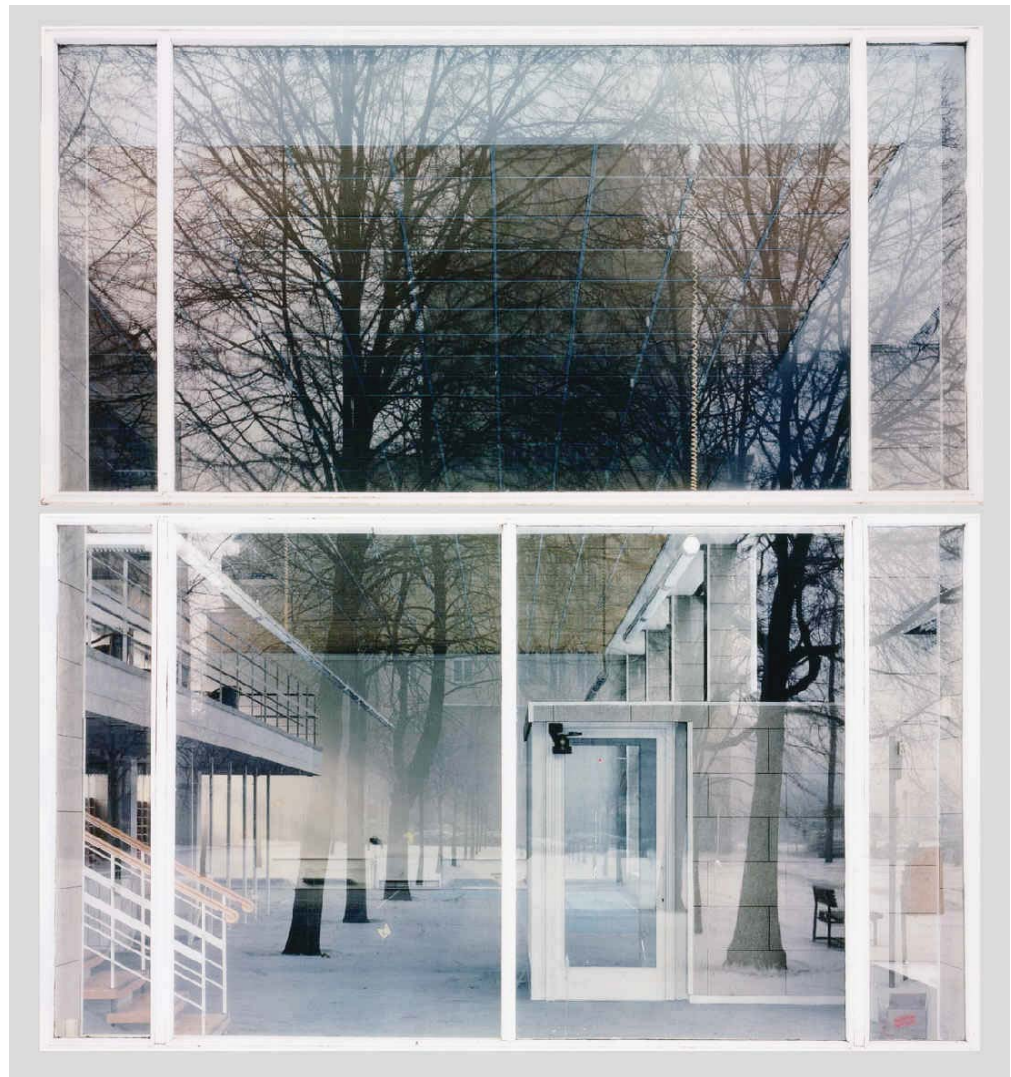
O jogo distingue-se da vida comum tanto pelo lugar quanto pela duração que ocupa. É esta a terceira de suas características principais: o isolamento, a limitação. É 'jogado até ao fim' dentro de certos limites de tempo e de espaço. Possui um caminho e um sentido próprio. (HUIZINGA, 2010, p.12)

O autor acaba por delimitar várias considerações sobre a prática do jogo. Debate e aprofunda-se nos estudos das origens da palavra jogo e seu caráter agonístico<sup>12</sup> sobre diferentes sociedades. Mas podemos perceber que quando Huizinga (2010) expôs seus estudos, por volta de 1930, muitas questões ficaram desapercibidas e, o jogo visto como um elemento social, seria melhor definido no final a década de 50, com a inquietação de Caillois (1990) sobre a máscara do homem contemporâneo e a presença da vertigem. Mesmo assim, ainda que tímidas, encontramos excelentes teorizações huizinguianas. Uma delas é a expressão poética em relação ao jogo.

Para Huizinga a *poiesis* é uma função lúdica e deve ser trazida à discussão quando o jogo se faz presente. “Ela se exerce no interior da região lúdica do espírito, num mundo próprio para ela criada pelo espírito, no qual as coisas possuem uma fisionomia inteiramente diferente da que apresentam na vida comum” (HUIZINGA, 2010, p.133), estando relacionadas diferentemente da lógica e da causalidade cotidiana. Se posicionando além do patamar cotidiano, aproximando-se do espírito do selvagem, do animal ou do visionário, como exemplifica o autor. Entender este conceito, também poético, é encará-lo como uma ideia libertária, rejeitando para sempre o fato de que a poesia se apresenta apenas esteticamente.

---

<sup>12</sup> No dicionário de língua portuguesa Priberam, agonístico (adjetivo) é relativo à agonística, que por sua vez, significa a prática da Ginástica relativa aos combates dos atletas gregos. Disponível em <<http://www.priberam.pt/dlpo/agonística>>. Acesso em 20 dez. 2013.



**Imagem 8** - Sabine Hornig – Untitled (Díptico), 2003  
 Disponível em: <http://www.fundacion.telefonica.com>  
 Acesso em: setembro de 2013

A imagem acima [Imagem 8], um díptico da artista alemã Sabine Hornig, está presente apenas para expressar visualmente a transcendência que Huizinga defende. Dividida em duas partes a janela fotografada mostra a imagem de fora e reflete a imagem de dentro pelo seu vidro. O interior e o exterior juntos, ao mesmo tempo. Na galeria, a artista costuma deixar suas telas colocadas na parede como janelas, dando a sensação de espacialidade interativa. Uma metáfora do conceito de Huizinga sobre poética, pois se o lúdico está presente, se faz em espírito e tem aspecto diferente do comum. A imagem é poética por expressar sentido entre objetos do real, trazendo outra forma de ver. Poderíamos continuar a análise desta fotografia, pois ela é rica em signos, mas é importante guardar energia para as análises conclusivas da pesquisa.

Continuando, o autor defende que “como tudo aquilo que transcende os limites do juízo lógico e deliberativo, tanto o mito como a poesia se situam dentro da esfera

lúdica” (HUIZINGA, 2010, p.144). Assim, a forma poética estaria fora da razão, materializada também pelo conceito do lúdico e ainda é manifestada por outras vias desde as sociedades antigas. Este mesmo caráter lúdico da linguagem poética se evidencia e “a imensa importância atribuída pelas culturas arcaicas à prática da poesia, não será surpresa para nós verificar que nessa fase sua técnica foi levada ao mais alto grau de rigor e de sofisticação” (HUIZINGA, 2010, p.149). Justificarmos a antiga presença da linguagem poética nas conquistas sociais do homem, incluindo as civilizações mais remotas centradas no rito, no mito e na língua. Reconhecemos assim que inserida ao jogo, a função poética interage à atividade naturalmente e, revigora o conceito do lúdico. A poética tenta fugir do habitual, do comum, do esperado e, é vitoriosa.

Para finalizar com o autor, “o elemento lúdico é de tal modo inerente à poesia, todas as formas de expressão poética estão de tal modo ligadas à estrutura do jogo, que é forçoso reconhecer entre ambos a existência de um laço indissolúvel” (HUIZINGA, 2010, p.177). Assim, é possível entrar nos textos de Caillois (1990) mais profundamente e constatar que para ambos os autores, mesmo que diferentemente, o jogo tem papel crucial na formação cultural da humanidade.

### 3.3 POSSIBILIDADES DO JOGO ENQUANTO FOTOGRAFIA

Para compreendermos melhor as propostas mais recentes desenvolvidas sobre o jogo, é preciso nos debruçarmos em outras definições expostas mais minuciosamente por Caillois (1990), como já anteriormente apresentado. De início, Caillois (1990, p. 29), afirma, categoricamente, que o jogo é uma atividade livre, onde o jogador joga porque aceita. Caso fosse obrigado, o jogo perderia sua natureza divertida. É uma atividade delimitada por sofrer limites de espaço, tempo e rigor pré-estabelecidos. O jogador também tem iniciativa criativa, mas não se sabe o resultado antes do término, classificando o jogo como uma atividade incerta. A característica improdutiva também está presente já que não se gera bens ou riqueza ao jogador. Outra característica é ser uma atividade regulamentada, ou seja, sob convenções próprias acontece em paralelo ao mundo real. Para finalizar, o autor traz a noção de ficção, afirmando que o jogo é uma atividade fictícia, presente em uma outra realidade ou irreabilidade, em paralelo à vida normal.

Essas características são as bases da afirmativa: regra e ficção excluem-se reciprocamente. Dessa maneira, serão utilizados textos alinhados a Flusser (2011, p.18), os quais defendem que o jogo é uma atividade que tem fim em si mesma. Se o jogo pode ser

atividade livre, delimitada, incerta, improdutiva, regulamentada e/ou fictícia, tão amplamente caracterizada e, organizar-se pelas vertentes da regra e da ficção, a divisão pode definir-se:

Quer na altura de uma aposta, quer na loteria, na roleta ou no bacará, é evidente que o jogador mantém a mesma atitude. Não fez nada, aguarda a decisão do acaso. Pelo contrário, o pugilista, o corredor pedestre, o jogador de xadrez ou da macaca põe tudo em ação para ganhar (jogos atléticos ou intelectuais) – esforço em vencer um rival colocado nas mesmas condições. (Caillois, 1990, p.32)

Muito apropriadamente, Caillois (1990) observa com mais cuidado as categorias fundamentais de jogo e anuncia quatro conceitos peculiares dos quais toda sua teoria está entrelaçada, partindo dessa divisão comportamental. Para o conceito de competição traz o termo *agôn*, para o conceito de sorte, *alea*, para o simulacro, *mimicry* e para a vertigem, *ilinx*. Lembrando que todos estes conceitos serão melhor definidos no decorrer dos textos na companhia e auxílio dos conceitos fotográficos defendidos.

Presentes nestas quatro categorias definidas, há ainda dois pólos distintos que promovem e ajudam na compreensão de cada uma delas. O primeiro definido como *paidia*, referente à diversão, turbulência, despreocupação, à fantasia. E o segundo definido como *ludus*, referente à tentativa, persistência, habilidade, aos obstáculos. Assim, as categorias formam-se em detrimento da carga investida por cada um dos conceitos de diversão ou habilidade, resumidamente. Para Caillois (1990) o detalhamento de cada uma seria da seguinte forma.

*Agôn* é a forma de competição, a rivalidade em uma única qualidade, rapidez, memória ou habilidade, por exemplo. Acontecendo em limites definidos, sem auxílio exterior para promover o vencedor, sendo este o melhor da categoria. Para cada um dos competidores existe o desejo de ver-se reconhecido através de sua excelência em determinado domínio. Presente também em duelos e torneios. Tanto para o *agôn* muscular, quanto para o *agôn* cerebral, aplica-se tal conceito.

*Alea* é a decisão que não depende do jogador. Sem nenhuma participação sua, concentra-se em vencer o destino e não um adversário. Sendo o destino o único agente sobre o resultado, é a regência do acaso que constrói a essência do jogo. “A Alea assinala e revela a benevolência do destino. O jogador fica passivo, não faz uso das suas qualidades ou disposições, dos seus recursos de habilidade, de força e de inteligência. Limita-se a aguardar.” (CAILLOIS, 1990, p.37).

Uma consideração importante ressaltada por Caillois (1990, p.39) é que em relação ao *agôn*, a *alea* não se estabelece com a habilidade ou qualificação do jogador.

Deixando o valor profissional de lado, tem a propriedade de se tornar positiva ou negativa quanto ao resultado final. O *agôn* reclama pra si a responsabilidade individual, já a *alea* a entrega ao acaso. Dessa maneira fica claro que:

*Agôn e Alea* traduzem atitudes opostas, mas obedecem ambas a uma mesma lei: a criação artificial entre os jogadores das condições de igualdade absoluta que a realidade recusa aos homens. Pois na vida, nada é claro. De uma ou outra maneira, evadimo-nos do mundo fazendo-o outro — fazer outro mundo — *Agôn + Alea* = dominó, gamão. (Caillois, 1990, p.39)

Na *Mimicry*, “Qualquer jogo supõe a aceitação temporária ou de uma ilusão” (CAILLOIS, 1990, p.39). Desse jogo surge a encarnação de um personagem fictício. O próprio jogador encara o disfarce por um tempo fingindo ou atuando como outra pessoa. O ser humano sempre teve prazer em disfarçar-se, colocar a máscara do outro e, assumir assim uma réplica pra si mesmo. Artifícios como a mímica, a máscara ou o disfarce são alicerces dessa classificação de jogos. Caillois (1990) reforça que no teatro, fazer-se passar por outro dá prazer e, mesmo não ludibriando o espectador, todos aceitam o outro ser dividindo o mesmo jogo. Mas caso quiser-se enganar o outro com um disfarce, então não é jogo. Portanto, “no carnaval, a máscara não pretende fazer crer que se é um verdadeiro marquês, um verdadeiro toureiro, um verdadeiro pele-vermelha, mas sim meter medo e tirar proveito da desordem ambiental” (CAILLOIS, 1990, p.42).

A relação de *agôn* com *mimicry* resulta no espetáculo, como nos torneios onde o atleta representa o herói. Formando assim, condições para o surgimento, no meio do público, da competição por *mimicry* e não por *agôn*, como propõe Caillois (1990, p.43). Podemos reconhecer que:

A *mimicry* é invenção incessante. A regra do jogo é uma só: para o ator consiste em fascinar o espectador; para o espectador consiste em prestar-se à ilusão sem recusar a priori o cenário, a máscara e o artifício em que o convidam a acreditar, durante um dado tempo, como um real mais real do que o real. (CAILLOIS, 1990, p.43)

No *Ilinx*, este tipo de jogo comporta a busca da vertigem. Destruindo, por um momento, a estabilidade da percepção. Manifesta-se à consciência lúcida em um delicioso medo ou até pânico. A busca do transe desmancha a realidade comum e é iniciada e finalizada em si mesma pelo jogador ou não. O pânico momentâneo requerido é a essência do conceito da vertigem no jogo, especificado como Caillois (1990, p.44) defende. As sensações de prazer ou medo podem ser alcançadas de várias maneiras, bem como:

Há vários procedimentos físicos que as provocam: o volteio, a queda ou a projeção no espaço, a rotação rápida, a derrapagem, a velocidade, a aceleração de um movimento retilíneo ou a sua combinação com um movimento giratório. Dispõe dos efeitos da embriaguez e de determinadas danças. Retiram um prazer semelhante do atordoamento provocado por uma velocidade extrema, tal como a que se sente no ski, numa moto ou num automóvel. (CAILLOIS, 1990, p.44)

A procura do êxtase é a essência do *ilinx*, um “distúrbio específico” (CAILLOIS, 1990, p.47), ou um “pânico momentâneo” (CAILLOIS, 1990, p.47), definem a característica desse jogo. Reservado da realidade o jogador está disposto à vertigem.

Portanto, trazendo estas definições para perto da fotografia, notamos que na vastidão da imagem técnica contemporânea, há estruturas de teorização entrelaçadas. Por meio das características de jogo detalhadas, será mais fácil estruturar as analogias entre fotógrafo e jogador, entre o ato fotográfico e o jogo, entre a poética e a mecanização da imagem e entre as linguagens desprogramadas e programadas. Colaborando de forma mais pragmática com as futuras hipóteses, os complexos conceitos trazidos à tona podem arraigar-se às relações comuns que têm entre si, tentando mostrar que o ato fotográfico pode ser uma extensão de tempo e espaço de jogo.

Revisitando a característica do *agôn* na fotografia, a competição é facilmente identificada. O ponto de maior consideração deve sempre ser na relação estabelecida entre fotógrafo e aparelho defendida por Flusser (2007). De modo menos evidente, porém detectado, entre fotógrafos sempre houve concorrência no decorrer da história da fotografia. A começar, segundo Amar (2011), pela corrida entre as patentes requeridas naquele início conturbado do século XIX. Foram muitas e constantes, a exemplo, Henri Fox Talbot seu calótipo e o colódio de Frederick Scott Archer, ou a Kodak de George Eastman, fundada em 1888, em plena corrida tecnológica fotográfica americana, seguindo os textos de Amar (2011, p.32).

Étienne-Jules Marey, autor da imagem da próxima página [Imagem 9] e os irmãos Lumière trocaram desacordos por suas ideias antagônicas acerca da imagem fotográfica em movimento, ou seja, da cronofotografia<sup>13</sup> e do cinematógrafo<sup>14</sup> no século XIX. Ambos disputavam o conceito paradigmático dessa nova categoria de imagem que surge. Seguindo os textos de Philip Dubois (2005. In: Samain, 2005), é Marey com seus

<sup>13</sup> Cronofotografia é o sistema de registro do movimento baseado na realização de uma série de fotografias fixas em intervalos de tempo regulares. Seus pioneiros foram Etienne-Jules Marey e Eadweard. (HACKING, 2012. In: HACKING, 2012, p.554).

<sup>14</sup> O cinematógrafo é um aperfeiçoamento dos irmãos Lumière do cinetoscópio, a invenção marcou o início da história do cinema. O aparelho registrava uma série de imagens fixas criando ilusão de movimento. Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Cinemat%C3%B3grafo>>. Acesso em: 20 jul. 2013.

experimentos na imagem abaixo, o defensor da imagem como ciência, vinculada aos estudos do movimento em seres vivos com finalidades acadêmicas. Enquanto que os de Lumière protegem esta imagem como arte e entretenimento, como cinema por consequência. Esta diferenciação ideológica traz o exemplo agonístico das formações epistêmicas ligadas à fotografia, “encontrada no ‘conflito de ideias’ que opõe Marey aos irmãos Lumière” (DUBOIS, 2005, p.203). No entanto, este tipo de disputa entre fotógrafos não faz parte das intenções conceituais desta pesquisa.



**Imagem 9** - Étienne-Jules Marey - Cheval blanc monté, 1886  
Disponível em: <http://en.wikipedia.org>. Acesso em: dezembro de 2013

Quanto à característica de jogo *alea*, o fotógrafo arrisca, aguarda a decisão que não depende dele. Lembrando que não existe imagem fotográfica banal, mas sim a interferência do acaso no recorte espaço/tempo dessa fotografia. Um acidente visita a fotografia a ser formada. Este incidente pode dar-se por variação, bem como, por meio químico, caso o fotógrafo utilize o sistema analógico. Por meio físico, dependendo da incidência de luz na objetiva e depois no filme. Por meio mecânico, dependendo do equipamento que o fotógrafo escolher. No entanto, todas estas determinações estão ligadas ou interligadas pela ação do acaso na fotografia.

O fotógrafo no momento de fotografar também pode usar o artifício do acaso na criação de suas imagens. Encontrar o local ou a luz ideal não seriam suficientes. O fotógrafo aguardaria algum acontecimento entrar em cena fora de seu controle, como as fotografias de rua tão famosas captadas por Henri Cartier-Bresson. Nelas Cartier-Bresson furtivamente escolhia cenários estratégicos e esperava algo unir-se ao enquadramento

estabelecido. Uma pessoa caminhando ou uma bicicleta passando rapidamente pela rua, o elemento surpresa, como um acidente, fizeram muitas de suas fotografias verdadeiras testemunhas do acaso. Em Paris, fez inúmeras fotografias que “se definem por riscos estéticos que só podiam existir no contexto do surrealismo. Incluem justaposições impressionantes ou tensões composicionais inesperadas, como em seu trabalho prematuro *Atrás da Gare St. Lazare, Paris*” (LEDERMAN, Erika , 2012, p.289. In: Hacking, 2012).



**Imagem 10** – Henri Cartier-Bresson – *Atrás da Gare St. Lazare*, 1931  
Disponível em: <http://photographerobscura.wordpress.com>  
Acesso em: dezembro de 2013

A imagem acima [Imagem 10], é a fotografia citada em que um “homem saltando, espelhada perfeitamente por sua própria sombra, é repetida pelas figuras saltitantes dos cartazes de circo atrás” (LEDERMAN, 2012, p.289 In: Hacking, 2012). Bresson e outros fotógrafos da mesma linguagem são aclamados por este instinto assertivo e aleatório das

cenas, contribuindo para sempre na elaboração estética da fotografia daquele período moderno.

Outro ponto interessante é lembrarmos que hoje a edição fotográfica é feita totalmente por meio digital. Muitas vezes o fotógrafo é surpreendido pelo próprio software da câmera ou do pós câmera. Efeitos não planejados pelo autor podem ser efetuados automaticamente, causando muitas vezes resultados jamais imaginados originalmente. O programa do aparelho atua independentemente da vontade do fotógrafo, causando resultados satisfatórios ou indesejados à imagem. Neste lance de cartas digital, cabe ao fotógrafo apropriar-se do acidente. É preciso lembrar muito apropriadamente que em fotografia “o desejo de controle absoluto” (ENTLER, 2005, p. 285. In: SAMAIN, 2005), é castrador e antagônico à arte.

A característica da *mimicry* é presente na fotografia como um fator quase inerente. Como discutido algumas vezes, a imagem capturada é vestígio do real, trazendo o conceito de mimese à imagem fotográfica. Por outro lado, não muito perceptível mas presente, um personagem encara disfarçadamente a rotina fotográfica tal qual um legítimo fotógrafo profissional.

Antes de qualquer afirmação mais profunda é preciso entender que há um vasto campo de profissionais e artistas inseridos tanto na área de pesquisa e criação, como no mercado fotográfico. Todos produzindo fotografias dentro de um sistema estabelecido. Este sistema pode ser tanto a academia, quanto a agência publicitária, por exemplo. É até possível afirmarmos que nem todos os envolvidos neste sistema produzam fotografias profissionalmente. Lembrando que não estamos menosprezando os amadores, mas trazendo à discussão a possibilidade de haver replicantes disfarçados de fotógrafos profissionais, sem nunca terem estudado ou praticado fotografia realmente. No entanto, esta afirmação pode cair por terra se considerarmos, acerca do jogo e de Caillois (1990), que enganar com disfarce não é jogar, mas sabotar anulando o jogo instantaneamente.

Insistindo ainda, no mundo programado, a fotografia também está inserida nesta programação, como Flusser (2011) teorizou. A sociedade programada pode aceitar o simulacro de fotógrafo profissional, tranquilamente, como um amador exercendo um passatempo como afirma Caillois (1990, p.53). Notamos assim, a aproximação da atividade criada apenas na era moderna e chamada de *hobby*<sup>15</sup>. Para Caillois (1990, p.54) o ato incorpora o *ludus*, lembrado com um tipo de atividade livre e prazerosa.

---

<sup>15</sup> Hobby é toda “atividade secundária, gratuita, levada a cabo por mero prazer: coleções, artes decorativas, alegrias do trabalho amador ou de pequenos inventos” (CAILLOIS, 1990, p.53).

O fotógrafo amador é funcionário do aparelho, brinca apenas. Na condição de *paidia*, alegre-se. Assume o papel do personagem fotógrafo profissional. Aperta botões do aparelho sem saber como proceder anterior e posteriormente ao ato de fotografar. O *hobby* fotográfico do amador é a característica da *mimicry* atuando no discurso fotográfico contemporâneo. Como embasamento, a fotografia abaixo [Imagem 11], do fotógrafo inglês Martin Parr, pode ajudar a ilustrar o fenômeno alienante em plena atividade. Todos posam da mesma maneira, com intuito de fazerem a mesma fotografia. Mimese da mimese em curso imagético. Recapitulando Flusser (2011) acerca dos termos fotógrafo e funcionário, é legítima a afirmativa de que o amador, definido pela atividade lúdica é funcionário programado.



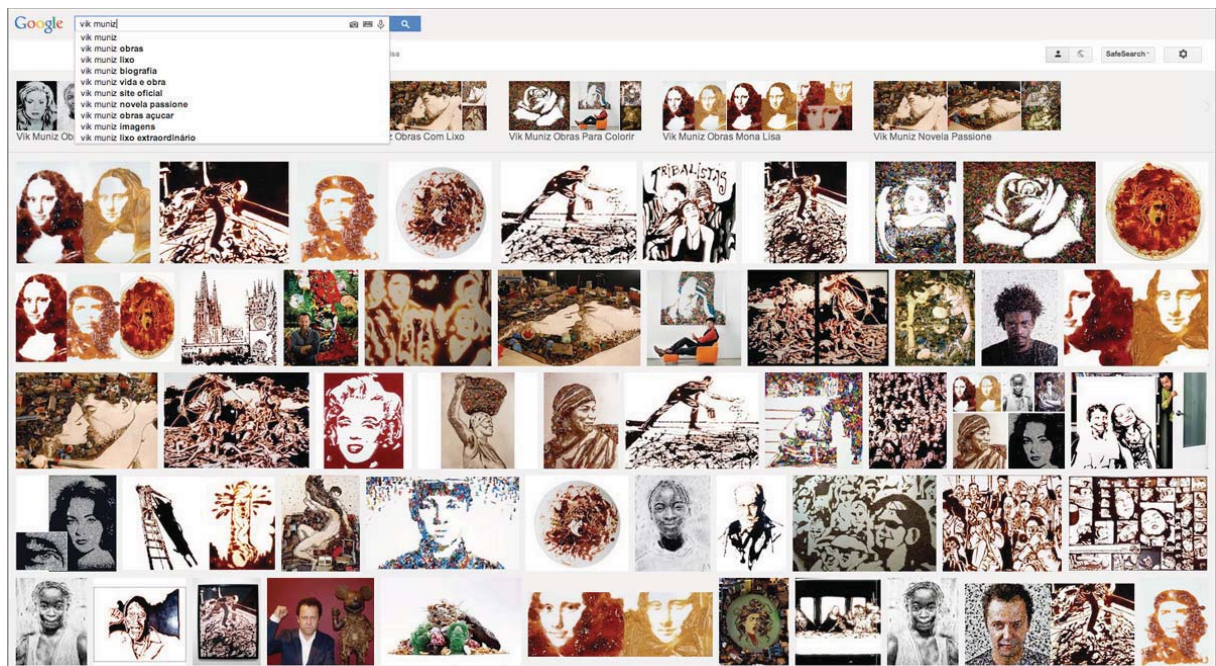
**Imagem 11** – Martin Parr – Pisa, Italy from the series Small World, 1990  
Disponível em: <http://www.phaidon.com>  
Acesso em: dezembro de 2013

Já a característica do *ilinx* na fotografia aparece quase que simultaneamente à *mimicry*. Por buscar o lúdico, disfarçando a realidade, o conceito de vertigem desenvolve-se ativamente em meio à sociedade programada. É notório: “as fotografias nos cercam” (FLUSSER, 2011, p.87), são onipresentes, estão tanto no espaço público quanto no privado, chegam a passarem-se despercebidas tamanha a quantidade produzida. Flusser (2011, p.87) explica, estamos habituados com a produção exacerbada de imagens e, somente uma quebra

ou alteração neste padrão, faz nossa atenção aflorar novamente. Estariam todos hipnotizados pelas imagens, magicamente programados. O autor ainda ressalta:

Não é a determinada fotografia, mas justamente à alteração constante de fotografias que estamos habituados. Trata-se de novo hábito: o universo fotográfico nos habitua ao 'processo'. Não mais o percebemos. Se, de repente, os mesmos jornais aparecessem diariamente em nossas salas ou os mesmos cartazes semanalmente sobre os muros, aí sim, ficaríamos comovidos. (FLUSSER, 2011, p.87)

O processo traz a velocidade frenética imagética, quando a imagem se repete, estranhamos impacientes. O intervalo nos incomoda, não mais o *frenesi* desconcertado, mas o silêncio visual. Na velocidade acelerada das imagens, o fotógrafo produz compulsivamente. Muitas vezes, sem refletir o material produzido.



**Imagem 12** – Página de procura do Google – Obras do artista Vik Muniz  
Disponível em: <http://www.google.com>. Acesso em: novembro de 2013

A imagem acima [Imagem 12], serve para ilustrar esta sensação hermética das imagens sobre o homem. Uma experiência cotidiana, comum a todos nós pode servir de exemplo. Ao entrar em uma página de procura virtual, digitando qualquer tema, nos deparamos com inúmeras imagens. O tema procurado foi Vik Muniz, artista contemporâneo brasileiro que utiliza a fotografia como ferramenta na produção de suas obras pictóricas. No acesso da barra de rolagem, encontramos cada vez mais imagens e, em poucos segundos, estamos mergulhados entre cores, símbolos, estéticas e conceitos, múltiplos de si mesmos.

Outra metáfora visual dos conceitos de vertigem. O *ilinx* em pleno exercício de êxtase ao nosso alcance.

Assim, o agente fotógrafo inserido neste sistema e sustentado por um transe imagético, pode estabelecer uma forte ligação com o *ilinx* do jogo. Em sua busca por novas imagens, em sua caça vertiginosa, o fotógrafo isolado em sua meta, não vê o exterior, mas apenas a imagem que passa pelo interior do equipamento. Não enxerga nada se não for através da objetiva do equipamento fotográfico. Dispara freneticamente contra o exterior da caixa preta na busca de melhores imagens. Mas estas imagens são tão numerosas e parecidas umas com as outras que se tornam monótonas. O *ilinx* está presente como uma característica mista de descontrole e prazer.

Até aqui exemplificados dentro da fotografia, o *ilinx* e a *alea*, que destacam-se em comparação com o *agôn* e a *mimicry*. Curiosamente, as duas características acentuadas são ligadas ao conceito de sorte e delírio, respectivamente. Acabando por impulsionar as futuras considerações do jogo fotográfico, um espaço promotor de discussões e hipóteses ligadas à poética do acaso e da vertigem. Para tanto é preciso ainda estruturar mais informações sobre o jogo, aprofundando as considerações teóricas.

Como já citado anteriormente, mas superficialmente, o *paidia* e o *ludus* precisam voltar a discussão do jogo. Assim, o *paidia* é estado de alegria, espanto ou até medo, como ilustra Caillois (1990, p.48). Suas primeiras ocorrências estão fora da existência histórica até a criação das convenções técnicas, dos utensílios e dos primeiros jogos praticados pelo homem, como saltar, esconder ou escorregar. O conceito de *ludus* traz a característica da luta contra obstáculos. Exemplos como as palavras cruzadas, passatempos e anagramas, ou mesmo a leitura de romances policiais (tentativa de descobrir o culpado), são comportamentos comuns ao *ludus*. Sempre *paidia* e *ludus* transitam entre as organizações do *agôn*, da *alea*, da *mimicry* e do *ilinx* como explica Caillois (1990). Um detalhe interessante é que *ludus* no jogo seria o elemento cujo alcance e fecundidade culturais são mais surpreendentes em relação à *paidia*. Mais elaborados, como soltar papagaio, jogar paciência ou fazer palavras cruzadas. No entanto, *ludus* é uma “metamorfose concebível da *paidia*” (CAILLOIS, 1990, p.54) e, *paidia* será sempre algazarra, agitação e risada.

Como já sabemos, consta que o *hobby*, uma forma específica de *ludus*, é atividade gratuita e secundária, mantida pelo prazer em si mesma, como Caillois (1990, p.53) ratifica. A fotografia acompanha essa expressão moderna e, nas características da *mimicry*, ganha a regência de *ludus*. Então, além de podermos afirmar que a fotografia amadora é *hobby*, com o artifício do *ludus*, o jogo traça um outro exemplo para o universo da fotografia:

os colecionadores. Espalhados por todo o mundo ocupam-se em encontrar fotografias de cunho histórico, jornalístico, artístico, públicas ou privadas. Quanto maior sua coleção, mais bem sucedido é o colecionador. Enfim, ocupar-se com atividades diferentes do cotidiano, alegrar-se com pequenos obstáculos vencidos e estar às margens da profissão são ocupações do funcionário, daquele que apenas brinca, inserido no conceito de Flusser (2011) como já foi anteriormente defendido.

### 3.4 CONSIDERAÇÕES SOCIAIS E CULTURAIS PARA JOGO

O jogo tem forte vocação social. Sendo um fenômeno da cultura, pode até começar por uma atividade isolada, mas havendo espontaneamente tendências competitivas, as relações sociais acabam aparecendo, pontua Caillois (1990). Muitos são os exemplos. Na Suíça os concursos de papagaio são realizados e vence quem voar mais alto. Da mesma forma, as apostas por telefone, onde num primeiro momento o jogador solitário entra e depois está dividindo um mesmo ambiente coletivamente. No cassino, outro exemplo, as máquinas de um jogador ficam alinhadas lado a lado, proporcionando a coletividade, mesmo que individual. É estranho estar sozinho na platéia do teatro ou cinema. Em um parque de diversões, entrar no carrossel ou tobogã sem ninguém pra dividir a excitação momentânea também não é uma experiência positiva, reitera Caillois (1990, p.62).

O *agôn* (desporto), a *alea* (cassino, loteria), a *mimicry* (espetáculo, cinema – orientada em vertigem: carnaval, baile mascado) e o *ilinx* (festas, alegrias populares), supõem-se em coletividade e não em individualidade. Na fotografia, as relações sociais podem acontecer sob diferentes eventos. A família que se debruça sobre álbuns antigos rememorando os afetos, ainda que sutilmente, é afetada por as memórias que vão surgindo conforme as imagens aparecem e cada ente trata de contar uma história. Os foto clubes repletos de exposições e concursos, organizando encontros e trocas de experiência entre os fotógrafos e os colecionadores de fotografia e arte preocupados em acumular mais imagens e trocar entre si são apenas alguns exemplos. Outro, mais recente, são as redes sociais virtuais promovendo fóruns e debates sobre a fotografia. Enfim, os exemplos podem ser mais explícitos ou até discretos, mas o jogo social está também na fotografia. Assim, obedecendo as considerações de Caillois (1990, p. 62), todas as categorias fundamentais do jogo apresentam aspectos socializantes, tornando-se cúmplices na vida coletiva.

Outro momento acerca das citações de Caillois é considerar o jogo uma “atividade essencialmente à parte” (CAILLOIS, 1990, p.65). Há oposição íntima entre o

mundo do jogo e o mundo real, já que o jogo é uma atividade separada e qualquer intervenção com a vida corriqueira corromperia sua existência. O autor acaba por avaliar que blefando ou roubando sairíamos do jogo automaticamente. Como o ator que depois da peça não é mais o personagem ou o atleta que fora da quadra não é mais um atleta.

Mas o que acontece quando os limites de um e de outro são deturpados? No *agôn* a corrupção se dá quando a arbitragem não é respeitada, já o uso de amuletos como superstição é a corrupção dos princípios em *alea*. Presente nos jogos de azar, o jogador acredita que aquele amuleto lhe trará sorte ou o resultado final será o esperado. A vida é regida pelo destino, ninguém sabe o que vai acontecer e o uso de amuletos burlaria a regência do acaso trazendo sorte e roubando no jogo. Continuando ainda com o autor, “quando há ânsia na procura das graças da sorte, que se constata hoje em dia, ela compensa aparentemente a contínua tensão exigida pela concorrência da vida moderna” (CAILLOIS, 1990, p.70). Concluimos assim que a superstição pertence ao jogo.

Trazendo a discussão mais perto da fotografia, podemos quebrar as regras quando manipulamos fotografias. Manipular imagens é manipular informação. A edição em laboratório nunca foi segredo, mas mesmo questionada, nunca fora extinta. Hoje o uso de softwares gráficos também é mal vistos, no entanto, o uso acontece o tempo todo em muitos nichos fotográficos. A moda e a publicidade fazem uso constante dessa ferramenta.

Na *mimicry* quando alguém acredita ser realmente outra pessoa, aliena-se. Mas “a exatidão dos limites impedem a alienação do outro” (CAILLOIS, 1990, p.71). Por outro lado, trazendo o *ilinx* para a questão, se a vertigem é banida em alguns momentos por ser perigosa, há também exceções, sendo a sensação descontrolada. Afinal:

A vertigem física, estado extremo, que priva o paciente de qualquer meio de defesa, é tão difícil de atingir como perigosa. É essa a razão pela qual a procura da perda de consciência ou da perturbação perceptiva, deve, para se expandir à vida cotidiana, revestir formas bem diferentes das que a vemos assumir nos aparelhos de rotação, de velocidade, de queda e de propulsão inventados para provocar a vertigem no universo protegido e fechado do jogo. (CAILLOIS, 1990, p.72)

Por outro lado, há sempre um lado negativo da experiência *ilinx*. A embriaguez ou o vício são exemplos da busca vertiginosa. Privado do gozo completo da consciência, o homem pode virar vítima de seu veneno. O “fascínio pelo vazio” (CAILLOIS, 1990, p.74).

Dessa forma, o que podemos pressupor, resumidamente, de toda esta questão social e cultural do jogo, é que *ludus* e *paidia* não são categorias de jogo, mas sim,

maneiras de jogarmos. Outro ponto é considerar *agôn* inserido nas “formas institucionais integradas na vida social” (CAILLOIS, p.1990, p.78) uma ocorrência pública. Da mesma forma, *alea* é aposta. *Mimicry* um cerimonial ou uma representação. Por fim, *ilinx* as profissões vertiginosas. No caso das quatro características de jogo confrontarem-se com o ato de corrupção, a violência, a superstição, a alienação e o vício, seriam os vetores respectivos ocorridos. Qualquer desses termos e considerações podem acomodar-se tranquilamente nos conceitos da fotografia. Basta encontrarmos os pontos de ligação em qualquer questão específica à fotografia. Fotografar é jogar.

Ainda em tempo, para enriquecermos os questionamentos futuros, Huizinga (2010) inicia um novo debate: a cultura provém do jogo. Na sequência, Caillois (1990) vai além e afirma que os princípios do jogo geram resultados ainda mais fecundos no campo da sociologia. Encontramos, assim, impulsos comuns entre os diversos jogos, podendo defini-los, com Caillois (1990, p.87), da seguinte forma: a necessidade de afirmação, a ambição de se mostrar o melhor; o prazer do desafio, do *record*, ou da dificuldade ultrapassada; a espera e o desempenho na mercê do destino; o gosto pelo secreto, pela simulação, pelo disfarce; o prazer de ter medo ou meter medo; a busca da repetição, da simetria ou contrariamente, a alegria de inventar, de variar as soluções até ao infinito; a satisfação de desvendar um mistério, um enigma; a satisfação provocada por todas as artes combinatórias; o desejo de se prestar a uma prova de forças, de habilidade, de rapidez, de resistência, de equilíbrio, de astúcia; o estabelecimento de regras e de jurisprudência, o dever de as respeitar, a tentação de as infringir; e a bebedeira e a embriaguez, a nostalgia do êxtase e o desejo de um delicioso pânico.

Para o autor existem “entre os jogos, os hábitos e as instituições relações estreitas de compensação e de convivência” (CAILLOIS, 1990, p. 89), transparecendo não as considerações simplesmente de uma sociologia dos jogos, mas sim bases teóricas para uma “sociologia a partir dos jogos” (CAILLOIS, 1990, p. 89). Ainda existiriam os momentos em que as condutas básicas dos jogos poderiam se atrair, simultaneamente. Para tal, as combinações defendidas por Caillois (1990, p.93) seriam: competição e sorte (*agôn/alea*), competição e simulação (*agôn/mimicry*), competição e vertigem (*agôn/ilinx*), sorte e simulação (*alea/mimicry*), sorte e vertigem (*alea/ilinx*) e simulação e vertigem (*mimicry/ilinx*).

O autor cita ainda as combinações proibidas, as combinações contingentes e as combinações fundamentais. Dando alguns exemplos, as combinações fundamentais de *alea* com *agôn* seriam um jogo que parte da aceitação de vencer uma dificuldade arbitrária. A

perigosa aliança entre *mimicry* e *ilinx* aparece como uma “indescritível metamorfose das condições de vida” (CAILLOIS, 1990, p.97). Mas o importante é percebermos que *alea* uni-se muito bem ao *agôn* e *mimicry* ao *ilinx*, sempre sob o aspecto do simulacro e vertigem de um lado e, sorte e mérito do outro.

Portanto, seguindo à risca as afirmações de Caillois (1990, p.102) fica cada vez mais difícil separarmos as ações sociais dos conceitos do jogo. As relações culturais com o jogo confundem-se e formam estruturas completamente camufladas entre si. Uma distinta condição de códigos e princípios estabelece abastecendo ricamente objetos e comportamentos das sociedades históricas e contemporâneas. De acordo com o autor, em sociedades primitivas como as australianas, americanas ou africanas, reinaram a máscara e a possessão (a *mimicry* e o *ilinx*). Tais conceitos influenciaram suas atividades culturais radicalmente. No entanto, o *agôn* e a *alea* são os poderosos influentes da cultura em sociedades civilizadas, de contabilidade e organizadas hierarquicamente, como os Incas, Chineses ou Romanos.

A máscara é instrumento de metamorfose – “instrumento secreto” (CAILLOIS, 1990, p.107). Com a máscara a entidade humana por detrás espalha o medo, pois basta o xamã colocar a máscara para provocar uma “incrível vibração” (CAILLOIS, 1990, p.107). A vertigem substitui, então, o simulacro: ela é a regra social. E artifícios óbvios e naturais são usados (jejum, drogas, hipnose, música, gritaria). “As máscaras são o verdadeiro laço social” (CAILLOIS, 1990, p.109). Então, “tudo é representação” (CAILLOIS, 1990, p.112), tudo é vertigem, êxtase, transe. Notamos grande importância, neste momento, para Caillois (1990) em discutir sobre a máscara. Não sendo para Caillois (1990, p.116) apenas uma sensação ilusória, excessiva e sem finalidade. Essas “aparições do além” (CAILLOIS, 1990, p.117) acabam por atuar como as primeiras engrenagens de um governo. A máscara é institucional trazendo a vida pública daquele grupo.

Um fato em paralelo devemos notar. Em culturas mais evoluídas, distantes desses ritos de caos original, a vertigem e o simulacro ainda estão presentes. *Mimicry* e *ilinx* são condicionadas servindo para a distração, para o repouso ou para a quebra do tédio, mas sem loucura ou delírio, como anteriormente pontuado Caillois (1990, p.119). Continuam as definições indicadas numa demarcação evolutiva. O xamã, homem da vertigem e êxtase é transformado em funcionário (mandarim, mestre de cerimônias), obedecendo agora um protocolo institucionalizado.

As metamorfoses e ataques aflitos são apenas recordações adormecidas, fundamentais em uma república, despontando em democracia e desporto, como Caillois (1990, p.124) defende. *Mimicry* e *ilinx* estão condenados por um universo ordenado e firme

sem milagre ou magia. O despertar do mérito e da sorte encontrados em *agôn* e *alea*, estão presentes nas regras do jogo social. Segundo Caillois (1990, p.130), os jogos de estádio são exemplo de uma rivalidade regrada. Nasce o mito, o herói das multidões. No anonimato a massa assiste/cultua o ídolo/vencedor do palco/arena, caracterizando-se assim, como uma sociedade moderna, como defende o autor. Não é mais o louco o interprete de uma divindade. Na sociedade evoluída, uma autoridade sensata passa a exercer o papel esclarecedor diante de todos, “patrimônio em vez de obsessão” (CAILLOIS, 1990, p.151).

Existe ainda uma metamorfose do *mimicry-ilinx*, debatida por Caillois (1990, p. 154), dentro da sociedade moderna. Curiosamente, esta mesma sociedade reconhece apenas duas reminiscências da máscara dos feiticeiros: a mascarilha (máscara reduzida, festa erótica) e a máscara do carnaval. As festas populares, feiras, parques de diversão, loterias ou circos são ressonâncias desse contexto. Os esportes radicais, por exemplo, estão ligados ao *ilinx*, mas dividem a mesma origem.

Da mesma forma, os jogos de azar estão por toda parte e são encontrados fortalecidos em civilizações baseadas no “valor do trabalho” (CAILLOIS, 1990, p.169): as chamadas civilizações industriais. Esse aspecto é determinante na atividade de aposta por dinheiro fácil, algo oposto ao trabalho formal. Além disso, possui importância cultural de monopólio, tal qual os jogos de competição. Novamente vertigem e simulacro aparecem e ajudam a ilustrar um cenário de rebeldia em relação aos códigos e organizações sociais. Caillois (1990) exemplifica o Jogo do Bicho no Brasil, enraizado na cultura tanto quanto o futebol, enquanto que na França, a Loteria Nacional ergue cassinos na mesma medida que constrói estádios.

*Agôn* e *alea* são conceitos contraditórios, “mas complementares, do novo tipo de sociedade. A *alea* na medida que se limita a representar a passividade dos condicionalismos naturais, temos de admitir nem que seja contra a vontade” (CAILLOIS, 1990, p.182). Mas o autor quer ser mais original e ainda faz uma breve colocação acerca dos autores que já dedicaram estudos sobre os jogos. Lembra de Friedrich Schiller e suas vertentes psicopedagógicas e da ideia de liberdade e gratuidade dos estudos de Karl Groos. Johan Huizinga (2010) na utilidade para o desenvolvimento da cultura em relação ao jogo, lembra de Jean Piaget em seus ensaios e ainda Jean Chateau, classificador de jogos. No entanto, nenhum desses estudiosos reservou lugar para os jogos de azar ou de vertigem.

Percebemos depois dessa análise mais detalhada sobre os textos de Caillois (1990) que o universo dos jogos é complexo e ao estudá-lo deparamos com diferentes conceitos sociais e culturais no decorrer da evolução do homem e da sociedade no âmbito

privado ou público. “O jogo é um fenômeno total. Diz respeito ao conjunto das atividades e dos anseios humanos” e, são poucas as disciplinas “que o podem estudar proveitosamente sem desvio qualquer” (CAILLOIS, 1990, p.201). O autor pede cuidados em relação aos resultados particulares obtidos nas pesquisas, tanto teóricos quanto práticos. As conclusões podem ficar privadas de significado caso não forem encaradas como referências ao vasto e complexo universo dos jogos.

Assim, o universo fotográfico do qual todos fazemos parte, pode compreender os conceitos trazidos por Caillois de fato? Pode o ato fotográfico engajar-se de modo a cumprir naturalmente variados processos implícitos ao jogo? E ainda, caso seja positiva a resposta, estariam a crítica e o branqueamento da caixa preta presentes nestes processos? Alguns levantamentos já foram tomados. No entanto, precisamos de análises mais contundentes acerca do comportamento comum entre jogo e fotografia. Para reforçar, há ainda um ponto interessante que pode contribuir ainda mais nas considerações.

Quando Flusser (2007) resgata o comportamento do homem contemporâneo, indica que este homem “não é mais pessoa de ações concretas, mas sim um *performer* (*Spieler*): *Homo ludens*, e não *Homo faber*” (FLUSSER, 2007, p.58). O *Homo ludens* de Caillois está presente em Flusser, trazendo o espetáculo como vetor e não mais a ação de fato. Tudo parece jogo então, pois o “homem não quer ter ou fazer, ele quer vivenciar” (FLUSSER, 2007, p.58). Mas como lembra Caillois (1990), é preciso cuidado e avançar com cautela. Para tanto, em nenhum momento poderemos ignorar que a atividade do jogo confunde-se entre liberdade, limite, incerteza, improdutibilidade, regulamentação e ficção. De maneira que o jogo limita, mas também liberta.

Por ora, ainda sem análises mais profundas, é possível tirarmos algumas conclusões. Podemos considerar que regras e ficções não acontecem mutuamente e, impossibilitadas por trazerem conceitos diferentes entre si, fazem respectivamente do *ludus* e do *paidia* maneiras presentes no ato fotográfico. Outra constatação *a priori*, merecedora de destaque, é a forte disputa entre fotógrafo e aparelho, alicerçada por Flusser (2007) e acentuada pelo *agôn* de Caillois (1990). Aparentemente, este tema ainda será explorado melhor e proveitosamente, pois o encontramos enraizado na feliz construção entre Flusser e Caillois, através da fotografia. Outra constatação relevante é percebermos que *alea* se faz presente por meio do acaso ou do acidente inerentes ao ato fotográfico, da mesma forma que *ilinx* traduz-se em vertigem por meio das imagens que compõem as realidades (magia). Mais um fato encontrado é o simulacro encarado pelo *mimicry* e notado em ritos de quebra do tédio ou na distração momentânea.

O que pode guiar os pensamentos nos textos defendidos é o fato de que o jogo, mesmo sendo social, se faz por atividades à parte da vida real. Assim, começam a surgir mais intimamente, relações entre o mundo real e o mundo jogo. Defendendo a afirmativa, já comentada de que jogo é fenômeno total e diz respeito a muitos anseios e atos humanos culturais e, porque não, fotográficos. Os avanços, até o momento, são reflexivos e oriundos de breves inquietações referentes à fotografia. Para encontrarmos melhores argumentos é preciso aprofundarmos a pesquisa por meio de análises de característica qualitativa. Será preciso enfrentar linguagens fotográficas e artísticas para defendermos de forma honesta as contribuições presentes e latentes das hipóteses defendidas.

### 3.5 OUTRAS CONTRIBUIÇÕES E A DESPROGRAMAÇÃO

O termo desprogramar (MACHADO, 2010, p.14), já citado muitas vezes, mas brevemente, traz ao discurso flusseriano viço epistemológico e poderá direcionar parte da discussão para o território da criação expressiva (criação alternativa). Se o jogo contra o aparelho torna-se para o “verdadeiro criador” (MACHADO, 2010, p.14) o principal ato de produzir, em vez de submeter-se ao sistema imposto pelo aparelho, ele segue por meio de alternativas criativas, manipulando o aparelho, ou seja, de forma contrária à forma programada. Dessa maneira, iniciaremos considerações acerca dos dados coletados sobre jogo e poética criativa, auxiliando na futura produção das análises.

Continuando com Machado (2010, p.15), podemos afirmar que “um dos papéis mais importantes da arte numa sociedade tecnológica seja justamente a recusa sistemática de submeter-se à lógica dos instrumentos de trabalho, ou de cumprir o projeto industrial das máquinas”. Assim, visitaremos, mesmo que resumidamente, os diferentes comportamentos de um fotógrafo artista e do artista fotógrafo, já que falamos em fotógrafos e artistas em meio aos textos previamente defendidos. Para tanto, futuros textos de André Rouillé alicerçarão estas definições complementares.

Por ora, estabelecidas as linhas teóricas, o desvio crítico das produções da fotografia como arte se materializam em linguagem divergente, ou melhor, em metalinguagem, assim defendida por Machado (2010). Para que fique claro, o autor defende que esta metalinguagem constrói-se por dentro da sociedade programada. Machado constata que o fato das “obras estarem sendo produzidas no interior dos modelos econômicos vigentes, mas na direção contrária deles, faz delas um dos mais poderosos instrumentos críticos de que dispomos hoje para pensar o modo como as sociedades contemporâneas (...)” (MACHADO,

2010, p.17). Quando encaramos as possibilidades de linguagem por este prisma, as mídias e as artes são o suporte dos questionamentos e, a fotografia não poderia estar fora dessa conduta alternativa e crítica. Portanto:

Os exemplos poderiam se multiplicar ao infinito. Em nosso tempo, a mídia está permanentemente presente ao redor do artista, despejando o seu fluxo contínuo de sedução audiovisual, convidando ao gozo do consumo universal e chamando para si o peso das decisões no plano político. (MACHADO, 2010, p.22)

O produtor crítico, portanto, transpõe projetos relacionados ao meio dos quais faz parte. Interferindo na lógica das máquinas ou no sistema dos processos, subverte, segundo Machado (2010), as possibilidades programadas pelo aparelho. Desprogramar é “distorcer as suas funções simbólicas” (MACHADO, 2010, p.22), fazendo sentido diferentemente do controle. Operando pelo lado de dentro do programa conseguimos discutir mais claramente os modos de seu funcionamento, trazendo à tona a linguagem-objeto, a metalinguagem proposta por Machado (2010).

Sabemos que arte é um conceito complexo e profundamente mutável em suas passagens pela história ocidental, suas fundamentações são diversas e tão incorporadas à cultura quando a própria evolução criativa do pensamento estético. Nesta breve definição defendida por Machado (2010, p.23), cabe ainda a afirmativa maior de que a arte foi reordenada através das imagens técnicas, gerando a elucidação em concordar, sem contrapor, que “os meios despontados no século XX”, ainda que muitos como os “produtos da criação artística e da produção midiática não são mais tão facilmente distinguidos com clareza” (MACHADO, 2010, p.23). Portanto, fotografias, por exemplo, estão absorvidas pelos meios de massa, assim como o vídeo ou qualquer outra imagem técnica. O autor é paradigmático e ajuda a sustentar as investigações defendidas nesta pesquisa em textos sobre a fotografia e sua articulação crítica no devir artístico.

As contribuições de Machado (2010) confirmam os pensamentos de Flusser (2011) claramente, sem atritos ou contrapontos. Sabemos que o conceito da caixa preta é encarado como um dispositivo fechado onde sinais são enviados *input* e reações são recebidas *output*. Para ambos, a caixa preta não é exibida, mas iluminada metaforicamente, podendo revelar-se por outras maneiras. Dessa forma, todo o percurso estabelecido nos textos de Flusser (2011) são refrescados e reforçados. A tentativa de branquear pode ser desenvolvida também no ato de desprogramar.

Quando Flusser (2011) define que mesmo aquele que joga com o aparelho também não conhecerá todas as possibilidades do programa, podemos considerar dois pontos importantes. O primeiro é que o fotógrafo, assim como qualquer outra profissão, está inserido em um programa e dele não há saídas claras. O segundo ponto, mais próximo à pesquisa desenvolvida nesta dissertação, consiste na tentativa de escapar do programa trazendo a quebra e, em consequência, o branqueamento. Machado (2010) não só concorda com esta segunda via, como defende a desprogramação como um ato importante e desafiador de superação dos limites.

Com todos os textos trazidos a esta pauta e seus desdobramentos reflexivos, percebemos que em muitos momentos, o fotógrafo, mesmo consciente da programação, pode ainda manter-se restrito ao aparelho. Ironicamente, seguindo o conjunto de regras, imagina-se livre, produzindo e reproduzindo imagens. O fotógrafo pode ser também funcionário. É nesse momento que todas as outras maneiras de intervir no aparelho devem ser recolocadas em questão. A poética como linguagem visual, o jogo e o simbólico como subversão às restrições e transformação de padrões sistematizados em questionamentos são exemplos. Distanciamos da cultura de massa e aproximamos da arte, avançando por suas expressões. A troca de influências visuais fotográficas à arte, em comum relacionar ao jogo poético, marcará o sentido da pesquisa junto as futuras análises. No delicado plano em qualificar o subjetivo, na utopia de regular o que nos afeta, encontrar espaços em território desprogramado é necessário.

## 4 A FOTOGRAFIA ENQUANTO ARTE CONTEMPORÂNEA

### 4.1 FOTÓGRAFOS OU ARTISTAS

*“Isso de querer  
ser exatamente aquilo  
que a gente é  
ainda vai  
nos levar além”  
(Paulo Leminski)*

Como já debatido inicialmente nos textos presentes, a história da fotografia não trouxe traumas do passado intransigente quanto ao seu valor no território das artes. O século XX, logo de início, debate as posições a favor e contra a fotografia, reiniciando, de forma madura, as discussões acerca das linguagens fotográficas. Ao longo das décadas e com a chegada do século XXI, o pensamento crítico expandiu para nunca mais retrair. A fotografia toma, não só um lugar nas artes visuais, mas também reorganiza a arte e estrutura outras possibilidades de criação e sentido. Fotografia é arte e isto é incontestável na contemporaneidade.

Rouillé (2009, p.234) prefere dividir a fotografia enquanto arte em duas categorias diferentes, a arte dos fotógrafos e a fotografia dos artistas. O que parece confuso a princípio, tem certa lógica se debruçarmos em seus conceitos funcionais do fotógrafo artista e do artista fotógrafo. Para o autor, “a arte dos fotógrafos ficou entre o fogo cruzado da fotografia dos artistas, de um lado, e o do documento e da expressão fotográficas, do outro” (ROUILLÉ, 2009, p.234). O autor ainda completa esta distinção considerando as condições culturais, sociais e estéticas que podem separar os artistas e dos fotógrafos e, vice-versa. Assim, defende que “ao contrário do artista, que se situa no mesmo nível no campo da arte, o fotógrafo-artista evolui deliberadamente no campo da fotografia. Ele é fotógrafo, antes de ser artista. (ROUILLÉ, 2009, p.235)

Continuando, seriam o documento e a expressão na fotografia, divisões mais entrelaçadas, pois os fotógrafos e os fotógrafos-artistas “pertencem ao mesmo mundo e frequentemente se misturam”. Funciona como se a arte fotográfica do fotógrafo aparecesse nos espaços de liberdade criativa, fugindo dos padrões estéticos do trabalho diário documental e mercadológico. A mescla estética que Rouillé (2009) defende é perceptível em muitos canais midiáticos e está presente nas formas de apresentação e decodificação das imagens.

A fotografia dos artistas tem outro perfil segundo Rouillé (2009), sua afinidade se expressa nas possibilidades transformativas da arte, partindo do princípio que a

fotografia dos artistas “não é reproduzir o visível, mas tornar visível alguma coisa do mundo, alguma coisa que não é, necessariamente, da ordem do visível” (ROUILLÉ, 2009, p.287). Essa fotografia produzida por artistas não está no campo da fotografia e sim no campo das artes, “pois a arte dos artistas é tão distinta da arte dos fotógrafos quanto a fotografia dos artistas o é da fotografia dos fotógrafos” (ROUILLÉ, 2009, p.287).

Seguindo pelos textos rouillianos, no cuidado de não segregar os avanços dos textos aqui defendidos, encontramos a melhor definição para a fotografia como arte. No momento em que o autor introduz seu pensamento na fotografia contemporânea, a divisão categórica se faz mais pertinente. Rouillé (2009) defende a pluralidade produtiva das linguagens fotográficas e remonta a multiplicidade estética possível nessas linguagens, pois reflete que esta pluralidade resultante tanto da fotografia dos artistas, quanto da arte dos fotógrafos, seria o elo comum entre ambas. E ainda, defende que o sensível das duas formas compõe a matéria corpórea da arte contemporânea.

Portanto, para esta pesquisa, não é necessária a classificação literal de Rouillé sobre ser um fotógrafo artista ou artista fotógrafo. As aspirações teóricas, aqui defendidas, podem cadenciar tanto para um agente quanto para outro. É importante lembrarmos aquilo defendido por Flusser (2011), sobre o fotógrafo ser o jogador. Dessa forma, fotógrafo ou artista, se se dispõem a jogar contra o aparelho, ambos são jogadores, ambos são agentes. Concluindo, na produção expressiva, crítica ou poética da fotografia, como resultado, a arte. Defendendo a pluralidade da arte contemporânea refletimos, simultaneamente, sobre a versatilidade dos artistas e fotógrafos contemporâneos.

#### 4.2 BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

Para seguirmos contemplando a fotografia como arte contemporânea, precisaremos de algum embasamento teórico, mesmo que sucinto, para reforçar as análises. Um prefácio sobre pontos estratégicos, esclarecendo características intrínsecas à arte, enquanto fotografia, com fatos mais recentes, no intuito de trazer frescor à discussão. Não há razão para estruturarmos um texto prolixo, pois já foram compartilhados, direta e indiretamente, importantes recortes da história da fotografia, de fotógrafos, da linguagem fotográfica, da poética e do jogo na fotografia, delimitando a pesquisa muito proveitosamente. Clarear alguns outros percursos, porém, é vital ao entendimento.

Dessa forma, citar Marcel Duchamp (1887-1968) é essencial. O artista francês, além de explorar a fotografia muito além do ícone, concebia outros horizontes à

linguagem fotográfica em plena década de 20. Seus *ready-mades*, esculturas associativas com objetos cotidianos, feitos para não durar muito tempo, eram fotografados. Na definição de Krauss (2013, p.84) “o *ready-made* concebido como instantâneo se transforma assim no traço de um acontecimento particular”. Para o artista, era a fotografia quem resgatava o acontecimento sob a força do traço, ou do já descrito índice peirciano.

Assim, fotografando os *ready-mades*, Duchamp não só documentava o instante, mas colocava a fotografia no papel de obra indicial, como em uma continuação infinita da obra. “Após o impressionismo, a obra de Duchamp procede a uma nova atualização, e mais evidente, dos princípios fundamentais da fotografia no âmbito da arte moderna” (ROUILLÉ, 2009, p.295). Continuando:

Se o trabalho de Marcel Duchamp pode, para a grande maioria, ser considerado como uma atuação (sem a fotografia) do paradigma fotográfico no seio da arte contemporânea, algumas obras particulares – *Fountain* [Fonte] (1917), *Rose Sélavy* [Rósea Éavida] (1920), *Belle Haleine* [Bela Hábito], *Eau de toilette* [Água de veuzinho] (1921), etc. – utilizam efetivamente a fotografia como ferramenta. Essa função de ferramenta é apenas uma das versões das relações entre a fotografia e a arte. (ROUILLÉ, 2009, p.300)

Para ilustrar a citação de Rouillé, a imagem, situada na próxima página [Imagem 13], é da obra *Fonte* de 1917. “Seu mais espetacular objeto parcial é sem dúvida alguma a *Fountain* (Fonte), estranha reorganização de um banal mictório” (KRAUSS, 2013, p.90). A fotografia original não era colorida, sendo esta versão a não original, mas ajuda entendermos a dimensão das atitudes do artista. Uma curiosidade, é que o objeto foi rejeitado nos salões de arte por ser considerado vulgar e imoral, um simples mictório. Para os críticos de arte do período, um absurdo. Um objeto comum colocado como obra de arte em um espaço de galeria. O discurso de Duchamp está exatamente aí. Sua utilidade cotidiana muda de significado tornando-se arte. Como Michael Archer comenta em seus ensaios sobre a arte contemporânea, “a *persona* do artista é o agente, “é o artista, simplesmente por ser o artista, que possui o poder de designar alguma coisa como arte” (ACHER, 2001, p.30).

Por isso, fotografar os *ready-mades* não é fabricá-los, mas enquadrá-los escolhendo a melhor maneira de ver. O rigor de todo o processo pictórico era substituído na fotografia pelo enquadramento e registro. A fotografia age como uma “potência virtual” (ROUILLÉ, 2009, p.300), acontecendo no instante do traço. Fotografia e *ready-mades* coexistem na arte que se moderniza.



**Imagem 13** – Marcel Duchamp – Fonte, 1917  
Disponível em: <http://www.larabank.com>.  
Acesso em: dezembro de 2013

Com o movimento de vanguarda dadaísta e dentro dos textos de Rouillé (2009), primeiro a fotografia é a ferramenta que participa e registra. Conforme a arte moderniza-se conceitualmente, em uma segunda instância, a fotografia é o vetor desses conceitos participando no construir da obra. Os trabalhos do artista Francis Bacon (1902-1992) são um exemplo claro dessa vertente. O uso da fotografia tem caráter “passional” (ROUILLÉ, 2009, p.301), em sua produção, pois o artista irlandês revisita as antigas fotografias de Muybridge e Marey, em plenos anos 40 e 50, como canais das ideias de ação. Revistas, jornais e fotografias são a fonte das imagens em movimento de Bacon, a presença delas o cercava.

Para Bacon, a fotografia é mais do que uma simples ferramenta de trabalho, mais do que uma força motora da história da arte, é um meio de ver. Ele diz: “Não olhamos [uma coisa] somente de maneira direta, mas também através da emboscada já feita pela fotografia e pelo filme”. (ROUILLÉ, 2009, p.302)

Quando Bacon pintava suas telas, pintava suas referências visuais havendo semelhança pictórica e não fotográfica, reinventava outra forma de ver retirando os clichês e as aparências das imagens. Seria como se o olhar de Bacon sobre as coisas do mundo não fosse direto, mas constituído das referências vindas também das imagens técnicas. Materialmente ausente, mas presente, a fotografia é parte do imaginário do homem contemporâneo.

Prosseguindo, podemos identificar nesta evolução de linguagens entre arte e fotografia, um terceiro estágio. A fotografia passa a ser enfim material constitutivo da arte. Para tanto a figura de Andy Warhol deve ser inserida na discussão. O artista americano é conhecido por conceber obras de arte em virtude direta com a cultura de massa. Dessa forma, a fotografia não só é referência, mas também é produto final de seus projetos nos anos 60, em que Warhol “se impõe no cenário artístico, a fotografia de imprensa é um dos grandes vetores da cultura popular, a dos noticiários policiais, da celebridades e das publicidades” (ROUILLÉ, 2009, p.306).

A sociedade de consumo e de espetáculo, contextualizadas pelos pensadores Jean Baudrillard e Guy Debord, são o terreno conceitual de Warhol. Para tornar a obra de arte condizente com a mecanização e a reprodutibilidade da cultura de massa, o artista utiliza-se das imagens técnicas, como a fotografia, o vídeo ou a serigrafia. Dessa forma a fotografia ganha o papel no processo pictórico segundo Rouillé (2009, p.311). Ela está nas galerias defendidas pelos artistas do *pop art*. Está nas galerias por ser imagem técnica. No Brasil, não podemos nos esquecer das vertentes neofigurativas, que influenciaram a produção fotográfica e artística a partir da década de 60. Uma gama de possibilidades poéticas foram elaboradas.

Do realismo mágico, encarnado por Wesley Duke Lee (1931), em sua multifacetada produção, aos poemas popretos de Augusto de Campos (1931-2003) e Waldemar Cordeiro (1925-1973), passando pelas colagens e pintura de Mauricio Nogueira Lima (1953) (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004, p.70).

Existe aqui toda uma carga do *pop art* de Warhol mais conexo com as expressões da cultura brasileira, mas inteiramente dentro dos conceitos da cultura de massa. Apenas para demarcarmos mais um percurso da fotografia em território brasileiro, em 1977, a artista Anna Bella Geiger (1933), expõe o trabalho *Brasil Nativo/Brasil Alienígena*. Sob o

aspecto de produzir fotografia conceitual, a artista fica entre o documento e a encenação, quase que inaugurando novos modos de fotografar e discutir imagens. O circuito de arte neste período, no Brasil e no mundo, começa a amadurecer e absorver tantos outros artistas fotógrafos a partir de condutas mais abertas, entre territórios mais híbridos ou questões interdisciplinares visuais, como afirmam Ângela Magalhães e Nadja Peregrino (2004, p.77).

Novos artistas vão surgindo nas próximas décadas e a fotografia é amplamente utilizada. A arte conceitual, como já citada, a *land art* e o *body art* são outros exemplos possíveis acerca das mudanças discursivas da arte. Os movimentos artísticos posteriores às vanguardas do século XX estão entrelaçados. A segunda metade do século XX é paradigmática e irreversível. Krauss enfatiza: “o que a arte de Duchamp sugere é que esta mudança da forma das imagens que se constituem progressivamente no nosso entorno arrasta consigo uma mudança na estrutura dominante da representação” (KRAUSS, 2013, p.92). De maneira que seus símbolos e o imaginário afetam diretamente os processos de conhecimento.

Quando iniciamos com Duchamp, iniciamos o conceito que configurou a fotografia como vetor da arte contemporânea. O artista deixa seu vasto legado criativo e revolucionário. “Ligado aos movimentos cubista, dadaísta e surrealista, Duchamp também inspirou o pop art, o conceitualismo e o minimalismo” (FARTHING, 2009, p.351), influenciando as gerações futuras. Assim, concluindo, não há mais como voltarmos. Isto é essencialmente a força motriz das próximas inclinações, conceituações e conquistas da arte contemporânea. A arte é fotográfica.

#### 4.3 A ARTE DENTRO DA FOTOGRAFIA DENTRO DA ARTE

Iniciando com Luciano Trigo (2009), em um mundo onde arte também é negócio, as exceções mercadológicas são o foco investigativo dessa pesquisa. Por isso, atrelamos os textos de Charlotte Cotton (2010), em seu livro *A fotografia como arte contemporânea*, na tentativa de mapear as expressões fotográficas recentes. Em paralelo, o livro *Fotografia no Brasil*, das pesquisadoras Ângela Magalhães e Nadja Peregrino (2004), norteiam as passagens dessa mesma fotografia no Brasil. Cada vez mais em evidência no espaço das artes, a fotografia vive seu período de maior efervescência e caminha expressivamente como um veículo condutor de ideias.

Alguns artistas contemporâneos estão se aproximando da fotografia dos anos 60 e 70, trazendo registros “acidentais” (COTTON, 2010, p. 21), acontecimentos artísticos, subprodutos de uma ação anterior. O mero documento fotográfico se expande mais

uma vez, determinado para um discurso mais profundo entre performances e eventos destinados à câmera. Mais uma vez Marcel Duchamp está em evidência, a fotografia da *Fountain* (Fonte), se enquadra neste recorte. É dela que exalam as inspirações. A imagem é resultado da exposição de um objeto. Como já defendido, esta relação entre obra e imagem está arraigada até os dias de hoje. Neste contexto, o artista performático russo Oleg Kulik (1961), por exemplo, faz referência ao também artista performático Joseph Beuys (1921-1986), fotografando da mesma maneira sua performance *Eu mordo os Estados Unidos e os Estados Unidos me mordem*, referenciando *Eu gosto os Estados Unidos e os Estados Unidos gosta de mim*, de Beuys, 1974.

Fugindo da fotografia documental, a artista brasileira Rosângela Rennó (1962) traz um trabalho de apropriação fotográfica. Utilizando-se de fotografias de outras pessoas a artista monta um repertório visual e, dentro do “campo da ilusão” (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004, p.85), recontextualiza as imagens para outros discursos. A fotografia de um casamento desconhecido se torna suporte de lembranças de um imaginário coletivo.

Outra característica encontrada em exposições é a presença da narrativa através do uso da fotografia. Artistas influenciados pela era pré-fotográfica dos séculos XVIII e XIX fazem referências a fábulas e lendas presentes no imaginário coletivo moderno. Descrita como fotografia de quadros (*tableau photography*), ou quadros-vivos (*tableau vivant photography*), como Cotton (2010, p. 49) classifica, toda a narrativa da história se concentra em uma única fotografia. *O caminho de casa*, de meados de 2000, de Tom Hunter (1965), é um ótimo expoente dessa estética. Inspirado nas pinturas de Jan Vermeer (1632-1675), o artista reproduz pela fotografia a essência da obra aplicada em outro contexto. Portanto, revisitando temas e obras da história da arte, recriamos indiretamente novas possibilidades expressivas.

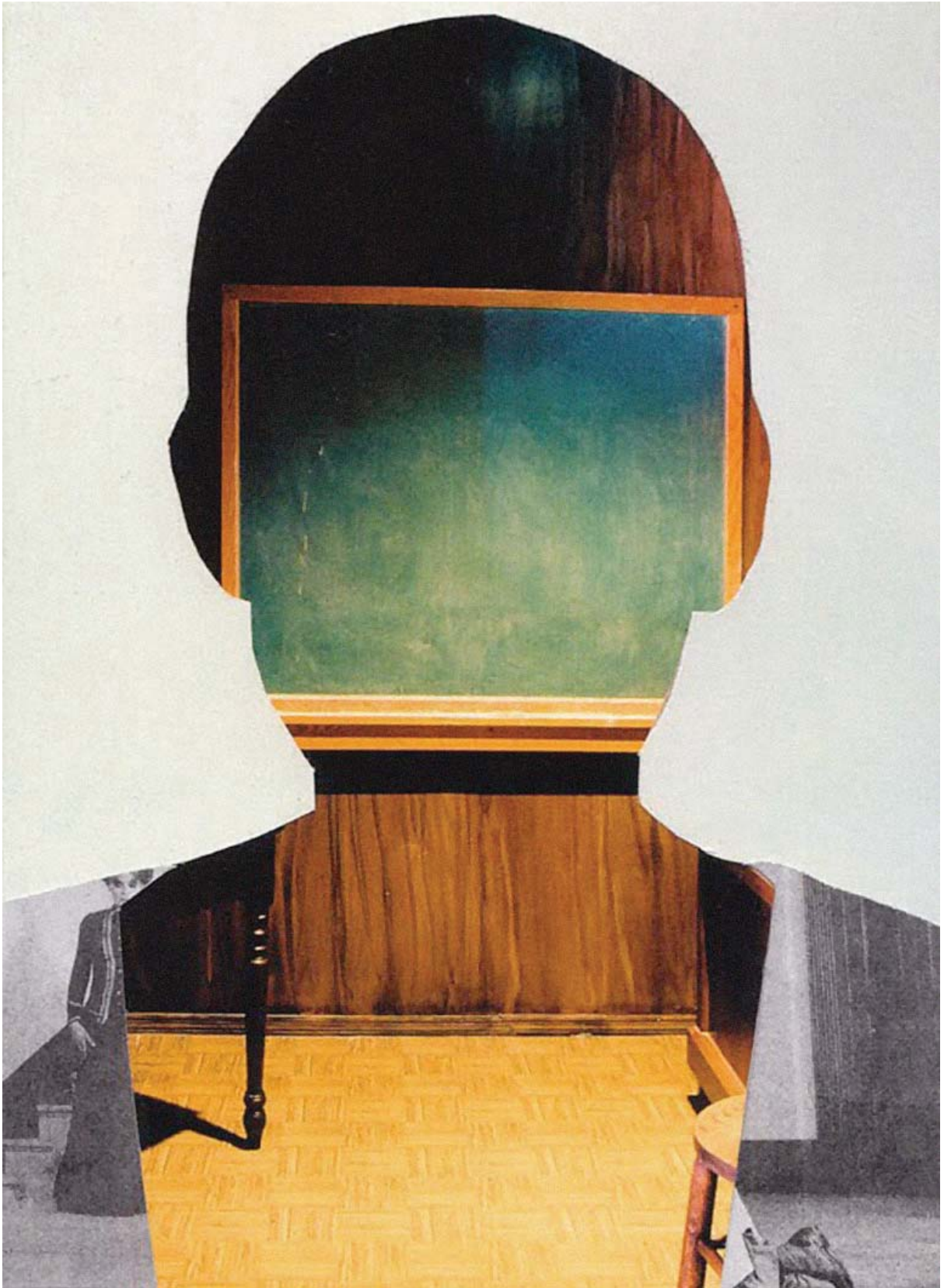
Fotografias “inexpressivas” (COTTON, 2010, p.XX) são outro tipo de produção contemporânea. São fotografias de ausência dramática ou sem exageros visuais. Estas imagens são paisagens vazias, cidades desertas ou lugares sem importância alguma, com pessoas anônimas. O artista Andreas Gursky (1955) é um representante desse discurso de inexpressividade. Grandes instalações nas galerias de paisagens distantes, sítios industriais, estádios esportivos e hotéis são montadas. Visitando estas imagens ficamos, segundo Cotton (2010, p.85), mais distantes ainda das paisagens e, ironicamente, próximos da ação imagética.

Conforme avançamos nas pesquisas do contemporâneo, revisitamos a poética tão debatida anteriormente. Detectamos que ultrapassar os limites das visualidades é articulação contextual de muitos artistas recentes. Alguns artistas concebem suas imagens em

contextos simplificados, ou seja, seus registros fotográficos tendem a incluir ambientes ou objetos ordinários, sem qualquer valor. O que muitos ignoram é apreciado por essa nova geração de artistas. Naturezas-mortas, cenas internas de casas, detalhes de objetos, formam algumas das excêntricas imagens. O mais banal dos temas é transformado pela fotografia em importância e imaginação. O trabalho de Peter Fischli (1952) e David Weiss (1946), datado de 1984, ajuda a compreender este conceito. A série fotográfica de naturezas-mortas reúne legumes e utensílios domésticos fixados entre si em combinações improváveis, transitando pelo território “lúdico” e, ao mesmo tempo “insólito” (COTTON, 2010, p.115).

A fotografia contemporânea também se apresenta nas relações pessoais. Com informalidade e amadorismo técnico propositais, imagens são geradas dentro de ambientes familiares. Esta estética doméstica traz o meio privado para o público, sem limites ou preceitos. A vida privada pode ser encontrada nos trabalhos de Richard Billingham (1970), datados de 1994. Neles, o artista inglês fotografa seu cotidiano, seus relacionamentos familiares. Encontramos ainda as “fotografias das consequências” (COTTON, 2010, p.167), fotografias documentais e paralelamente artísticas que presenciaram acontecimentos do mundo, mas estão longe de serem fotografias jornalísticas. Em sua importância social, ampliam um olhar diferente circulando por locais de conflito, cidades guerreadas ou desamparadas. Sobre um fato histórico, um olhar mais expressivo e, porque não, mais poético.

Na próxima página [Imagem 14], a título de ilustração, podemos conferir a fotomontagem feita pela artista britânica Melinda Gibson, a partir das imagens contidas no livro de Charlotte Cotton. Completamente sintonizada com boa parte dos conceitos aqui apresentados, a série reflete o texto debatido por Cotton (2010), recontextualizando questões pertinentes à própria arte contemporânea. Assim, como um canal metalinguístico, Gibson reforça Cotton por meio de um mesmo mote fotográfico descrito no livro. Um exemplo visual do comportamento pós-histórico flusseriano, emergindo de símbolos e produzindo outros símbolos.



**Imagem 14** – Fotomontagem VII – Melinda Gibson, 2010  
(Feita com as páginas 71, 106 e 204 do livro A Fotografia como arte contemporânea)  
Disponível em: <http://lenscratch.com>. Acesso em: dezembro de 2013

Continuando as especificações em debate, Cotton (2010) ainda afirma existir, sob a ótica de pensadores como Barthes, fotografias produzidas não pelo autor diretamente, mas por um conjunto de outras imagens, signos e visualidades da cultura. Imagens com repertório imagético, construídos por referências associativas. Isto faz mais sentido quando conhecemos a obra do artista brasileiro Vik Muniz (1961). Em 1997 ele desenhou em calda de chocolate e depois fotografou uma cópia da fotografia do pintor expressionista abstrato Jackson Pollock (1912-1956). Assim, reconhecemos na fotografia o desenho, a pintura e o fotógrafo em um sistema entre imagens, referências e memória.

Por influência do trabalho de Tacita Dean em 2006, onde comparativos entre fotografia analógica e digital são feitos, Cotton (2010) defende a fotografia analógica como uma alternativa na valorização da materialidade e na retomada às origens da fotografia. No entanto, não descarta as virtualidades do digital e cita a internet como meio condutor, superando os limites de linguagem e seus suportes. Nessa ótica digital, podemos citar o artista brasileiro Carlos Fadon Vicente (1945), que será futuramente debatido e analisado mais profundamente. Por ora, devemos lembrar que o artista é conhecido por simular imagens por computação gráfica inserindo ou alterando a programação interna de aparelhos.

Percebemos nitidamente que a fotografia como arte contemporânea não se limita. As facetas podem pontuar a obra de um determinado artista, contudo, ampliam as possibilidades expressivas à medida que alcançam diferentes contextos. Abrimos assim ainda mais as perspectivas. Caminhamos para uma fotografia expandida, onde os diálogos são mais demorados. Aquela fotografia em que, como o conceito de cinema expandido de Gene Youngblood (1970), é linguagem convergente. Visitar as manifestações contemporâneas da fotografia, tendo em vista a influência de outros meios de comunicação, permite para esta pesquisa, um maior entendimento das artes visuais e de suas possibilidades. A fotografia excedeu seus limites há tempos. Do simples registro documental à conquista subjetiva e poética, ela se faz protagonista e coadjuvante no mesmo instante em que é vista.

## 5 ESTRATÉGIAS NA PRODUÇÃO DE SENTIDO

### 5.1 INTRODUÇÃO ÀS ANÁLISES

“(...) olhar é, ao mesmo tempo,  
sair de si e trazer o mundo para dentro de si.”  
(Marilena Chauí)

Os limites já foram excedidos. Não podemos continuar sem que haja uma análise mais detalhada, de cunho qualitativo, sobre fotógrafos ou artistas produtores de material poético e crítico. Imagens devem preencher a próxima etapa desta pesquisa. A ideia da subversão, no sentido de vencer o aparelho, estará presente em todo o percurso analítico, junto com as ideias de Flusser (2011) e o branquear crítico do ato fotográfico.

Os conceitos de jogo não podem ser uma metodologia aplicada, eles estabelecem apenas um recorte nas análises e definem suas aplicações através de um método exploratório. Dessa forma, os conceitos de jogo norteiam as análises sendo a base delas. Lembrando, as categorias de jogo, debatidas intimamente, defendem o *agôn* como disputa; *alea* como acaso; *mimicry* como representação e *ilinx* como vertigem. São estas definições a matriz teórica para continuarmos a investigação poético visual tão debatida. Dentro do desprogramar, na ânsia crítica do visual, cada categoria será defendida por um artista diferente. O intuito é não apenas analisar o repertório imagético de cada agente, mas a partir de seu perfil conceitual, ensaiar possibilidades intrínsecas ao jogo.

Cada artista, em conjunto com uma pequena exposição visual, trará uma categoria de jogo mais evidente. No entanto, já é suspeita a possibilidade presencial de outras categorias. Assim, um artista com trabalho de mais disputa com o aparelho, pode desenvolver um discurso de acaso sob seu processo. Um outro artista pode se aproximar mais da vertigem, mas trazer consigo a representação implícita. O que é preciso demarcar, por ora, são as possibilidades, tanto das categorias de jogo, como poéticas, na construção de um território além do visível. A disputa, o acaso, a representação e a vertigem, podem se tornar conceitos fotográficos. Inevitavelmente, algo se forma, mesmo no difícil papel de definir ou regular aquilo que manifesta sentido.

Para tanto, o brasileiro Carlos Fadon Vicente é o primeiro a ser analisado. O artista e seu trabalho encontram-se nos limites da disputa com o aparelho, em pleno jogo agonístico. Nas possibilidades do meio virtual, sua visualidade decodificada exerce grande influência nas artes contemporâneas. Na sequência, encontraremos o esloveno Evgen Bavcar, fotógrafo e cego. Seu trabalho toma corpo dentro dos conceitos do acaso e vai nortear

questões da percepção. Conforme avançamos, a fotógrafa americana Cindy Sherman aparece no limiar das representações. Sua obra é vasta e mundialmente conhecida, seus autorretratos são a mimese mesclada entre seu “eu” e atrizes de cinema, modelos de revista masculina ou figuras da história. Já finalizando as análises, o conceito de vertigem se conjuga em Abelardo Morell. Um dos trabalhos do fotógrafo cubano parte diretamente do princípio da câmara escura. Morell construiu, em salas e quartos, verdadeiros cômodos fotográficos, trazendo a discussão do êxtase visual.

Todas as análises cobrem uma pequena parte da produção de cada artista ou fotógrafo. É consciente a possibilidade de haver redução na complexidade da obra de cada um deles. Assim, dentre os quatro analisados, não há intenção de fragilizar os objetos expostos. Ao contrário, a intenção aqui é abrir o pensamento baseando-se em todas as discussões anteriormente apresentadas. Investigaremos como o jogo permite criar. Aproximando-nos de trabalhos fotográficos e de seus agentes, os fotógrafos e artistas, podemos identificar melhor as ações e conceitos inerentes ao ato fotográfico enquanto poética. A questão do branquear fluseriano estará sempre indiretamente presente sob o discurso do desprogramar e subverter padrões. As análises terão caráter ensaístico, menos presas ao texto pragmático, mais abertas às expressões da arte. Dialogar com as imagens não deve ser algo recluso, mas criativo, prazeroso e libertário.

## 5.2 DISPUTA POÉTICA: CARLOS FADON VICENTE

Para abordar as características do *agôn* no jogo fotográfico, de forma mais profunda, Carlos Fadon Vicente pode representar as intenções de análise tranquilamente. Há outros artistas na mesma posição ideológica e prática na produção de imagens. Podemos citar como exemplo o jovem Guilherme Maranhão, outro brasileiro, que se utiliza de sucata e materiais fotográficos obsoletos para construir suas câmeras-escâner. Internamente no lugar do filme o artista utiliza um sensor de escâner caseiro e capta paisagens urbanas. No entanto, Maranhão, em comparação à Fadon, ainda consolida seu trabalho. Fadon transita por este território há décadas, por isso sua preferência na escolha para análise.

Nasceu e vive em São Paulo, graduou-se em engenharia civil em 1968 e em artes plásticas em 1986, obteve seu mestrado em artes em 1989, pela The School of Art Institute of Chicago. Sua pesquisa sempre se concentrou nas áreas da fotografia e da computação gráfica, condicionando em ensaios fotográficos sobre a paisagem urbana já na década de 70. A ligação experimental entre tecnologia e arte se fortificou em 1985, quando

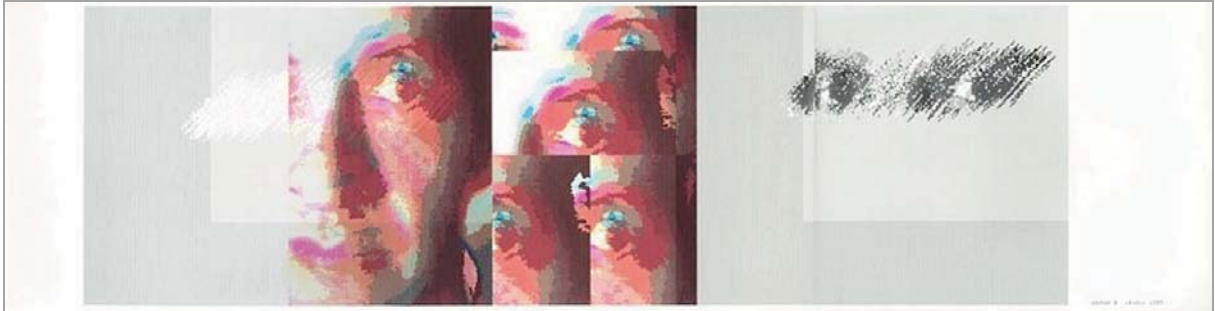
adotou a computação gráfica como suporte para sua construção de imagens. Pioneiro, o artista utiliza-se de diferentes meios para obter estas imagens. Fadon se encaixa aos conceitos do pós-fotográfico<sup>16</sup>, defendido por Lúcia Santaella (1999). A câmera fotográfica, o computador, o escâner ou até um fax podem ser objetos produtores de imagem e esta imagem caso tenha sido analógica, acaba por se tornar digital. Seu objetivo está na relação entre estes meios e seus possíveis resultados com a intervenção do artista. O resultado não é o fim da ação, dada pela imagem, mas no ato entre mente e sistema, as possibilidades contínuas. A imagem técnica segue a cadência relacional do homem-máquina.

Dessa forma, ao longo de sua pesquisa, sua obra foi reconhecida tanto no Brasil quanto no exterior, com exposições, coleções particulares e públicas, eventos e publicações. Fadon não deixa de apresentar sua participação imagética nas áreas da imagem digital e da criação fotográfica. Em sua página online, em um texto introdutório, o artista tenta definir seu vasto trabalho em poucas linhas dizendo que “fotografia e *media art* são vertentes interdependentes de minha pesquisa e criação artística”. Assim, suas ideias codificadas em obras trazem “questões relativas à intersecção imagem e representação, elaboração de estrutura narrativa visual e audiovisual, interação e colaboração humano-computador” (VICENTE FADON, 2014).

Assim, para entendermos melhor a pluralidade conceitual do artista, algumas exposições individuais podem ser citadas. A mais recente, *Vectors & LAPIS/X REDUX*, se realizou na Alemanha, no Nam June Paik Award, em 2012 [Imagem 15]. Curiosamente, nesta exposição são lembrados trabalhos pioneiros de 1989 e 1990. Participou da VI Bienal Del SI Art, na Bolívia, da Gran Canária Espacio Digital, na Espanha e da Associació de Cultura Contemporània L'Angelot, em Barcelona e mostrou *OPUS*, no Ex-processu Primavera Fotográfica, em 1998 [Imagem 16]. Voltando um pouco mais no tempo, nas décadas de 80 e início de 90, as exposições em destaque são, *Natureza Morta*, no Intercities, em São Paulo e Pittsburgh em 1988; *Outdoor Mulher*, 1982, *Alfa*, 1988 e *Medium*, 1992, todas no Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Suas primeiras individuais são: *Refletir*, 1980, *Passagem*, 1986 [Imagem 17] e *Vectors*, de 1991.

---

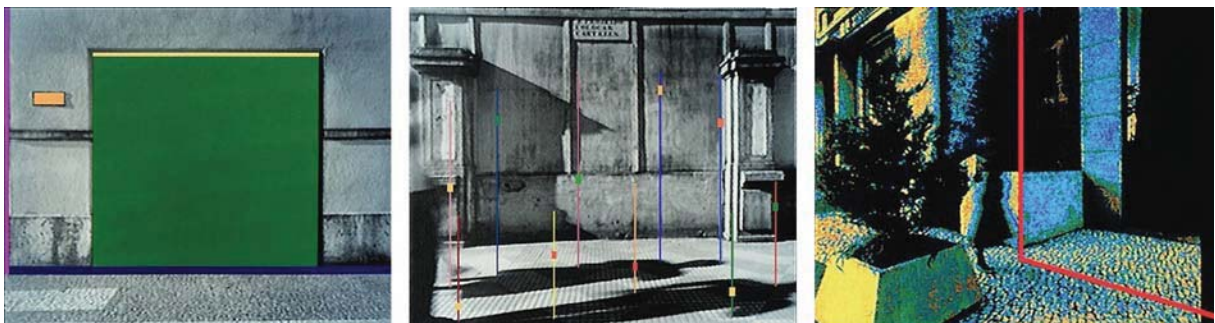
<sup>16</sup> Santaella define como paradigma pós-fotográfico aquele que “diz respeito às imagens sintéticas ou infográficas, inteiramente calculadas por computação” (SANTAELLA, 1999, p.157), existem em uma matriz de números de pontos elementares (pixels) visualizados por uma tela ou impressos.



**Imagem 15** – Vector 2 – Carlos Fadon Vicente, 1989  
Disponível em: <http://www.fadon.com.br>  
Acesso em: janeiro de 2014



**Imagem 16** – Cho 167 (Gerado por OPUS) – Carlos Fadon Vicente, 1998  
Disponível em: <http://www.fadon.com.br>  
Acesso em: janeiro de 2014



**Imagem 17** – Passagem (Paisagem 11, 15 e 30) – Carlos Fadon Vicente, 1986  
Disponível em: <http://www.fadon.com.br>  
Acesso em: janeiro de 2014

Quando Fadon usa especificamente a fotografia, são os ensaios seus maiores expoentes. Na forma de livro de artista ou exposição, os ensaios são formados por conjuntos de imagens ligadas a uma mesma metodologia ou resultado estético. Neste território, a imagem pode ser trabalhada em suporte analógico, digital ou em ambos. Dentre 1975 até recentemente, encontramos diferentes ensaios, todos com temáticas e técnicas variadas.

A auto representação em *Eu*, de 1994 [Imagem 18], ou mesmo, a exploração das cores entre a química e a eletrônica na concepção de imagens em *Medium*, feito entre 1991 e 2000 [Imagem 19], são alguns exemplos das infinitas possibilidades conceituais de Fadon no campo da fotografia. Estas imagens que antecedem as análises, mesmo servindo apenas como exemplo, apresentam variadas possibilidades discursivas, tanto para o conceito de jogo, quanto para o campo poético. Em uma breve visita ao seu portfólio, percebemos a vasta coleção de discursos em que Fadon infiltra-se. Cabe aqui reservar e eleger uma única obra para análise e ainda uma única imagem para não perdermos o foco planejado.



**Imagem 18** – Eu – Carlos Fadon Vicente, 1994  
Disponível em: <http://www.fadon.com.br>  
Acesso em: janeiro de 2014

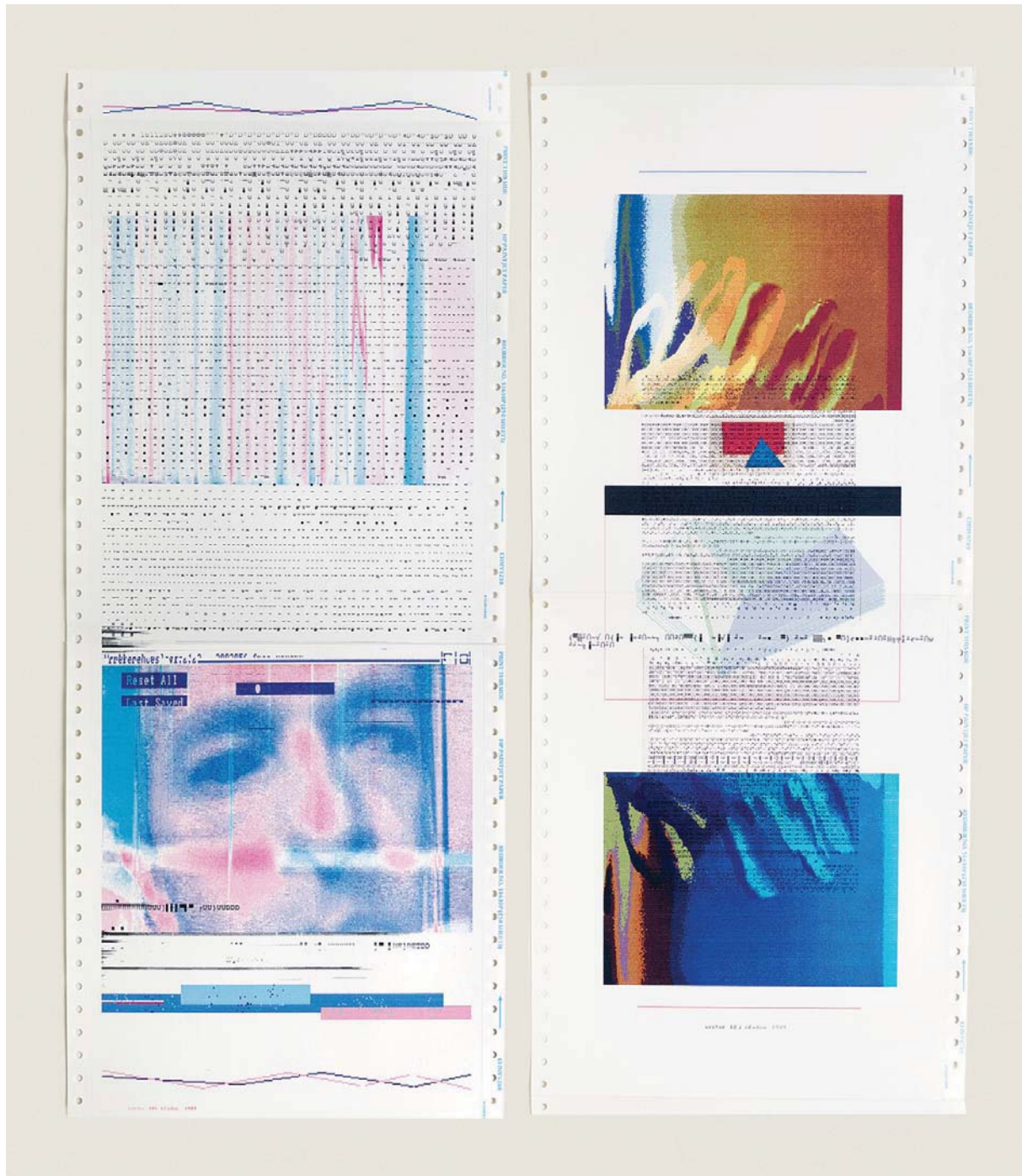


**Imagem 19** – Medium (Medium 698 16, 705 15 e 717 15) – Carlos Fadon Vicente, 1992  
Disponível em: <http://www.fadon.com.br>  
Acesso em: janeiro de 2014

É estabelecendo projetos de *media art*, como o próprio artista batiza sua arte, que encontramos uma carga de sentidos relacionados ao jogo agonístico. As questões relacionais entre a máquina e o homem ou, entre programa e agente, são indiscutivelmente aparentes. *ImageX*, de 2009 é um deles. Este conjunto de imagens foi ordenado por pequenos ensaios que foram concebidos interativamente em combinatórias de um sistema baseado na aplicação do programa OPUS. A definição de OPUS seria um sistema implantado no computador onde a interação entre homem e máquina acontece de fato. Para Fadon, o sistema “caracteriza-se por sua natureza dialógica, permeada pelo binômio causalidade-acausalidade, o qual influenciou a formulação de conceitos, atuou na preparação de programas e governou a feitura de imagens” (FADON VICENTE, 2014).

Assim, o computador é aquele que gera a imagem técnica, porém quem opera e determina não é apenas o sistema vigente, mas outros sistemas implementados por Fadon. Seria como se, dentro do programa, encontrássemos outro programa, mas este último sob a luz de quem o manipula. Começamos a entrar no campo da disputa e do acidente, dentre as categorias do jogo. Neste mesmo embargo, o artista concebeu a obra *Vectors* [Imagem 20]. Como já citada, recentemente revista e exposta na Alemanha, a obra de 1991, para Machado (2001), marca para sempre toda a obra do artista. O sentido transgressivo e o início do diálogo entre artista e máquina se dão em *Vectors*. Por estes motivos, o trabalho *Vectors* e, em específico, as duas imagens da próxima página [Imagem 20], servirão como análise dos conceitos anteriormente estabelecidos.

Este trabalho consiste em um conjunto de imagens digitais, impressas diretamente em papel de formulário contínuo, concebidas com interferência aleatória a partir de um computador de sistema alterado pelo artista. A ação decorre por erros encontrados tanto nos equipamentos (computador e impressora), quanto nos programas instalados. Nenhuma imagem produzida é igual, contrariando, como Fadon diz, “a expectativa de previsibilidade e de repetição comumente associada ao computador” (VICENTE FADON, 2014). Imagem, sistema e impressão unem-se na exploração de imagens. O agente, no caso o artista, de forma interativa, se utiliza da desprogramação para criar. Assim “o artista produz um gesto transgressivo e a máquina responde de maneira imprevisível” (MACHADO, 2001, p. 96). O que encontramos neste trabalho é a amálgama entre o que Flusser (2011) defende como combate e as definições da desprogramação de Machado (2001).



**Imagem 20** –Vector 10b e Vector 12j – Carlos Fadon Vicente, 1989  
Disponível em: <http://www.fadon.com.br>. Acesso em: janeiro de 2014

É importante ressaltar que não estamos lidando diretamente com a câmera fotográfica como o meio do sistema produtivo, mas com o computador, com imagens codificadas digitalmente. No entanto, precisamos lembrar-nos das relações com o aparelho das quais Flusser (2011) tanto defende. Aqui o aparelho computador também tem papel de caixa preta, do “complexo fotógrafo-aparelho” (FLUSSER, 2011, p.62). *Vectors* é criação, mas de ligação entre a intuição e a lógica do homem e a lógica do computador. A imagem tal

qual Fadon produz acontece no mesmo contexto de que “toda fotografia é resultado de tal colaboração e combate” (FLUSSER, 2011, p.63). O artista não fotografa diretamente, mas produz imagens técnicas alterando o código interno do aparelho. Enquanto artistas ou fotógrafos produzem dentro das regras estabelecidas pelo aparelho, Fadon as manipula burlando o sistema e produzindo novas imagens. O artista está do lado de dentro da caixa preta, entre o *input* e o *output*.

Enquanto isso, do lado de fora, esperamos as imagens surgirem. Mas elas são acidentais e por vezes, abstratas. Seus resultados são “imagens semi-destruídas, imagens que incorporam os erros da máquina, imagens opacas e misteriosas que só remotamente sugerem suas configurações iniciais” (MACHADO, 2001, p.99). Fadon neste instante também é espectador de sua obra. Além da disputa, encontramos então o elemento *alea*. O jogo entre criar e deixar criar é o elemento central das ações do artista, *agôn* e *alea* são espectros essenciais e presentes.

Ronaldo Entler (2000), articula muito bem as características do acaso no trabalho de Fadon. O pesquisador compreende que Fadon sempre utilizou-se dos “erros” nos equipamentos, sendo acidentais, simulados ou randômicos tanto nos ensaios fotográficos quanto em sua *media art*. Em nenhum momento, porém, o conceito de jogo de Caillois é debatido. Assim, trazendo à discussão os contextos de jogo, em *Vectors*, não são todas as decisões que dependem de Fadon, o destino também é um agente. Como em um jogo de dominó, o artista estuda suas peças, entende as possibilidades e avança na tentativa de vencer o adversário, no caso, o programa. O resultado são imagens compostas por mídias diferentes entre si e dentro das expressões contemporâneas da arte.

Algumas impressões de *Vectors* medem até 1,68m de extensão, de acordo com Entler (2000). A obra toda é composta por diferentes peças, de diferentes tamanhos e, geralmente, são expostas enquadradas e presas à parede da galeria. As duas peças da página anterior [Imagem 20], como já citadas, são o ponto de referência investigativa e merecem serem observadas com atenção. Dessa forma, percebemos logo de início a justaposição de categorias diferentes de elementos visuais. Texto (caracteres, sinais) e imagem (fotografias, geométricos, gráficos, manchas, linhas) se intercalam, os espaços são disputados entre um texto desconexo e imagens quase abstratas. Mais uma vez, a ocorrência de *agôn*. Existe um dispor entre estes elementos que fazem da composição algo equilibrado, como um empate ao jogar. Aproximando o olhar podemos perceber um rosto na folha esquerda e mãos na folha direita, os caracteres são machas, rastros indiciais que formam espacialmente blocos, mas não há semântica. Estes caracteres acabam por se traduzirem também em imagens.

O material escolhido, folhas de formulário contínuo, é algo transgressor. O artista não traz à obra a atmosfera do valor debatida por Benjamin (2011), mesmo as folhas sendo únicas e perecíveis, são descartáveis e banais. As cores parecem se completar entre os acidentes visuais. A poética de Fadon pulsa equilibrada. A página vira poesia neodada popconcreta, num devir imagético, talvez melhor definida como conceitual. Procuramos significados neste espaço orgânico e métrico, mas perdemos o referente. Fadon organiza a impressão e, ao mesmo tempo, é o acaso seu aliado.

Ao imprimir em uma folha que potencialmente é infinita, o artista lembra a característica de *ilinx*, a vertigem do infinito, como se as impressões fossem produtos feitos em série, como é a produção contemporânea das imagens sequenciais, dispersas e vertiginosas. Outra característica presente é a *mimicry*, que se apresenta nas fotografias. Sabemos que este conceito é inerente à imagem fotográfica por estar ligado ao vestígio do real, no entanto a mimese aqui tem um valor poético. Consultando outras obras e materiais de Fadon, percebemos o uso normativo de autorretratos. Seu “eu” se faz presente mesclado aos elementos. Seu rosto, suas mãos são a presença do artista em sua obra. Como se Fadon dissesse em um sussurro: “olhem, estou aqui dentro da máquina”.

Com base em outra declaração de Entler, é mais que oportuno aceitarmos que “a obra de Fadon pode ser definida como conceitual, pois a visualização de suas imagens não apenas se enriquece com a reflexão teórica, mas incorpora, como já dissemos, essa reflexão sobre o meio como um de seus significados” (ENTLER, 2000, p.112). O significado, ou os significados da obra não estão na categoria funcional, se deslocaram para a categoria expressiva e crítica. Expressiva no sentido de apresentar-se visualmente inovadora, crítica por expor a desprogramação sistemática. Fadon divide a obra com o mundo programado. Ele é autor e espectador, fotógrafo e funcionário. Sua tentativa consciente de branquear a caixa preta é vitoriosa. *Ludus e paidia* em plena expressividade visual.

A obra parece inacabada ou contínua e tem relação com outras obras manipuladas pelo artista. O mais interessante dessa análise é enxergarmos mais claramente os atributos tão defendidos nesta pesquisa. Finalizando com Machado (2001), as licenças poéticas de Fadon não são apenas seu intuito como artista, são “operações conscientes e desejadas, programaticamente planejadas no sentido de ampliar as determinações da obra” (MACHADO, 2001, p.102). São contribuições abertas para outras contribuições. Como o jogo, uma ação coletiva. Das conquistas e rupturas estéticas “tanto o artista quanto o espectador” estão em um plano extra, onde a experiência “deixa de ser exclusivamente a manifestação de um saber ou de um sentimento e se assume como um universo pleno de

movimentos, onde esse sujeito age ao mesmo tempo em que se transforma” (ENTLER, 2000, p.04).

Não há saída. As potencialidades deste trabalho são parte de um grande discurso onde a poética dá ênfase a própria mensagem, enquanto homem-máquina tornam-se seres unidos ao *frenesi* da desprogramação. Fadon criou sua maneira de interagir ao sistema e parece querer dividir com todos a sua conquista. Curiosamente, observando *Vector 10b* e *Vector 12j*, ainda não enxergamos por dentro da caixa preta. Mesmo assim o que importa ao artista e sua magnífica obra é a experiência em continuar tentando, ou melhor, jogando.

### 5.3 POR DENTRO AO ACASO: EVGEN BAVCAR

Evgen Bavcar nasceu em Lokavec, Eslovênia, em 1946. Em decorrência de dois acidentes na infância, em diferentes ocasiões, ficou totalmente cego aos doze anos de idade. Adaptando-se e aprendendo com as novas condições perceptivas, aos dezesseis anos ganha de sua irmã uma câmera fotográfica e faz suas primeiras fotografias nessa época. Estudou história e filosofia na Universidade de Liubliana e lecionando geografia consagrou-se como primeiro professor cego da Eslovênia. É doutor em filosofia estética pela Sorbonne, pesquisador e naturalizado francês. Fez sua primeira exposição de fotografia na década de 1980 e desde então já participou de diversas outras atividades relacionadas à fotografia. Escritor fluente, dedica-se a ensaios e palestras dentre os temas da literatura, estética e fotografia. Sua obra toma corpo com a prática particular de fotografar, capturando imagens em preto e branco com alto contraste, compondo lugares escuros por exposições longas da luz. Fetiches e signos vão surgindo aos olhos dos outros. Para muitos, Bavcar é enigma, partindo da premissa de não é possível um fotógrafo cego. É daí que a poesia acontece e será ele o guia que sinalizará, com toda lucidez, por onde devemos caminhar para adentrarmos à sua caixa preta.

Em 1993, acontece a exposição *Fotos de Evgen Bavcar* no Museu de Arte Contemporânea da USP, em São Paulo. Desde então o fotógrafo voltou ao Brasil muitas outras vezes e visitou, com atividades ligadas à fotografia, várias cidades envolvidas com o estudo do tema. Em 2003, o projeto *A expressão fotográfica e os cegos* e a mostra *Vistas Táteis*, encabeçadas pela artista Fernanda Magalhães, trouxeram Bavcar à Londrina e dentre mesas redondas, saídas fotográficas e encontros teóricos, experimentou-se a imagem fotográfica composta não só por referências visuais externos, mas por meio das referências sensíveis dos outros sentidos.



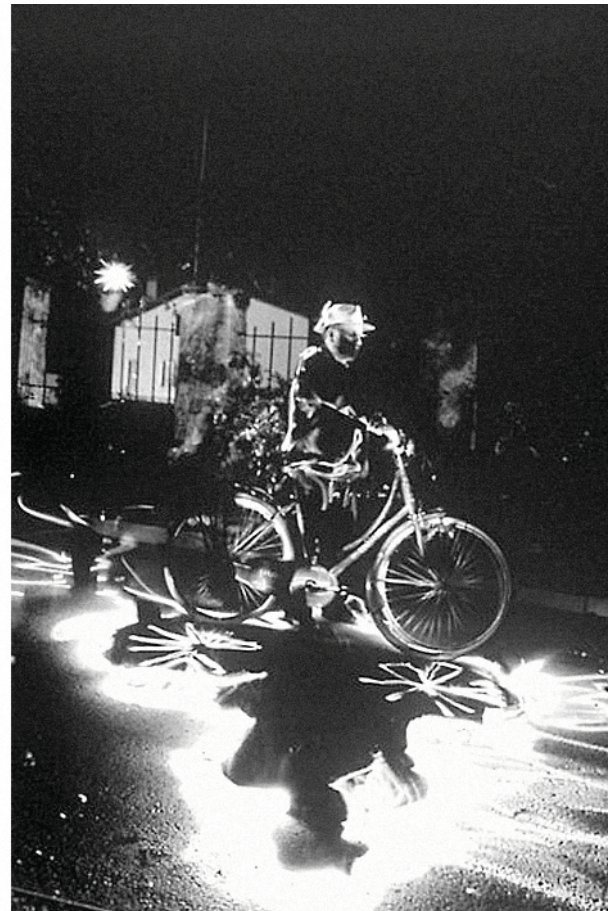
**Imagem 21** – L'angel – Evgen Bavcar, 1995  
Disponível em: <http://setefotografia.wordpress.com>  
Acesso em: janeiro de 2014



**Imagem 22** – Jogo da cabra-cega – Evgen Bavcar, 1997  
Disponível em: <http://deficienciavisual14.com>  
Acesso em: janeiro de 2014



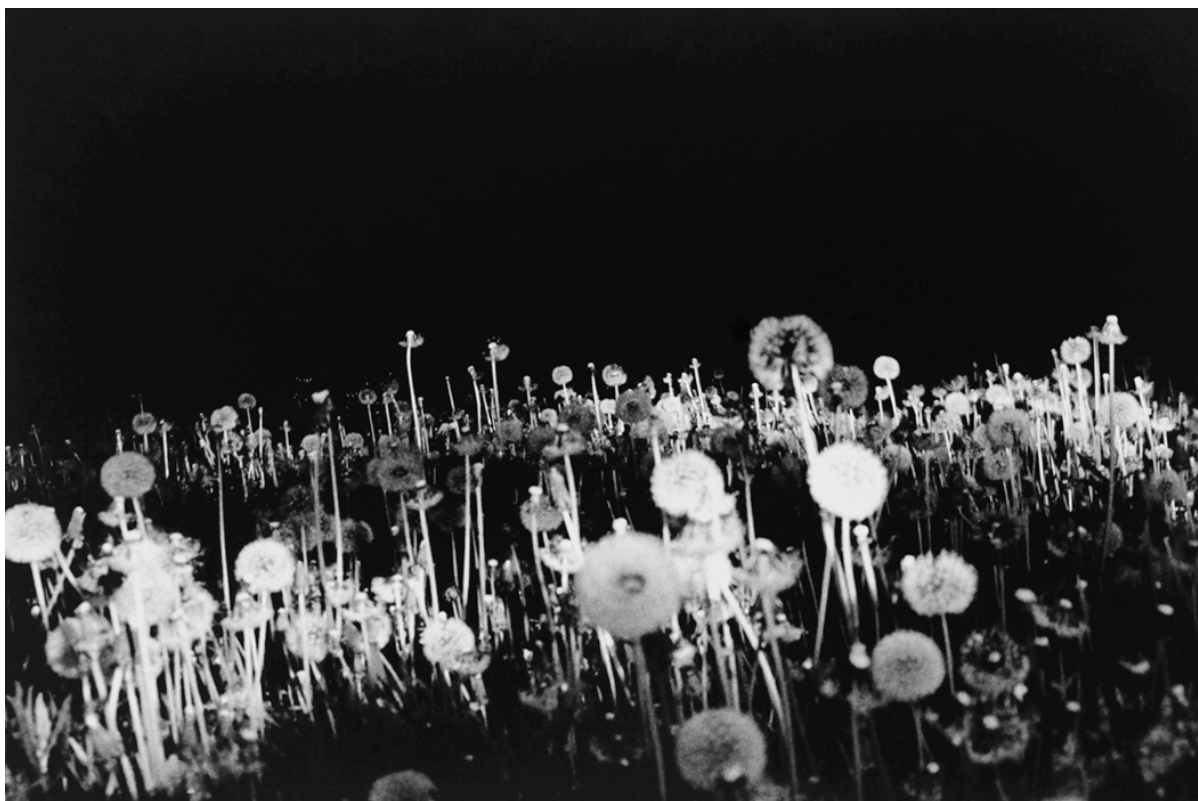
**Imagem 23** – Masks in Venice – Evgen Bavcar, 1997  
Disponível em: <http://www.zonezero.com>  
Acesso em: janeiro de 2014



**Imagem 24** – Autorretratos – Evgen Bavcar, 1997  
Disponível em: <http://www.zonezero.com>  
Acesso em: janeiro de 2014

Não só o Brasil, mas toda a fotografia contemporânea entendeu que a memória e a percepção sensorial, além da visão, podem trazer à tona imagens. E Bavcar quer mostrar como. Estar dentro da caixa, como antes observado, parece utópico, algo ilusório diante da programação instituída. O fotógrafo joga contra o aparelho nas circunstâncias do *input* e do *output*, adiciona seus conhecimentos burlando algumas regras e por instantes faz emergir imagens. Revisitamos Flusser (2011) e Caillois (1990), mas enquanto teorizamos o ato, o interior dessa caixa preta mantêm-se lacrado. A caixa preta de Bavcar não é a mesma

caixa preta programada da qual habituamos conviver. Em todo o percurso de Bavcar é preciso incorporar o conceito de *alea* para compreendermos sua obra.

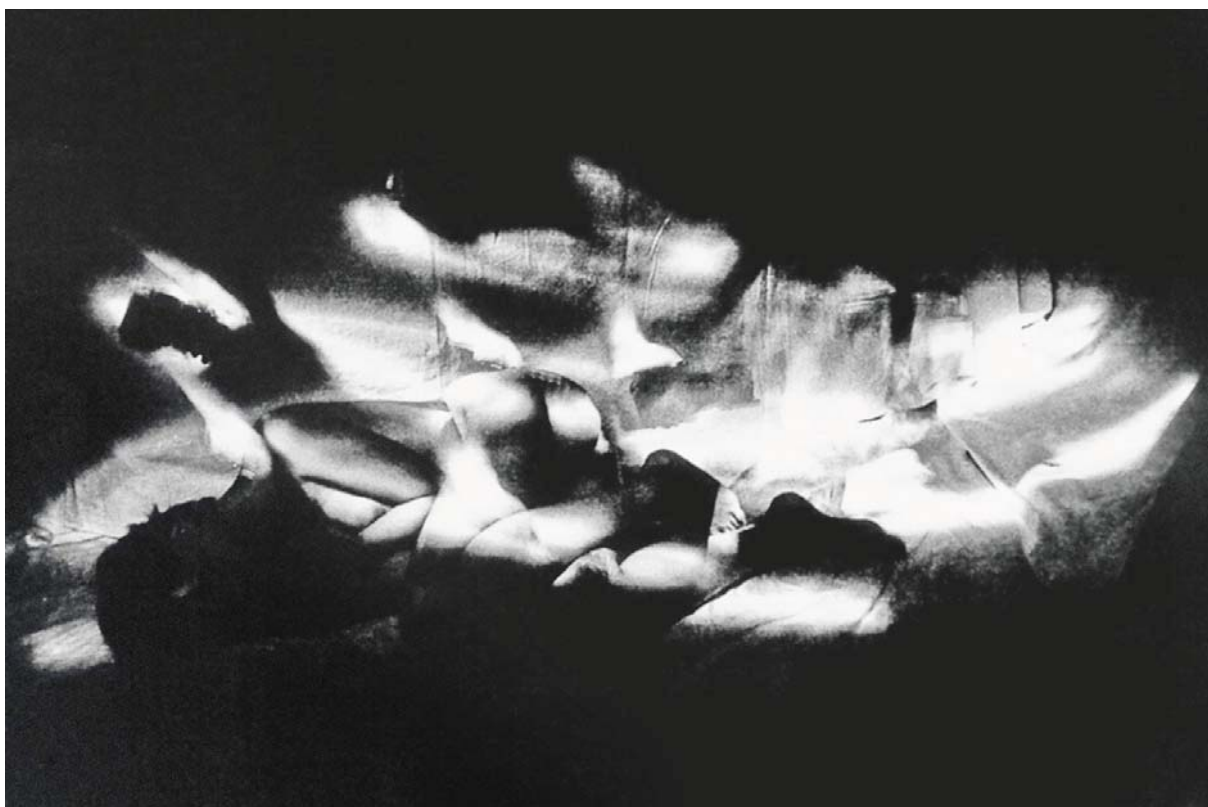


**Imagem 25** – Sem título – Evgen Bavcar, 2003  
Disponível livro *Memória do Brasil*, 2003, p.54 e 55

Evgen Bavcar expôs suas obras em muitos outros países. Para situarmos alguns lugares podemos citar o Museu de Bagatti Valsecchi, em Milão, e a Galeria de Susanne Zander, na Colônia, em 1995, ou lembrar do Villa Oppenheim, em Berlim, entre 2003 e 2004. Suas últimas exposições foram em Paris, no Galerie Esther Woerdehoff, em 2005, no XIV Encuentros Abiertos de Fotografia-Festival de la Luz, em 2006, na Argentina e, finalmente, na mostra *Il buio è uno spazio* [A escuridão é um espaço], no Museu de Roma, em 2012.

As obras de Bavcar são difíceis de encontrar nos meios de comunicação. No caso de identificarmos alguma, provavelmente não estará completa, mas seus livros fotográficos são diferentes e ajudam trazendo seus projetos na íntegra. No Brasil foram editados alguns materiais referentes ao seu vasto trabalho. Dessa maneira, para não perdermos o foco, situaremos a obra do fotógrafo de forma mais objetiva. O livro *Memória do Brasil*, com textos e fotografias de Evgen Bavcar, organizado por Elida Tessler e João Bandeira, será nosso objeto bússola. O material, editado em 2003, traz as experiências e memórias do fotógrafo, de forma poética e muito adequada para esta pesquisa. Seu conteúdo é um passeio

entre o texto e a imagem, trazendo consigo uma série fotográfica em específico intitulada *Memória do Brasil*, que dá nome ao título do livro. Neste ensaio encontramos fotografias das viagens entre as cidades brasileiras, num percurso entre vários assuntos, bem como arquitetura, retratos, nus e situações interpretadas por Bavcar. Em específico será analisada a fotografia abaixo [Imagem 26].



**Imagem 26** – Sem título – Evgen Bavcar, 2003  
Disponível livro *Memória do Brasil*, 2003, p.35

Bavcar não ficou bruscamente cego, relata Tessler (2003). Gradativamente foi perdendo sua visão, dando adeus à luz. Invaso por uma “monocromia” Bavcar teve que apreender o mundo por outras habilidades. A fotografia para Bavcar é realmente escrever com a luz e em sua obra percebemos a presença instituída do verbo. Amalgamados imagem e palavra, é pela narrativa de suas memórias que o fotógrafo se apresenta artista conceitual, pois seu ponto de partida sempre é “uma pré-imagem, concebida em pensamento, antes de torná-la realidade visível” (TESSLER, 2003, p.10). Esta frase foi dita pelo próprio fotógrafo e abre outras portas sobre o que seria o olhar.

Sob as memórias de Bavcar seu olhar foi moldado, ainda assim, adicionadas outras novas experiências vividas enquanto cego. A imagem aparece pela palavra, a palavra estabelece o encontro entre o olhar do fotógrafo e o olhar programado. Portanto, é

completamente aceitável que Bavcar fotografe partindo daquilo que apreende em tato, audição ou lembranças. Aquilo que é sentido ou narrado vem à tona por meio de fotografias, a partir da imagem captada dividimos com Bavcar seu mais profundo olhar. A fotografia, então, estaria mediada pela palavra e esta, por sua vez, se faz em imagem. Da escuridão viria o pânico, conceito de *ilinx*, mas em Bavcar encontramos um transe controlado e prazeroso. Toda sua poética está neste ritual verbal, que se transpõe em vetor lúdico.

O fotógrafo franco esloveno não está do lado de fora da caixa preta, nem do lado de dentro, como Fadon Vicente. Desprogramando, Bavcar é a própria personificação da caixa preta. Sua fotografia revelada é o *output* para todos aqueles que enxergam normalmente. Nos conceitos de *agôn*, não haveria disputa, pois Bavcar neste jogo não é peça no tabuleiro, nem apenas um jogador. Bavcar é o próprio ato de jogar. Assim, com as palavras do fotógrafo podemos entender melhor por onde se pode transitar a criação visual e imagética:

O artista é sobretudo o mediador entre as trevas do verbo, do fundo de sua cegueira, e a evidência concreta da imagem, realizada na arte através de um ou de outro suporte material.[...] O salvamento do sujeito criador permanece possível enquanto ele pode se colocar em face do obscuro, fazendo das trevas o seu objeto, o seu complemento e não um inimigo a ser excluído do processo de criação.(BAVCAR, 1994, p. 461)

Da escuridão nasce a luz. Fotografar sem enxergar está fora do senso comum. Este estranhamento provocado por Bavcar também passa a ser outra característica poética. Dentro de sua linguagem única, não há espaço para o habitual ou o comum, a atmosfera moldada chega a ser onírica muitas vezes. “A trama da obra de Evgen Bavcar é a ruptura radical entre o visual e o visível, entre a imagem e o imaginário, entre o ver e o pensar” (TESSLER, 2003, p.11), como em um território mais amplo onde o acaso se faz longe da lógica. É a *poiesis* de Huizinga (2010) em plena função lúdica, sem amarras, livre e acidental. O *paidia* de Caillois (1990) a plenos pulmões.

A fotografia sem título da página anterior [Imagem 26], como já dito, faz parte da série brasileira fotografada por Bavcar em uma de suas visitas ao país. Especificamente nesta imagem, o fotógrafo utilizou-se de uma técnica revisitada e expressiva, o *light painting*. Em um quarto escuro lanternas vão iluminando a cena enquanto o obturador da câmera, que está em velocidade lenta, grava vagarosamente a imagem por onde a luz passa. Por todo movimento da iluminação, a luz percorre o mesmo caminho do tato de Bavcar, a imagem é gravada como quando se escaneia um documento importante, demoradamente e com paciência. Seria o equivalente ao tempo de memorização de Bavcar em

relação à cena ou ao tempo de contemplação do espectador. Aqui a luz é metáfora do olhar, do conhecimento.

Bavcar sempre evoca a figura feminina em sua obra, tanto em seus textos quanto em seu trabalho fotográfico. No Brasil não seria diferente. A mulher brasileira é lembrada nas palavras de Bavcar como uma presença de contrastes, tanto arcaica quanto moderna. Quando referenciada entrelaça relações das cidades que vive, Belo Horizonte, Brasília ou Rio de Janeiro. Enquanto escreve como conheceu os lugares, elucida o feminino. Nas palavras de Bavcar a beleza da cabocla sentada nos degraus da igreja em Ouro Preto, se tornava a Afrodite grega saindo do templo para ver seu amado. A fotografia [Imagem 26] não deve separar-se deste discurso. Como o fotógrafo escreveu, referindo-se as moças que convidava para serem fotografadas: “Elas não temiam minhas humildes preces depositadas no altar do visível, para esse maravilhoso sacrifício extremo que chamo ‘mostrar-se a Eros de olhos fechados’” (BAVCAR, 2003, p.81).

Em um quarto escuro, deitada em uma cama de lençóis brancos, a musa tupiniquim, deita-se quase em posição fetal e, esconde seu rosto dos espectadores, enquanto Bavcar “vê” com suas mãos. A lanterna ilumina, moldando as formas dessa mulher, a fotografia só existe por Bavcar esculpir com luz, enquanto isso sua memória guarda e, nosso imaginário absorve. Vemos apenas porque é o cego quem ilumina. E este jogo evoca a condição social característica de todos os jogos, pelas relações sociais estabelecidas com a presença do outro indivíduo, pois sem troca não há jogo.

O resultado é a fotografia de um nu feminino longe de lembrar qualquer outra da qual estamos habituados em ver. A sensualidade aparente traz uma frágil feminilidade da modelo e Bavcar arrisca, entre *alea* e *ilinx*, à sorte e à vertigem da escuridão, revelar os mais profundos segredos do quarto. Parece estarmos juntos seguindo o olhar de Bavcar, na esperança de ver tanto quanto ele. Somos agora os cegos da situação, ficamos entregues ao espaço imagético de Bavcar. Neste momento, temos a sensação de entrarmos na caixa preta de Bavcar, entendermos visualmente o que ele captou conceitualmente. Enquanto isso, a modelo empresta seu corpo ao acaso estético dessa iluminação direta. *Alea* presente nos feixes de luz, no enquadramento, nas marcas das mãos de Bavcar, no contraste químico do filme em preto e branco, na sorte ou azar de ser o que é. Sempre por perto estarão os acidentes visuais da fotografia e aqui a poética libertária daquele triste olhar programado.

Não há como excluir o acaso na formulação das imagens bavcarianas. Mesmo o fotógrafo tomando todos os cuidados possíveis na elaboração das imagens, tanto na produção, no equipamento, o local e os modelos, é o acidente visual seu melhor aliado.

Bavcar tem em mente o que irá produzir, mas como qualquer outro jogador fotógrafo, depende da aposta na obtenção do sucesso. Este sucesso é a fotografia proveniente do acidente visual, onde a luz da lanterna não penetrou, onde a janela não apareceu, onde a modelo não se mexeu, onde o fotógrafo não passou, ou ainda, onde a luz iluminou, onde a cama apareceu, onde as mãos de Bavcar mancharam, onde o rosto se escondeu. Está fotografia é o meio pelo qual nossa cognição encontra a cognição de Bavcar.

O conceito de *alea* não depende do jogador. Sua vantagem entre todos os outros fotógrafos é ser surpreendido não só pela fotografia revelada, mas pela mudança interpretativa de quem vê esta mesma fotografia e a narra de volta para o autor. É o único momento em que podemos, do lado de fora, contribuir às memórias de Bavcar, cabe a ele acatar ou não tais acidentes interpretativos.

Outro ponto interessante é o fato da identidade da modelo não ser revelada em nenhum momento, nem com legendas, ou mesmo, com o título da fotografia. No livro a única legenda se refere à série fotográfica toda, mas nada específico ou descritivo. Os textos presentes são apenas suas impressões sensoriais escritas poeticamente, ao sabor de lembranças. Cabe ao leitor e espectador das imagens identificar os momentos relacionados entre esta fotografia em específico e os prosaicos textos. Seria como que folheando o livro nos deparássemos com as fotografias do Brasil, entre elas este nu [Imagem 26] e, juntando palavra com imagem, chegássemos o mais perto possível da caixa preta, chamada Evgen Bavcar.

Não há identificação para a modelo. Pela *mimicry* ela representa, para Bavcar, as mulheres que conheceu, ela é a personificação das cidades por onde andou, a comida, o carnaval, a música, os amigos que fez. O território percorrido pelo fotógrafo está impresso nesta e em todas as outras fotografias da visita ao Brasil. A modelo da fotografia parece dormir, entregue ao seu guia onírico. Dentre sonhos, pode se enganar pelas ilusões provocativas de *mimicry*, mas não é este o jogo principal, ao acaso entrega-se à noite vertiginosa. Como no mito de Eros e Psiquê, onde em um quarto escuro Psiquê dorme depois do encontro às escuras com seu amante, quando acorda já é manhã e Eros não está mais lá.

Neste ato desprogramado não há crítica à fotografia, mas aceitação. Porém, sua utilização serve como meio para encontrarmos o tão esperado branquear. É possível afirmar que Bavcar, a Psiquê do quarto escuro e aquele que foi convidado a espiar pela imagem, são parte de um jogo poético maior, estabelecido pelo próprio fotógrafo na tentativa de iluminar qualquer limite obscuro.

#### 5.4 MÁSCARA COLETIVA: CINDY SHERMAN

A fotografia nos anos 1970, como comentado, reforçou ainda mais os espaços questionadores sobre o complexo papel da imagem na contemporaneidade. É nesta década que muitos fotógrafos iniciavam, mais acentuadamente, uma produção visual crítica por meio da fotografia. O feminismo está entre um dos temas vigentes e Cindy Sherman, neste período, já começa esboçar sua visão crítica em relação à imagem representativa das mulheres nos meios de comunicação, trazendo à fotografia outras maneiras expressivas, ao mesmo tempo que delimita conceitos específicos no amplo tema do consumo e da sociedade de massa.

Fotógrafa e cineasta norte-americana, nasceu em 1954, na pequena cidade de Glen Ridge. Mais tarde, estudou Artes em Nova York na Buffalo State College onde logo se interessou pelo uso da fotografia, substituindo a pintura que lhe parecia limitada. Desde então seu trabalho tomou corpo e a fotógrafa é reconhecida como a primeira a trabalhar com tais questões na fotografia. Desde então Sherman já expôs em incontáveis museus e galerias pelo mundo. Alemanha, França e Japão são alguns deles. Seus trabalhos estão em coleções da Tate Gallery, em Londres, da Corcoran Gallery, em Washington e em Nova York, no MoMA, Metropolitan e Brooklyn. Em 1999 recebeu o Prêmio *Hasselblad* e em 2002, mais recentemente, o *National Arts Awards*. Cindy Sherman é sem dúvidas uma artista em evidência e influente.

Assim, é importante lembrarmos que, dentre todos os artistas e fotógrafos trazidos a estas análises finais, Cindy Sherman é a mais citada em livros e materiais diversos sobre fotografia contemporânea. São muitos os motivos, mas o fator mais emblemático é por sua obra crítica e feminista ser de vanguarda, norte-americana e amplamente divulgada. A fotógrafa não é conhecida no nicho da arte contemporânea apenas por caprichos da mídia ou do mercado de arte, embora recentemente tenha vendido um de seus autorretratos por quase quatro milhões de dólares. Seu trabalho é extremamente teórico e tem forte embasamento conceitual.

A crítica construída por Sherman se dá através da fotografia, de maneira que a fotógrafa não critica a imagem fotográfica, mas faz crítica à imagem da mulher na fotografia. Portanto, já de início, não é precipitado afirmarmos que o trabalho de Sherman encontra-se no campo da crítica social e não ontológica da imagem. Quando no final dos anos 70 a fotógrafa se volta para questões de identidade feminina e seus estereótipos mediados, inspira-se no suporte fotográfico para desenvolver, a partir dos clichês, um novo discurso.

Neste ponto, o branqueamento flusseriano pode ser lembrado, dando aporte à representação da mulher por padrões de beleza e comportamento. O branqueamento de Sherman está presente na quebra ou deturpação representativa da figura feminina fotografada. Ela não produz clichês, mas os utiliza para produzir sentido.

Para entendermos melhor esta última afirmação é preciso visitarmos a obra de Sherman e pontuarmos seus aspectos predominantes. Assim, é importante relevar que todo o resultado fotografado se encontra repleto de elementos simbólicos, construídos no imaginário de Sherman a partir do cinema, da televisão, da moda, da pornografia e também da pintura e das mídias impressas. Seu repertório investigativo está repleto de imagens pastiche, encontradas em uma atmosfera genérica e padronizada. Sherman recria estes padrões estéticos femininos fotografando a si mesma. De acordo com Cotton (2010), os autorretratos são algo explicitamente codificados pela cultura e mediados por Sherman através da fotografia.

A representação da figura da mulher na sociedade ocidental ganha, com ironia e originalidade, a mais curiosa mimese de si. Assim, a fotógrafa delimita visualmente a “demonstração do argumento defendido pela teoria feminista de que a ‘feminilidade’ é uma construção de códigos culturais e não uma qualidade naturalmente inerente ou essencial às mulheres” (COTTON, 2010, p.193). Um território experimental e simbólico, movido por imagens analisadas coletivamente e alinhadas ao programado.

A famosa série *Untitled Film Stills*, iniciada em 1977, é considerada uma obra fundamental no entendimento das possibilidades artísticas do contemporâneo. Em 1990, estas considerações vêm a público demarcando sua obra como precoce e madura para a época, segundo Cotton (2010). Nesta série, composta por 69 autorretratos, a mesma figura feminina é fotografada em diferentes cenários e situações misteriosas, lembrando filmes hollywoodianos. Uma narrativa acontece em uma atmosfera *vintage* dos clássicos da década de 50 e 60 do cinema. A fotografia na página seguinte [Imagem 27] faz parte desta série. Sherman faz o espectador lembrar com facilidade dos tipos femininos sempre presentes a partir do cinema e da televisão.

Ainda neste compasso representativo, Cotton (2010) ajuda a compreender melhor Sherman afirmando que “mesmo que só conheçamos por alto as possíveis tramas narrativas que estão sendo retomadas na composição, dada nossa familiaridade com a codificação desses filmes” (COTTON, 2010, p.193) conseguimos entender as narrativas presentes nestas imagens sem muito dificuldade. Portanto, a obra de Sherman transita no campo da *mimicry*, obedecendo as estruturas da representação do jogo enquanto poética. Os laços imaginários de procedência mediada incorporam a linguagem fotográfica,

caracterizando assim, o mundo programado de Flusser (2011). Por outro lado, os simulacros de Sherman não reduzem ou denigrem sua obra, fazendo-se se parecer com cópias mal feitas. Ao contrário, é por esta vertente que a fotógrafa consegue digerir os estereótipos e criticá-los.



**Imagem 27** – Sem título nº21 – Cindy Sherman, 1978  
Disponível em: <http://wikipedia.org>  
Acesso em: janeiro de 2014

É inegável a encarnação de uma personagem fictícia, tal qual Caillois (1990) teorizou como *mimicry* do jogo. Sherman, como mulher, coloca-se em disfarce de outras mulheres vestindo as máscaras estereotipadas. A relação com *agôn* traz o conceito do espetáculo e, então, a invenção incessante caracterizada pela *mimicry*, estabelece um jogo diferente. Nos trabalhos de Sherman o jogo fascina o espectador, porque a estranheza pode fascinar. Quando isto acontece, a fotógrafa é agente mascarada, personagem de uma história recontada e decodificada em crítica. Esta é a poética irônica de Sherman, encantar no ato de reconhecer e estranhar. “Ela é ao mesmo tempo a pessoa que observa e a pessoa observada”, conclui Cotton (2010, p.193). Neutralizar-se parece ser o desejo da fotógrafa, não para se

transformar em uma das personagens, nem para se alienar, mas para deixar de ser ela mesma, como ratifica Archer (2001, p.194).



**Imagem 28** – Sem título nº479 – Cindy Sherman, 1975  
Disponível em: <http://moma.org>. Acesso em: janeiro de 2014



**Imagem 29** – Sem título nº96 – Cindy Sherman, 1981  
Disponível em: <http://moma.org>. Acesso em: janeiro de 2014

A cultura *pop* representada diretamente por ídolos americanos, como Marilyn Monroe por exemplo, fazem presença na obra de Sherman. A cor também participa das fotografias e a estética publicitária esboça traços. São muitos trabalhos e vários deles emblemáticos, delimitando estas questões representadas com ironia e muitas vezes deboche. Em suas obras as fotografias são apenas enumeradas, sem legenda, de maneira que a cada

nova série, encontramos referentes familiares, mas Sherman mantêm-nos misteriosos, sem revelar sua identidades.



**Imagem 30** – Sem título nº250 – Cindy Sherman, 1992  
Disponível em: <http://moma.org>  
Acesso em: janeiro de 2014

Em 1990, depois de produzir algumas séries com máscaras, bonecos, próteses e enxertos, apresentando questões sobre distúrbios alimentares e sobre insanidades sociais, segundo Susie Hodge (2009), Sherman inicia uma série diferente intitulada *History Portraits* ou *Old Masters*, mas também engajada nas percepções femininas do comportamento. No entanto, agora, dentro da história da arte, especificamente na história da pintura. As fotografias na próxima página [Imagem 31] ajudam a ilustrar esta série. Com muita maquiagem e próteses, a expressão facial é evidente em seus autorretratos. Junto à iluminação artificial estas fotografias, que parecem pinturas canônicas, representam grotescamente figuras femininas de séculos passados. É passeando pela visualidade da figura da mulher que Sherman introduz questões, como por exemplo, padrões de beleza e regras de comportamento. Há tempos as mulheres são estereotipadas.



**Imagem 31** – Sem título nº225 e nº223 – Cindy Sherman, 1990

Disponível em: <http://moma.org>

Acesso em: janeiro de 2014

Dessa forma, o simbólico toma corpo no trabalho da fotógrafa e o conceito de *ilinx* junta-se ao *mimicry*, formando uma relação sarcástica entre a vertigem padronizada do feminino, enquanto imagem, e da simulação singular captada pela fotógrafa. Quando Caillois afirma que tudo é representação, evocando a máscara como laço social, Sherman veste esta mesma máscara para mostrar o outro lado da imagem. Como uma passagem aberta para quem estiver disposto a ver o simulacro, muitas vezes grotesco, dos padrões sociais.

Para não estendermos os conceitos muito abertamente, a série *Hollywood* ou *Hampton Types* e também a série *Society Portraits*, guardam trabalhos mais recentes e ajudam mais especificamente a entendermos a poética de Sherman. A primeira trata de personagens decadentes de um glamour já perdido ou nunca alcançado, figuras coloridas e exageradas de atrizes desconhecidas, cantoras ou artistas nunca reconhecidas. A segunda, no mesmo colorido, traz mulheres típicas da sociedade norte-americana, de diferentes classes sociais, todas posando como retratos feitos em estúdios de fotógrafos profissionais. Em ambas as séries Sherman projeta um falso *glamour*. Iniciadas em 2000 [Imagem 32], decadência é a poética nestes autorretratos e não há como negar a máscara debochada confeccionada em clichês a todo o tempo. É desta última série a fotografia escolhida para a análise [Imagem 33].



**Imagem 32** – Sem título nº397 e nº355 (Série Hollywood), sem título nº408 e nº470 (Série Society Portraits) – Cindy Sherman, 2000 à 2008. Disponível em: <http://moma.org>. Acesso em: janeiro de 2014



**Imagem 33** – Sem título nº400 – Cindy Sherman, 2000. Disponível em: <http://moma.org>. Acesso em: janeiro de 2014

Nesta imagem, grande parte do repertório de Sherman surge e se materializa de forma revitalizada. A influência das séries anteriores está presente em um processo maduro e rigoroso, alcançado somente por experiência e conceitos estruturados ao longo de seus projetos. A série, e em específico esta fotografia, é o suprassumo da artificialidade visual, provocado lá no início das obras de Sherman. O pastiche estético dos estúdios fotográficos profissionais e suas fotografias na forma de *photobooks* destinadas à clientes cheios de vaidade são o vetor na discussão dos padrões sociais requeridos ou almejados. Assim, a personagem presente no retrato, embora saibamos ser Sherman, é a projeção da figura feminina dentro de um sistema vigente de aparências e comportamentos sociais de um certo meio. A personagem posa para eternizar sua imagem, como nos retratos, provavelmente não se comporta da mesma maneira fora do estúdio fotográfico, deseja ser a imagem que representa, não a imagem que é cotidianamente.

Sherman assume para si esta personagem, deixando a confluência dos papéis acontecerem com naturalidade e encena todas aquelas mulheres norte-americanas do leste a oeste de seu país, ricas e bem cuidadas, como Cotton (2010) pontua. Dessa forma, podemos encarar que o conceito de *mimicry* delimita toda obra de Sherman, tanto na escolha do cenário, nas roupas, na maquiagem, na postura e na encenação, tudo é *mimicry*, tudo é representação. *Mimicry* personifica-se na obra de Sherman e nesta fotografia não seria diferente.

A misteriosa mulher assumida por Sherman não tem nome nem legenda, apenas um número a identifica, o 400. Não a reconhecemos de imediato, mas também não descartamos a possibilidade de simplesmente não ser ninguém. É apenas mais uma dentre tantas parecidas com ela. Neste momento o jogo em forma de *agôn* imprime uma atividade entre o espectador e a fotógrafa, onde descobrir e disfarçar parecem se confundir. Não há como saber quem é a personagem fotografada, no entanto, parece termos certeza que é familiar. Como se já tivéssemos visto em decorrência de tantas personalidades parecidas com esta. Um padrão em nosso imaginário.

Em um fundo iluminado artificialmente dentro do estúdio fotográfico, a modelo se coloca em pose curiosa, como nas revistas de moda. Ao mesmo tempo, olha fixamente para a câmera e fita o espectador em um olhar penetrante e desconhecido. A maquiagem exagerada cobre seu rosto, colo e até seus braços, não deixa as imperfeições do corpo aparecerem. Como no teatro fantasioso ou em um filme de terror, percebemos a falsidade. Mesmo assim, a personagem permanece impessoal, silenciosa em um vestido azul para festas, joias e um sorriso fingido. Ela, a personagem, parece querer ser observada,

revelando assim o conceito de *ilinx*, traduzindo em vertigem a cena remanescente de nossa memória, pois, como já defendido, lembramos de outras personagens parecidas, mas não saberemos jamais se estamos certos disso. O elemento do acaso pode até ser considerado aqui como algo entorno da melhor fotografia feita. A fotógrafa pode ter feito inúmeras imagens desta personagem e escolhido a melhor. No entanto, também não podemos afirmar tal suposição. Dessa forma, *alea* é acidente ao clicar o botão de disparo, mas isso não é inerente apenas a esta fotografia, e sim a todas as fotografias de Sherman. O acidente dessa fotografia não está no clique, mas na possibilidade de identificarmos com precisão quem é a estranha e, ao mesmo tempo, familiar mulher captada e interpretada por Sherman. Talvez, ninguém delas, ou todas elas ao mesmo tempo.

Recapitulando, este retrato traz o falso *glamour* de estúdios fotográficos padronizados. Nesta crítica é clara a presença do exagero e da ironia como parceiros na construção das formas. O estereótipo feminino está na televisão, entre novelas e *reality shows*, demarcado de forma projetada. A maquiagem é aplicada demarcando linhas do rosto, como um erro incômodo. Sherman ressalta estes defeitos perturbadores como uma máscara errada, mas concedida pela personagem. A dúvida em saber se ela, a personagem, tem consciência do erro, também está presente. O poder do clichê assusta, ao mesmo tempo que Sherman projeta a personagem como em um esboço, indicando sua triste aspiração em atingir um certo *status* social.

Deixemos Sherman um pouco de lado para percebermos a mulher retratada, que também se converge nos conceitos de *mimicry* por representar um ideal feminino que almeja. Fixamos por ora neste preceito. A mulher que quer ser quem ela representa em imagem tem em seus imaginários sequências e mais sequências de imagens culturalmente codificadas. Ela apenas se dispõe em frente à câmera para tornar-se aquilo que imaginou de si. Quando isto acontece, por um momento, a obra toma liberdade para ser o retrato real de uma mulher rica e bem sucedida na sociedade norte-americana. A representação se torna realidade. Este jogo pode parecer confuso e, isto é proposital. Sherman empresta seu corpo para dar vida mulher. Como uma moeda onde cara e coroa têm valores equivalentes, a mulher retratada é Sherman e, por sua vez, Sherman é a personagem.

A força do retrato na história da fotografia vem acentuar a poética desmistificadora de Sherman. Por este caminho, expressão e emoção permitem-se jogar no mesmo espaço, produzindo sentido. É por meio deste retrato e de toda a série que a fotógrafa consegue reconstruir o imaginário comum, enquanto destorce sua programação em outro resultado visual. A figura posada à frente da objetiva é apenas uma mulher falsamente

montada, no entanto seu retrato reforça a crítica das representações femininas na sociedade. A disputa aqui entre aparelho e fotógrafo se realiza por meio da criação poética subversiva. Reinventando dentro dos limites do retrato, os recursos herdados pela cultura viram arte e vão além daquela função lúdica teorizada.

A fotografia escolhida para análise acaba sendo apenas um suporte de todos os conceitos de Sherman instituídos durante anos de pesquisa e exposições. Como a figura de linguagem metonímia, onde a parte explicando o todo. É dessa maneira que o desprogramar alcança seu território. Mais uma vez, neste instante branqueado, conseguimos ver o interior da caixa preta sutilmente. Um vislumbre confuso com ajuda de uma cópia sem original, com ajuda de um simulacro encenado, ou melhor, com ajuda dos vestígios do real. Reforçando a análise com ajuda de Krauss (2013), por meio desta única imagem o trabalho de Sherman reforça a ideia de que “é possível que todas as imagens do mesmo sujeito sejam, no fundo, a mesma imagem” (KRAUSS, 2013, p.223). Dessa maneira, Sherman que se coloca como fotógrafa e modelo, joga com os estereótipos revelando seus próprios estereótipos como artista (KRAUSS, 2013, p.224).

Neste jogo íntimo entre ser sujeito e objeto, Sherman aceita a programação, porém muda estes códigos, trocando a maneira padrão de jogar. A mensagem chega ao espectador, no entanto, passa antes pelo olhar de Sherman e sofre a crítica contrária à alienação simbólica. Sherman muda algumas peças de lugar no tabuleiro, não depende da sorte para jogar. Como em um espetáculo, delimita sua interpretação munida das mais ordinárias das máscaras, a máscara programada, aquela que todos já vestiram. O resultado é a paródia inerente em sua obra, uma fotografia na linha tênue entre o bizarro e o sublime. Sherman é única quando fotografa, encara de frente o espelho com crítica, marca território no campo do simbólico utilizando a mesma matéria que qualquer outro fotógrafo usaria, mas esta matéria ganha outras formas. Sob o olhar de Sherman vemos o avesso da máscara.

## 5.5 IMAGEM VERTIGEM: ABELARDO MORELL

Dentre todos os perfis teorizados sobre jogo, Abelardo Morell se destaca por assumir características do *ilinx* em sua obra fotográfica de forma mais acentuada. Seu trabalho se encaixa aos outros três artistas analisados, completando de forma ensaística, os quatro conceitos de jogo a partir do ato fotográfico. O limite entre ação e resultado visual, ou entre processos fotográficos e imagem fotográfica, são tão alinhados conscientemente por Morell que trazem a discussão da percepção renovada dos conceitos de que o simbólico está no

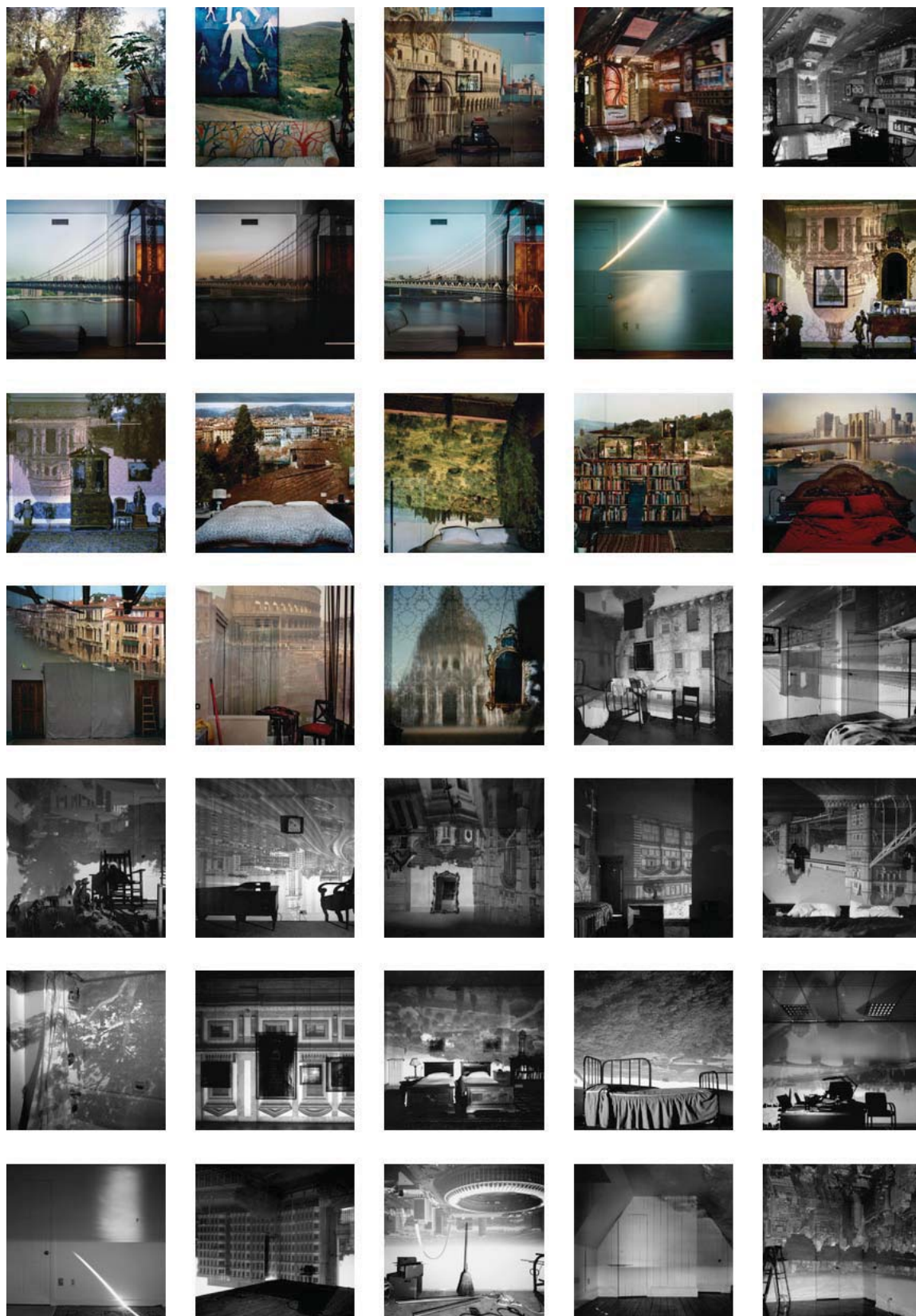
conteúdo da imagem e não em sua técnica. Assim, precisamos observar toda obra deste artista com o mesmo olhar de seu autor.

Aberlardo Morell nasceu em Havana, Cuba, no ano de 1948, mas mudou-se, ainda adolescente com a família, para os Estados Unidos, na cidade de Nova York, em 1962. Professor de fotografia, estudou artes na *Bowdoin College* e completou seu mestrado na *Yale University School of Art*, em 1981. Recebeu incentivos para manter suas pesquisas em uma série de bolsas e prêmios, dentre alguns, a bolsa de Cintas, em 1992, e a de Guggenheim, em 1994, o Prêmio *Rappaport*, em 2006, e os subsídios da *Alturas Foundation*, em 2009. Dessa forma, com certa tranquilidade, concentrou seu trabalho no campo da pesquisa poética e ontológica da fotografia, trazendo para o público obras que retomam técnicas fotográficas de séculos passados, como o século XIX, e o surgimento das técnicas mais clássicas. Uma de suas mais profundas pesquisas se desdobra com o uso da câmara escura, já teorizada nesta pesquisa e defendida metaforicamente como caixa preta por Flusser (2011).

Sua obra já foi exposta em muitas galerias de arte, incluindo o *Museum of Modern Art*, o *Whitney Museum*, o *Metropolitan Museum*, todos em Nova York. Em Chicago, São Francisco e Boston também podemos ver seus trabalhos, além de ter alcançado reconhecimento internacional, visitando outros países, como Suíça, Alemanha e até o Brasil. Recentemente, uma retrospectiva sua foi montada pelo *Art Institute of Chicago*, em 2013, trazendo diversas obras em circuito expositivo. Morell também publica diversos livros com seus materiais fotográficos, além de manter constante pesquisa na área.

Morell divide um pensamento defendido por alguns artistas que usam dos “princípios básicos da química fotográfica e/ou das antigas técnicas e processos de impressão para desconstruir aquilo que constituiu a fotografia” (HACKING, 2012, p.535). Estes contemporâneos questionam a maneira engessada em que a fotografia é encarada por muitos fotógrafos, seguindo ortodoxamente estéticas e técnicas programadas. Morell quer que vejamos além da técnica pragmática e, muitas vezes, reacionária. Embora se utilize de códigos simbólicos por meio dessas mesmas técnicas antigas, não defende a técnica em si, mas o seu conteúdo significativo.

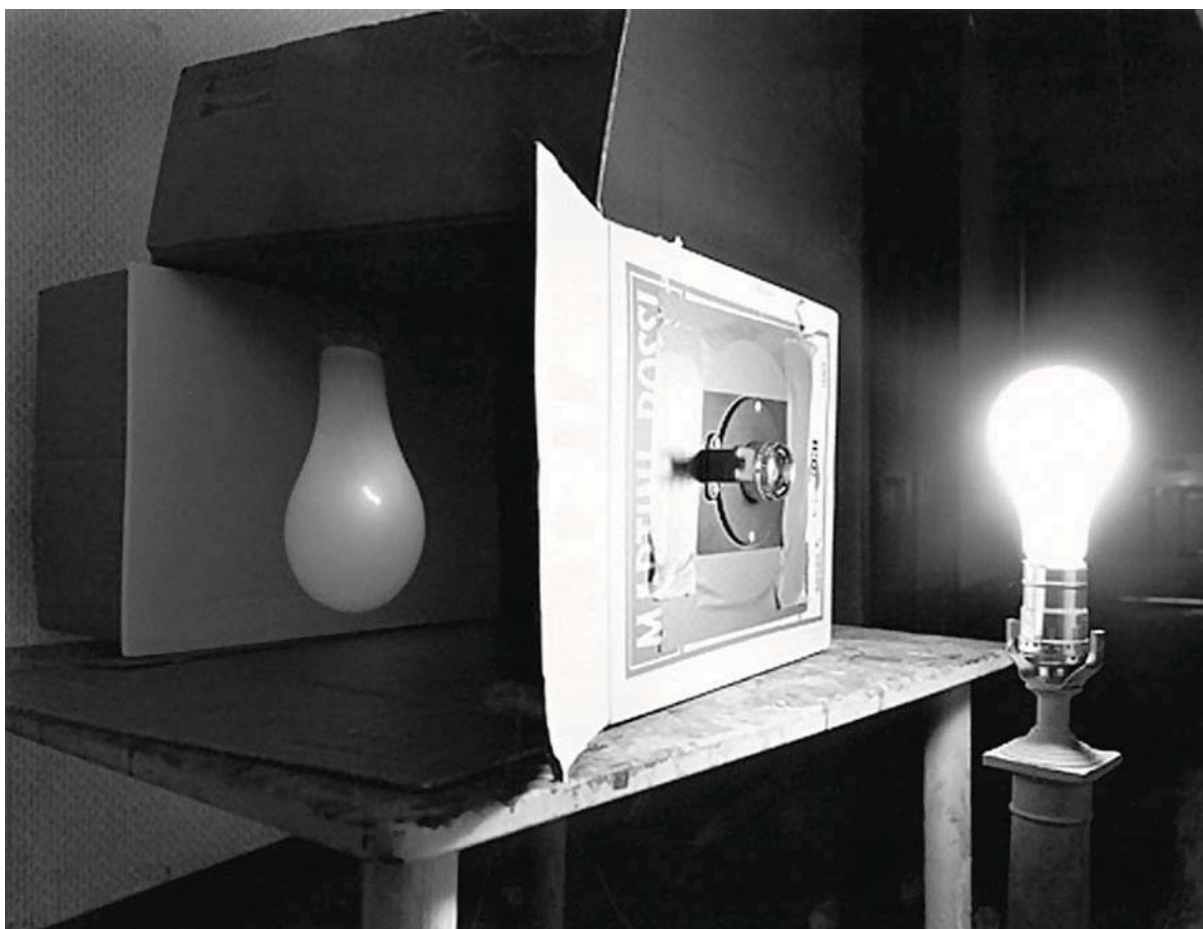
Andy Grundberg (2004) afirma que ao contrário de simplesmente criticar gratuitamente o papel da fotografia dentro da cultura de massa, Aberlardo Morell, foca seus esforços trazendo à tona o elemento surpresa que a fotografia provocou em seus primeiros inventores e, consecutivamente, seu público curioso por imagens. Assim, Morell na década de 1990, começa a desprogramar, de forma muito consciente, os paradigmas impostos ou programados da fotografia como linguagem artística.



**Imagem 34** – Fragmentos da série *Camera Obscura* – Abelardo Morell, 1991 à 2009.  
Disponível em: <http://www.abelardomorell.net>. Acesso em: janeiro de 2014

O artista foge para um método interessante apropriando-se de materiais do cotidiano, como livros, mapas, ambientes domésticos, sombras projetadas, luz controlada e objetivas. Seu mais curioso método de criação, e o mais conhecido dentre as exposições de arte contemporânea, está na utilização da câmara escura na elaboração de suas imagens. Em sua celebre série *Camera Obscura*, iniciada em 1991, o artista utiliza o princípio da câmara escura em cômodos de quartos ou salas, de hotéis e apartamentos.

O quarto escuro torna-se uma grande câmara escura, com um único orifício feito em uma das janelas, projetando internamente na parede oposta ao orifício uma imagem invertida do ambiente externo. Toda a técnica vivida pela história da fotografia é remontada no ambiente íntimo, transformando este lugar em um grande quarto invadido por imagens. O resultado é vertiginoso [Imagem 34] e visualmente fantástico, resgatando o conceito de *ilinx*. Após toda a montagem dentro do quarto ou sala, Morell fotografa o resultado visual documentando em filme preto e branco, nas primeiras séries, e mais tarde com filme colorido, analógico ou digital.



**Imagem 35** – Light bulb – Abelardo Morell, 1991  
Disponível em: <http://www.abelardomorell.net>  
Acesso em: janeiro de 2014



**Imagem 36** – Book of Revolving Stars – Abelardo Morell, 1994  
Disponível em: <http://www.abelardomorell.net>  
Acesso em: janeiro de 2014



**Imagem 37** – Parte da série Childhood – Abelardo Morell, 1987 à 1994  
Disponível em: <http://www.abelardomorell.net>  
Acesso em: janeiro de 2014

Na fotografia acima [Imagem 36] há uma aproximação visível das teorias fotográficas inerentes ao equipamento fotográfico. Nesta série, iniciada em 1994, Morell cita diversas analogias entre técnicas fotográficas relacionadas aos ambientes fantasiosos. Um universo simbólico é percebido sem muitos esforços. Este tipo de afinação estética repete-se infindáveis vezes por muitas de suas obras, fazendo da poética do artista algo mais profundo

que apenas uma linguagem pessoal. Suas fotografias são, sem dúvida, metalinguagem visual. Outra característica inerente à sua obra é não haver muitas fotografias, tomando como base poucas séries e estas resumidas. Mesmo assim, nada impede de encontrarmos substancial riqueza em suas imagens. Em certas séries há revisitas estéticas, de modo que uma obra, iniciada na década de 1980, pode ser retomada anos mais tarde, como podemos notar em *Childhood* [Imagem 37].



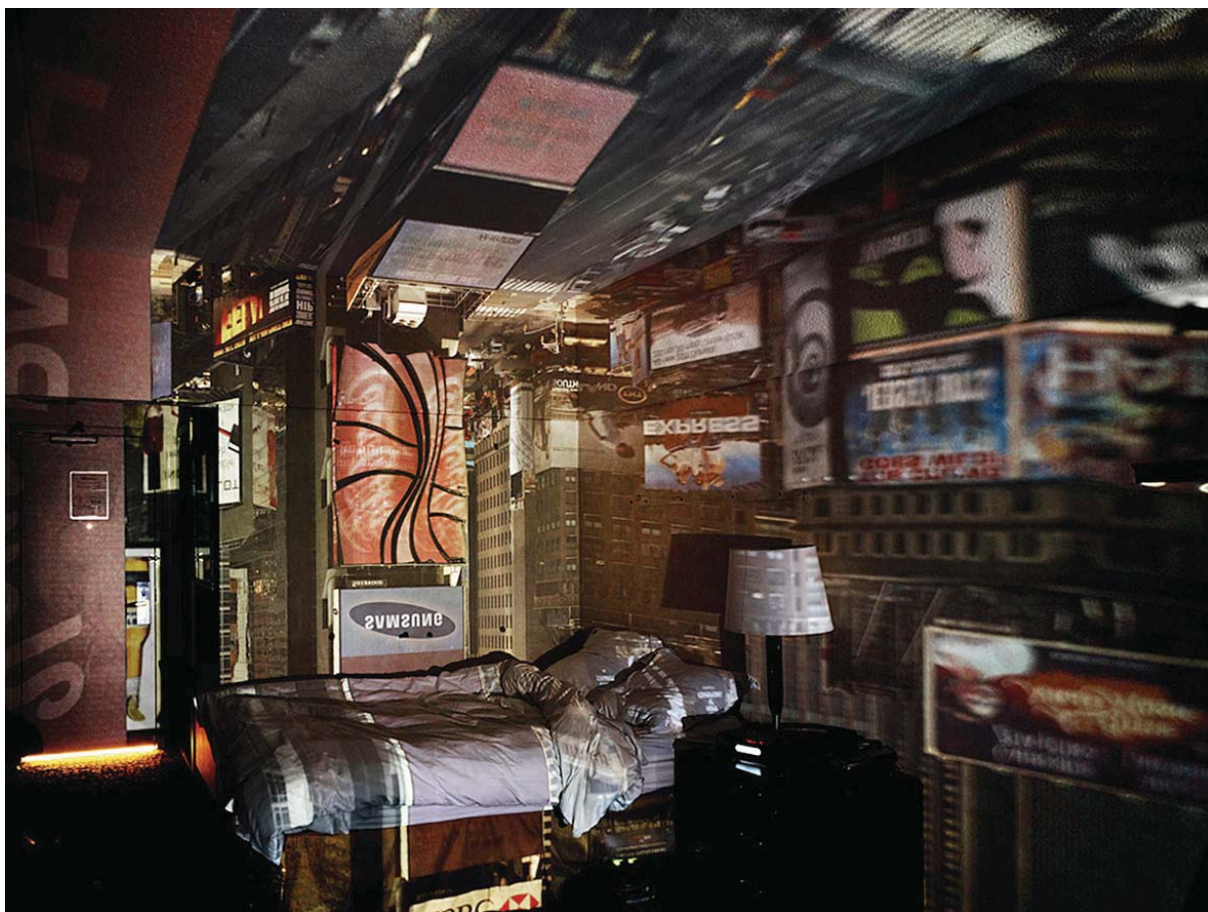
**Imagem 38** – Museums (Nadelman-Hopper, Mozier-Bierstadt e Rinehart-Innes) – Abelardo Morell, 2008  
Disponível em: <http://www.abelardomorell.net>  
Acesso em: janeiro de 2014

Em *Museums*, série iniciada em 2008, Morell faz uma residência artística no *Isabella Gardner Museum*, em Boston, e utilizando as próprias obras do museu, monta instalações associativas, fotografando e expondo mais tarde. Morell organizou as instalações seguindo uma relação entre as peças de arte a partir de associações anteriormente imaginadas. Detalhes nas fotografias acima [Imagem 38]. Outros objetos enriquecem seu repertório imagético a partir de então.



**Imagem 39** – Tent Camera (Brooklyn Bridge, Golden Gate Bridge) – Abelardo Morell, 2010 à 2012  
Disponível em: <http://www.abelardomorell.net>  
Acesso em: janeiro de 2014

As fotografias de *Tent Camera* são exemplarmente ricas [Imagem 39]. Neste trabalho Morell monta, em espaço externo, uma tenda com uma pequena câmara escura que capta as imagens de fora e, por um prisma, projeta as imagens no chão da tenda. Morell utiliza uma câmera fotográfica e registra esta imagem rebatida no chão. Os resultados são pictorialistas e, sem dúvidas, trazem o conceito de lúdico para mais além do capítulo histórico da fotografia.



**Imagem 40** – Times Square – Abelardo Morell, 2010  
Disponível em: <http://www.abelardomorell.net>  
Acesso em: janeiro de 2014

Dentre todas as obras desenvolvidas por Morell, a mais expressiva, em relação ao jogo imagético, talvez seja *Camera Obscura*, citada anteriormente. Por trazer claramente os conceitos de *ilinx* e aproximar-se tão poeticamente no campo das imagens, tanto no meio privado como público, tão teorizados pelo pensamento pós-histórico, Morell proporciona euforia visual. A vertigem e o simulacro ajudam materializar o caráter de *paidia* nesta série do artista. Toda sua linguagem retoma os artifícios inerentes ao poder presencial das imagens, seus resultados são legítimas provas do *frenesi* mágico das realidades provocadas por imagens. Estamos todos envoltos, cercados, ou melhor, tocados por imagens.

Morell consegue representar visualmente a discussão sobre a onipresença das imagens, utilizando-se de imagens.

Dessa forma, a fotografia intitulada *Times Square*, registrada em 2010 [Imagem 40], personaliza as realidades construídas de toda a série *Camera Obscura*. Como já rapidamente citado, para conseguir a escuridão desejada no quarto, Morell cobre todas as janelas com plástico preto isolando a entrada de luz. Em seguida, corta um pequeno buraco no material que cobriu as janelas e deixa a imagem externa invertida inundar as paredes de trás da sala. Enfim, com uma câmera grande formato e filme colorido faz uma captação, registrando o fenômeno. Geralmente o tempo para registrar pode demorar até dez horas.

Aqui [Imagem 40], estamos vendo um quarto de hotel na cidade de Nova York, precisamente na Time Square, área formada pelo cruzamento de duas importantes avenidas. É imprescindível lembrar do poder das imagens publicitárias, das luzes inebriantes da cidade símbolo do capitalismo ocidental ou do movimento acelerado da região. Todos os símbolos, pelos quais Flusser (2011) defende o poder mágico das imagens técnicas, estão dentro do quarto de dormir, emergidos nos sonhos do homem contemporâneo.

A poética de Morell é sutil e pesada, ao mesmo tempo, pois proporciona uma fotografia agradável daquilo que seduz o indivíduo pós-histórico. Ou seja, as imagens de consumo, dos meios de massa. Em troca, impõe o comportamento alienante e programado dessa mesma sociedade. Um ciclo imagético, onde as imagens que o formam são as imagens que o representam. Estamos metaforicamente dentro do quarto, recebendo um banho simbólico passivamente, engolidos pelas imagens programadas. Se há a procura do discurso crítico em Morell, este se encontra exatamente onde a poética silenciosa atua. O branqueamento da caixa preta no trabalho de Morell se dá na atraente vertigem, desestabilizando a percepção comum das coisas. Esta mesma vertigem se reforça na imagem projetada de ponta cabeça, pois a sensação de descontrole nos atinge.

O que Morell proporciona com *Times Square* [Imagem 40] é o transe do homem contemporâneo perante as imagens ininterruptas e programadas. Aquele medo ou pânico que parece controlado, mas já não há como controlá-lo. Sua presença se faz sem alarde, sorrateiramente no inconsciente dos homens e perigosamente nas ações dessa sociedade. Se vivemos em um mundo em que as imagens técnicas são onipresentes, então esta série de Morell, e em específico esta fotografia, trazem à tona toda esta questão, muito apropriadamente. A representação do homem contemporâneo se faz ironicamente pela imagem de sua passividade e não por suas ações.

O *ilinx* está não só nesta fotografia, mas em todo o trabalho de Morell. Quando o artista escolhe trabalhar com o princípio da câmara escura revigora os conceitos de *agôn*, principalmente no que diz respeito ao jogo entre o aparelho e o fotógrafo. Porém, o mais inquietante é descobrirmos que Morell não se incomoda com os limites do aparelho, usando seus atributos como aliados no produzir das imagens. O *alea* neste trabalho é mais acanhado. Morell não joga com o acaso ou depende dele para seus resultados visuais. Ao contrário, percebe que os resultados são melhores aproveitados com as regras agonísticas. Toda imagem fotográfica captada por Morell parece estar inserida em regras impostas por ele em um jogo quase solitário. Morell esforça-se para colher as melhores imagens do lado de dentro da câmara escura.

Assim, o branqueamento está na apresentação das imagens captadas. No caso na imagem referida, Morell está dentro da câmara escura, mas fora da caixa preta de Flusser. Ele mergulha no êxtase essencialmente imagético, captura uma fotografia carregada de significados metalinguísticos e lança para o espectador um pedaço não-verbal, que resume a realidade experimentada por este mesmo espectador. Feiticeiro, encanta tanto quanto as imagens que encantam o mundo das imagens.

No caso do conceito de *mimicry* não há como negar sua presença quase simultânea ao *ilinx*, principalmente quando defendemos a presença ubíqua das imagens na sociedade. Nesta fotografia [Imagem 40], Morell traz o ambiente interno preenchido pelo ambiente externo. O artista convida o espaço externo a entrar no espaço interno. Como acontece todos os dias por meio dos canais midiáticos, mas aqui representado ludicamente. Talvez por isso não ficamos incomodados com as imagens de fora. Embora não pertença ao nosso meio privado, deixamos que elas entrem e façam parte do nosso cotidiano. Estamos hipnotizados por aquilo que é público e acomoda-se ao meio privado, por meio de imagens.

O espectador, aquele que espia a fotografia de Morell, é também hóspede desse mesmo quarto de hotel. Não passa as férias, mas a vida toda hospedado nesta alienação sinestésica. *Ilinx* não dá trégua, está gritando nas imagens de Morell. Assim, se o meio externo, representado por imagens, entra e passa a fazer parte do meio privado, naturalmente entendemos que o *ilinx* fixa uma característica mista entre o descontrole e o prazer. Quem habita o cômodo não desperta. A imagem que invade o ambiente é produzida pelo acolhedor aparelho gigante. Por outro lado, esta mesma imagem é reflexo daquele que habita o quarto. Então *mimicry* invade os conceitos de *ilinx*, deixando o jogo mais social.

Uma particularidade interessante, que faz conexão com o fato de Morell revisitar suas séries, é a constatação de outra fotografia feita no mesmo quarto de hotel, em

1997. No entanto, esta primeira fotografia foi registrada em filme preto e branco, como podemos observar a baixo [Imagem 41]. Mesmo assim, percebemos um outro elemento vertiginoso, o uso, mesmo que recente, da cor em seus trabalhos.



**Imagem 41** – Times Square – Abelardo Morell, 1997  
Disponível em: <http://www.abelardomorell.net>  
Acesso em: janeiro de 2014

Morell esteve em Nova York uma primeira vez e registrou o quarto inundado por imagens externas da cidade. Na segunda vez, anos mais tarde, preferiu utilizar um filme à cores. Morell, assim demarca um discurso ainda mais extasiante. O uso de cores, sem dúvidas, eleva o grau de relação com *ilinx*, tornando a série definitivamente rica e repleta de visualidades poéticas. Toda linguagem visual de Morell, além de trazer à tona questões inerentes ao mundo contemporâneo programado, figura a crítica por meio da imagem lúdica, muitas vezes fantasiosa. A volta ao quarto também concretiza as evoluções do campo digital aceitas por Morell.

Abelardo Morell consegue, com seus cenários surreais, permear os princípios da fotografia conscientemente. Sua obra destaca a utilização de técnicas já obsoletas, mas reverte a seu favor questões contemporâneas da imagem. Em uma sociedade mergulhada em imagens, Morell reproduz poeticamente fotografias que tocam exatamente nesta questão. Especificamente nesta última fotografia analisada [Imagem 41], o quarto tomado pela imagem externa reflete todas as metáforas provocativas neste campo. O aparelho está programado e quer seus receptores aptos à magia produzida.

O encantamento de Morell está não na crítica negativa desse sistema instaurado, mas no jogo criativo alcançado usando os mesmos artifícios que constroem a programação instaurada. Morell é diferente na forma como branqueia a caixa preta flusseriana. Particularmente, concede à embriaguez imagética um lugar de destaque. Assim, encantados, permanecemos naquele quarto de hotel. Sabemos que a porta não está trancada, mas nos negamos a sair de dentro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluir é sempre mais complexo quando lidamos com textos teóricos nas áreas da comunicação, cultura e arte. Muitas vezes, a subjetividade é marca maior nas discussões apresentadas, deixando uma sensação sempre menos pragmática. Tudo aquilo que implica em conclusões pode diminuir toda a pesquisa instaurada. Por isso, precisamos pensar de forma mais aberta nas considerações finais desse trabalho para não sofrermos perdas ou mutilações, partindo da premissa de que a fotografia é ciência, arte e cultura de massa. Ainda que exercida por milhares de pessoas em todo mundo, agrega outras facetas e, comparada a outras mídias, é registro, mas também índice, composição virtual e material, torna-se função e joga com os sentidos, mas, antes de mais nada, é expressão.

Assim, a bússola sempre apontou na mesma direção, em busca do entendimento em que habitam o *input* e o *output* do aparelho, o branquear que Flusser metaforicamente definiu como entendimento do programa. Quando passamos por Eugene Atget e Diane Arbus, encontramos a subversão de valores instituídos à imagem. As considerações acerca do trabalho de ambos, mesmo dentro dos limites do aparelho, apontaram conceitos do desprogramar defendendo a possível quebra da ordem comum imagética. A discussão crítica tomou corpo e o ato fotográfico foi melhor teorizado com ajuda de outros pensadores da fotografia.

Entendemos que a fotografia tem papel fundamental na cultura contemporânea, por fazer parte do universo programado e fascinar os programados. No campo da poética visual a aproximação do branquear flusseriano teve embasamento na própria função poética e, principalmente no conceito de estranhamento. Quando o conceito de lúdico se ligou às estruturas de jogo, afirmar que esta aproximação poética foi fundamental para avançarmos ao território da expressão fotográfica seria pleonasma. O jogo está arraigado na cultura de maneira que a fotografia, como objeto da cultura, abriga inúmeros conceitos de jogo. Assim, categorias de jogo quando defendidas no intuito de facilitar as análises finais, foram muito bem sucedidas e determinantes.

Os desdobramentos reflexivos e a sempre presente crítica ao sistema foram encarados como um desprogramar consciente entre fotógrafos e artistas. A linguagem específica de cada grupo foi debatida, mas como ambas se distanciavam da cultura de massa, acabavam por abrir caminhos dentro do campo da expressão visual e da arte. Na difícil função de entender e qualificar todos estes conceitos subjetivos, encontramos detalhes curiosos delimitando os espaços daquilo que entendemos como imagem fotográfica. Assim, podemos

concluir que na produção expressiva de caráter crítico ou poético da fotografia contemporânea, o produto intelectual está sempre no território expandido, para além das conversões.

Quando iniciada a análise, todo o embasamento teórico colocava-se como estrutura sólida. Todo o esforço em encontrar conexões entre a fotografia seu jogo poético desprogramado no viés da arte contemporânea, obteve êxito. Os quatro elementos analisados, por conta dos quatro conceitos de jogo defendidos, foram articulados sob uma perspectiva mais ensaística, adquirindo novas aberturas e considerações acerca da imagem. Os artistas e fotógrafos da análise, a princípio, serviram de suporte para as ideias defendidas, mas no desenvolver dos textos, todos, sem exceção, mostravam outras vertentes discursivas, deixando as análises ainda mais ricas.

Carlos Fadon Vicente está no ensaio *Disputa poética*. Sua obra se encaixou perfeitamente aos conceitos de *agôn*, trazendo uma discussão interessante entre imagem e competição com o aparelho. Em seguida, dentro dos conceitos de *alea*, Evgen Bavcar caracterizou os textos de *Por dentro ao acaso*, colaborando ricamente com relação entre padrão e acidentes. Cindy Sherman ajudou nos textos de *Máscara coletiva*, alicerçando *mimicry* e suas definições de representação e sociedade. Em *Imagem vertigem*, Abelardo Morell traz toda carga dos conceitos de *ilinx*, finalizando as análises e trazendo a tona questões como a vertigem no mundo das imagens.

Podemos considerar todos os analisados como colaboradores das intenções debatidas anteriormente, ajudando assim, na sintonia entre teoria e prática da pesquisa apresentada. A busca entre conseguir provar os conceitos de jogo no fazer poético das imagens fotográficas ajudou a entender, ao mesmo tempo que demarcava novos horizontes, as condições implícitas do desprogramar. É possível afirmar que o programa exerce uma condição estática, como um paradigma, cabendo ao jogador (artista ou fotógrafo) conhecedor de algumas regras, mas não todas, branquear os sistemas estabelecidos. Nenhum dos analisados branqueia permanentemente ou por completo a caixa preta, mas conseguem disparar vislumbres luminosos, como *flashes* de conhecimento.

Assim, parece que nunca branquearemos a caixa preta por completo, porém dispostos a jogar, conseguimos subverter algumas de suas funções mesmo que momentaneamente. Outros meios são alcançados para entendermos seus mecanismos, sendo a poética um deles, mas na produção diária imagética, todas estas metáforas servem apenas para aproximarmos da caixa preta, sentir sua presença, mas nunca tocar ou entrar nela. O homem contemporâneo consegue, através de manobras habilidosas, vencer algumas disputas contra o

complexo programa. No entanto, nunca jogará a partida final. O resultado será sempre um estranho empate na vasta escuridão, repleto de imagens registrando os melhores momentos da partida. Parece que o segredo escondido no interior da caixa preta, caso um dia for encontrado, destruirá a caixa e o segredo. Entender totalmente o programa pode destruí-lo e não queremos isto, queremos apenas brincar de entendê-lo.

Finalizando, o jogo também é vetor na fotografia e, na busca por subverter os padrões ou apenas produzir sentido, colabora infinitamente com as visualidades e conceitos atribuídos. O jogo ajuda a entender os caminhos da fotografia expandida. A arte contemporânea pode vencer muitas batalhas, enriquecida sobre os aspectos da disputa, do acaso, da máscara e da vertigem. Os quatro pilares do jogo estarão ligados às imagens sempre que o debate for para o campo da cultura. Quando afirmamos que o fotógrafo pode apenas fotografar o fotografável, incorporamos o programa ao aparelho, na sequência. Contudo, quando afirmamos que o jogo ajuda entender o aparelho, prolongamos o pensamento crítico contemporâneo. As imagens técnicas reforçam a existência desse programa, mas também podem desprogramá-lo.

## REFERÊNCIAS

AMAR, Pierre-Jean. **História da fotografia**. Lisboa: Edições 70, 2011.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea – Uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem**. São Paulo: Global Editora, 2013

BARTHES, Roland. **A Câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

NOVAES, Adauto (Org.). **A Luz e o Cego**. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **Un art moyen. Essai sus les usages sociaux de la photographie**. Les Editions de Minuit, Paris, 1965.

CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens**. Lisboa: Ensaio, 1990.

CAMARGO, Isaac Antonio. **Reflexões sobre o pensamento fotográfico**. Londrina: Editora UEL, 1999.

CHALHUB, Samira. **Funções da Linguagem**. São Paulo: Editora Ática, 2006.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

ENTLER, Ronaldo. **Poéticas do acaso: Acidentes e encontros na criação artística**. Tese de doutoramento. São Paulo: ECA-USP, 2000.

ELIADE, Mircea. **Tratado de historia de las religiones**. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1974.

FARTHING, Stephen. **501 Grandes artistas**. Rio de Janeiro: Sextante, 2009

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Annablume, 2011.

. **O Mundo codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GRUNDBERG, Andy. **Inocência e Experiência Fotográfica na Obra de Abelardo Morell**. 2004. Disponível em: [http://www.abelardomorell.net/pdf/A.Grundberg\\_portuguese\\_04.pdf](http://www.abelardomorell.net/pdf/A.Grundberg_portuguese_04.pdf). Acesso em: 18 jan. 2014.

HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

HOCKNEY, David. **O Conhecimento secreto: Redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: O jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Cotovia, 2010.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Editora Cultrix, 2010.

KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.

\_\_\_\_\_. **L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes**. Paris: Macula, 1993.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

\_\_\_\_\_. **Hercule Florence: A descoberta da fotografia no Brasil.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

LEMINSKI, Paulo. **Toda Poesia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2012

LISSOVSKY, Mauricio. **A máquina de esperar: Origens e estética da fotografia moderna.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia.** Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

\_\_\_\_\_. **A Fotografia como Expressão do Conceito.** 2000. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/1.htm>>. Acesso em: 18 jun. 2013.

\_\_\_\_\_. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges.** Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MAGALHÃES, Ângela, PEREGRINO, Nadja. **Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo.** Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MONFORTE, Luiz Guimarães. **Fotografia pensante.** São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1997.

MORELL, Abelardo, SANTE, Luc. **Camera obscura.** New York: Bulfinch, 2004.

NOVAES, Adauto (Org.). **O Olhar.** São Paulo: Companhia das letras, 2006.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: Entre o documento e a arte contemporânea.** São Paulo: Editora SENAC, 2009.

SAMAIN, Etienne (Org.). **O Fotográfico.** São Paulo: Editora Hucitec. 2005.

SANTAELLA, Lúcia. **Imagem: Cognição, semiótica, mídia.** São Paulo: Iluminuras, 1999.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A Imagem Precária**: Sobre o dispositivo fotográfico. São Paulo: Papyrus Editora, 1996.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. **A imaginação pornográfica**. 2004. Disponível em <  
<http://www.scribd.com/doc/2230757/susan-sontag-imaginacao-pornografica> > Acesso em: 03  
jan. 2014.

TESSLER, Elida; BANDEIRA, João (Orgs.). **Evgen Bavcar: Memória do Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

TRIGO, Luciano. **A Grande feira: Uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded Cinema**. New York: P. Dutton & Co., 1970.

XAVIER, Ismail (Org.) **A experiência do cinema: Antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

ZUM Revista de fotografia, edição nº2. São Paulo: IMS, 2012.

## SITES

<http://www.abelardomorell.net>

<http://www.cindysherman.com>

<http://www.fadon.com.br>

<http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar>