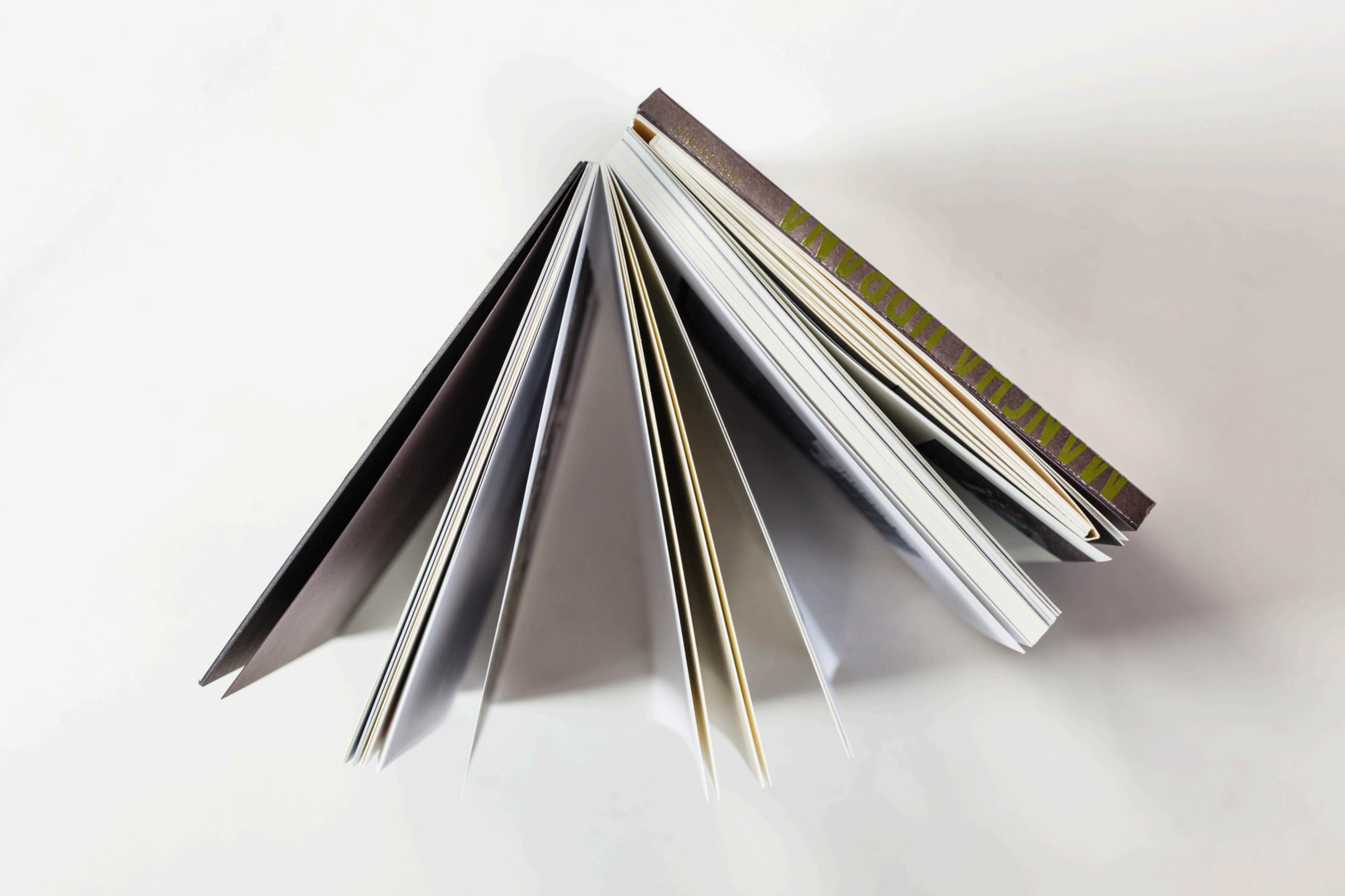
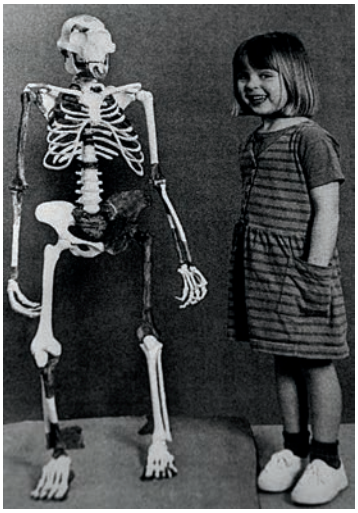


Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 1 11/11/21 11:42 AM

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 2-3 11/11/21 11:42 AM

atalhos e desvios para chegar a mancha urbana «<>»



atalhos e desvios para chegar a mancha urbana «<>»

trabalho composto por duas partes:

atalhos e desvios para chegar a mancha urbana «<>» mancha urbana

Inês Bonduki

orientador: Prof. Dr. João Musa
co-orientador: Prof. Dr. Paulo Silveira

sp . 2021

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 2-3

11/11/21 11:42 AM

Somos todos caminhantes.

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 6-7 11/11/21 11:42 AM

O desassossego é uma enfermidade da identidade que tem a ver com a alma e com a relação que temos com o tempo. A inquietude, contudo, começa no cérebro e mina nossa relação com o espaço, destruindo sua familiaridade e suas certezas, e convertendo-o em asfixiante. Os místicos e os poetas cultivam o desassossego. Mas a inquietude pertence sobretudo às crianças e aos viajantes. Um dos sintomas da inquietude poderia se chamar de: nostalgia dos espaços abertos. Quando isso ocorre, a pergunta essencial não é a inofensiva e narcisista "quem sou?", e sim a perturbadora e perigosa "o que faço aqui?

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 10-11 11/11/21 11:42 AM

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 12-13 11/11/21 11:42 AM

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 14-15 11/11/21 11:42 AM

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 16-17 11/11/21 11:42 AM

Um homem anda na rua. De repente ele quer se lembrar de alguma coisa, mas a lembrança lhe escapa. Nesse momento, maquinalmente, seus passos ficam mais lentos. Outro, está tentando esquecer um incidente penoso que acabou de viver e sem querer acelera o passo, como se quisesse rapidamente se afastar daquilo que, no tempo, ainda está muito próximo de si.

[prólogo]

Há muitas formas de se contar uma história. Olhando para uma página em branco, tento rastrear na ficção de minha memória as origens do trabalho que hoje intitulo *Mancha Urbana*. Me deparo com o ano de 2003. Nessa época, lembro-me de ter dentre as pastas de organização da minha caixa de e-mail, em meio às siglas dos departamentos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (*AUPs, AUHs e AUTs)*, uma que se chamava *foto-dança* (assim mesmo, com hífen, como uma palavra composta que não pode ser dividida). Era ali que guardava as mensagens mais preciosas que chegavam à minha caixa de entrada.

Seria nesse mesmo ano de 2003, numa das frequentes caminhadas pelo centro da cidade com meu pai, que ele reencontraria uma câmera Pentax Spotmatic idêntica a que teria usado na FAU na década de 1970; e, talvez por apego à memória, talvez prevendo o rapto subsequente da câmera e projetando-se na filha, viria a adquiri-la.

A grande referência de fotógrafo para os arquitetos era Cristiano Mascaro. Nessa época, devorei todos os seus livros fotográficos na biblioteca da faculdade e li seu mestrado e seu doutorado. Sua prática parecia bastante simples: caminhar sem rumo pela cidade e fotografar. Ele recorrentemente citava um fotógrafo francês do início do século passado: Eugène Atget.

Foi por Havana, Santiago, Guantánamo e outras cidades cubanas que, no ano seguinte, decidi experimentar o método de Mascaro. Com a Pentax em mãos, descobri pela primeira vez o prazer de caminhar sozinha, em silêncio e sem rumo por horas e horas. A fotografia era a companheira que me ajudava a manter a vivacidade de minha presença, pontuando o percurso com achados preciosos. Era também minha justificativa para meus amigos, quando decidia me separar do grupo.

Gostava da forma como o tempo e o espaço se suspendiam no andar: não havia nenhum ritmo obrigatório, nenhum percurso definido, nenhum objetivo claro. Sentia ao mesmo tempo uma liberdade crescente e uma conexão profunda com o lugar, que pareciam se intensificar à medida que meu corpo ia chegando ao seu limite. Não me interessava nada que demandasse leitura ou explicação, nada sobre o passado ou o futuro daquele lugar, me interessava apenas estar presente, disponível e com os poros abertos. Apenas sozinha conseguia sentir aquela conexão quase existencial.

Mas, ao mesmo tempo em que descobria a beleza de uma luz de fim de tarde que se abre depois de uma chuva de verão, aprendia que minha caminhada não era nada romântica. Vestia sempre uma *pochette* – que garantia que meu torso e braços estivessem soltos – e foi por ela que fui arrastada pelo chão por um grupo que tentou roubá-la. A tentativa foi fracassada, mas não seria em outra ocasião, alguns anos mais tarde. Aprendi que a câmera anda sempre dentro da mochila e também que uma mulher sozinha é, simbolicamente, uma presa fácil. Aprendi que quem caminha sozinha na cidade deve manter seu radar sempre ligado, deve saber ler cada gesto, cada olhar, cada lugar, e medir e moldar seus próprios gestos e olhares, como uma performance de improviso, que se constrói e reconstrói de acordo com o entorno. A fotografia se tornou para mim o conjunto dessas experiências.

Em 2010, entreguei meu trabalho de conclusão de curso, um livro fotográfico. Apesar de meus esforços em tentar organizar as imagens em partes, no fundo para mim tratava-se de um conjunto de fotos de rua de São Paulo. Gostava do título – *São Paulo corpo-a-corpo* – que, junto com um mapa "psicogeográfico" ao final, marcava minha posição de rebeldia frente aos arquitetos de escritório, um manifesto sobre a necessidade de se experimentar a cidade no corpo. Gostava em especial de uma imagem. E gostava também da sensação de ter me apropriado mais de São Paulo: de conseguir estabelecer conexões espaciais entre as diferentes regiões, de dar forma a um bairro até então nunca visto, apenas imaginado, e de compreender as lógicas de sua geografia, de suas montanhas, de seus rios e áreas alagadiças, de entender sua escala em relação ao meu corpo.

E a imagem em meio a essas experiências? Sem dúvida, era parte delas, mas certamente não estava dando conta do desejo de compartilhar as sensações vividas, que revelavam não ser apenas da ordem do visível. Disso, só me conscientizaria bem mais tarde.

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 22-23 11/11/21 11:42 AM

.?..¿...

práticas e interrogações em mutação [introdução]

Este relato é uma tentativa de reconstrução dos processos que vivi, principalmente nos últimos quatro anos, em relação à minha prática de produzir e pensar as imagens no mundo. Não há como saber com precisão como as coisas se sucederam: os pensamentos e acontecimentos, as conversas e vivências, o imaginar e o realizar, o produzir e o refletir enfim se entrelaçam uns nos outros de forma a tornarem-se indissociáveis, amorfos se isolados. Uma trama que parece tornar-se, com o passar dos anos, menos nítida, mais densa e mais complexa. Assim, este não é um relato de fatos, mas do que reconheço, no instante em que escrevo, como uma possível organização dos processos vividos, com a intenção de torná-los mais claros para mim mesma e, ao mesmo tempo, compartilháveis.

Um movimento pendular, que oscila entre dar vazão a experiências diretas, intuitivas, e abrir espaço para uma reflexão sobre o vivido, tornou-se primeiro habitual e depois central para minha prática. Este texto se organiza desta mesma forma: às vezes relatando experiências, às vezes aprofundando teoricamente questões que dali nasceram para, em seguida, entender como reverberaram na prática. A análise dessas questões não tem, de forma alguma, a intenção de resolvê-las ou fechá-las; ao contrário, tem a intenção de apenas desdobrá-las de forma a que se tornem mais complexas e, talvez, mais claras. Trata-se, portanto, de um texto que busca destrinchar e expor os questionamentos principais que guiaram minha produção nos últimos anos, questionamentos esses não formulados prioritariamente a partir da razão, mas do encontro entre o pensamento, as sensações e os sentimentos. Por isso mesmo, eles se apresentam de forma fugidia, instável, mutável, transformando-se antes que tenham sido plenamente respondidos.

Em alguns momentos, pode parecer que me afasto demasiadamente do meu próprio trabalho, como quando sinto a necessidade de discutir a problemática de ordem ética envolvida no ato de fotografar o outro. Quando faço esse e outros desvios, faço-os primeiramente para mim, para construir balizas mais claras para o fazer a partir de questões que surgiram no interior dele mesmo. Ao final desses mergulhos, me sinto mais livre para produzir, pois tenho mais clareza e segurança dos territórios movediços pelos quais quero me embrenhar e aqueles dos quais prefiro me esquivar.

Os cinco capítulos que organizam o texto – "Andarilha-catadora" (1), "Sentidos possíveis" (2/3), "Encontros e desvios" (4) e "Diálogos visuais" (5) – são, ao mesmo tempo, autônomos e dependentes. "Andarilha-catadora" busca aprofundar e compreender o método que guiou minha prática fotográfica desde o início, e que talvez seja ainda aquele com o qual eu me sinta mais feliz e à vontade, pela sua qualidade evasiva e desvinculada da ideia de projeto: a fotografia associada ao livre deslocamento e à observação da paisagem e das pessoas.

"Sentidos possíveis" vem logo em seguida, apresentando o desejo de construir intenção para essa prática de anos. Ele é certamente o mais teórico, pois a questão inicial que o norteia é bastante ampla e complexa: como construir sentido através de uma ou mais fotografias? Formulada ainda no mestrado, e desenvolvida em paralelo a um pensamento sobre o livro como linguagem e suporte, a questão foi sendo destrinchada a partir do pensamento textual e visual de artistas e teóricos, bem como de minha própria prática.

Durante o doutorado, a questão se ampliou para linguagens próximas, como o vídeo e o cinema, que inicialmente pareciam demasiadamente distantes, mas que pouco a pouco foram se aproximando até que essas linguagens estivessem completamente entranhadas umas nas outras, com limites fluidos e permeáveis. Essa sensação de proximidade entre elas foi certamente muito frutífera e libertadora para minha prática, mas o desejo de entender suas sutis diferenças, no entanto, permaneceu vivo, aparecendo por exemplo na análise da versão do filme *La Jetée*, de Chris Marker, para livro.

"Sentidos possíveis" se divide em duas partes: "Imagem, discurso, intervalo" e "Experiência, imagem, duração". Essa separação, que foi se delineando à medida que a pesquisa avançava, acabou por refletir dois momentos de meus questionamentos, o primeiro bastante relacionado com o mestrado e o segundo, com o doutorado.

"Imagem, discurso, intervalo" parte do incômodo com a falta de ferramentas para expressar visualmente as questões que me interessavam e, ao mesmo tempo, a falta de confiança para observar discursos que mantêm lacunas interpretativas entre as imagens. Esses incômodos me aproximaram da compreensão de um pensamento visual em camadas, a partir da obra de Nathan Lyons, e da importância da ideia de "contexto" para se observar as imagens. Em seguida, ao questionar o significado de "narrativa" e, através dele, me encontrar com os conceitos de "intervalo" e de "ensaio" na tradição cinematográfica, várias inquietações se sedimentaram, e busquei rebater e aprofundar esses conceitos em relação aos discursos fotográficos.

"Experiência, imagem, duração" reflete o momento seguinte, quando, já mais confortável com a semântica da imagem, passo a desejar me reaproximar da noção de "experiência" como fonte de sentido. Nesse momento, o encontro com o livro *A Shimmer of possibility*, de Paul Graham, disparou em mim a percepção do tempo como elemento central de aproximação do discurso visual com a experiência. Isso me levou

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 24-25 11/11/21 11:42 AM

a querer aprofundar teoricamente as relações entre imagem fixa, tempo e duração, e entre o livro (enquanto suporte capaz de dotar as imagens fixas de temporalidade) e as imagens temporalizadas. Me vi então diante de autores como Luigi Ghirri, Bill Viola e Alfredo Jaar, cujas obras ainda não cessaram de me alimentar.

Assim, a questão que dá partida a "Sentidos possíveis" – "Como construir sentido através da fotografia?" – talvez tenha ao final se reconfigurado para "Como construir sentido através dos discursos visuais?". E, embora tenha se desdobrado em vários outros questionamentos e nunca esteja perto de ser esgotada, ela parece já ter constituído um terreno suficientemente sedimentado e fértil.

O quarto capítulo, "Encontros e desvios" relata o difícil processo que vivi ao me deparar com as contradições inerentes ao desejo de me utilizar de imagens de outras pessoas para constituir um discurso meu. Da prática do caminhar veio o encontro com o outro e, desse encontro, a necessidade de entender melhor meu gesto e meu discurso fotográfico em relação às outras pessoas. Constituíram-se, então, questões não esperadas, bastante complexas, nas quais mergulhei até que conseguisse ter uma posição mais clara em relação a elas e capaz de me guiar.

Para complexificar e aprofundar as tensões que se desenvolvem a partir do embate entre expressão individual versus direito de imagem e lugar de fala, parti principalmente do debate ao redor da obra de Sebastião Salgado, em diálogo com as obras de Susan Meiselas e de Miguel Rio Branco. De forma alguma a discussão aqui exposta esgota essas problemáticas. Mas ela me ajudou a entender que não me interessa constituir discursos que coloquem a minha expressão individual (ainda que em relação a um pensamento do coletivo) acima do direito de imagem do outro, como percebo acontecer nos trabalhos de Sebastião Salgado e Miguel Rio Branco. Isso não significa abrir mão de minha expressão e pensamento sobre o mundo e nem mesmo sobre o outro, mas procurar formas mais abertas e criativas de expressão e pensamento. E, sobretudo, estar disposta a rever minha prática e mudar minha rota quando necessário.

Apesar de não ver como um problema a afirmação de uma expressividade contraditória como a de Miguel Rio Branco, percebi que prefiro me espelhar na parte mais construtiva de seu trabalho, aquela que sempre me mobilizou a dar vazão às sensações e verdades do corpo-mente tolhidas pela sociedade. Em oposição a uma necessidade de constante reafirmação de uma essência do "eu", me interessa pensar meu próprio corpo-mente em diálogo com o corpo-mente coletivo. O pensamento que desenvolvi através da escrita em "Encontros e desvios" talvez seja o maior exemplo, neste trabalho, de que o aprofundamento teórico pode dar balizas para a constituição de uma prática.

Por fim, "Diálogos visuais" talvez seja o capítulo que mais escape de uma articulação clara em relação aos outros. É como uma ponta solta, um atalho que se abriu. Por isso, seja possivelmente também aquele com maior qualidade de experiência e risco, de um tatear no escuro que me parece fundamental à pesquisa artística (e à pesquisa em geral). Ele relata o desenvolvimento de um trabalho (*de noite penso no dia, de dia penso na noite)* que nasceu inicialmente de inquietações diretamente relacionadas à construção dos discursos visuais. Mas seu percurso constituiu, inesperadamente, as ideias de "jogo" e de "diálogo" na prática com as imagens, ideias essas que parecem ter potência para desenvolver-se em outras pesquisas. A possibilidade de produzir junto com o outro – ao invés de falar sobre o outro – me interessa muito e de alguma forma dá direção às questões de "Encontros e desvios", capítulo anterior.

Se optei por consolidar *Mancha Urbana* como o livro visual a ser apresentado em sua integralidade e materialidade no doutorado, isso se dá por perceber nele algo de essencial dentro do que venho buscando (ou encontrando) em minha produção. Nesse sentido, ainda que seja um projeto em desenvolvimento, há um desejo de que ele seja objeto de comentários mais aprofundados que poderão me ajudar a seguir em frente. Embora opte por não falar tão diretamente sobre sua construção, considero que o texto como um todo aponta pistas para acessá-lo.

Certo dia, ao tentar discutir com as pessoas a minha volta um trabalho fotográfico que estava na parede de uma galeria, recebi o comentário "A Inês gosta de conversas profundas." Desde então, procuro me cercar de pessoas que também gostem de aprofundar a reflexão sobre as imagens, que não se sintam satisfeitas com sua ontológica superficialidade. E esse aprofundamento, além de passar pelas próprias imagens que produzo e que observo, passa também pelos textos que leio e que escrevo. Não porque os textos sejam suficientes para dar conta das imagens, mas porque parecem ajudar a nos manter atentos ao experienciá-las, como comenta Nathan Lyons, e a compreender e compartilhar aquilo que pensamos e sentimos.

> **sumário** p.212

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 26-27 11/11/21 11:42 AM

01. andarilha-catadora

Como explicar o desejo de evasão? Por alguma razão, algumas pessoas são capazes de repetir por décadas a mesma rotina, ter o mesmo emprego, percorrer os mesmos espaços, viver na mesma cidade, e encontrar assim (imagino) um equilíbrio e uma harmonia perfeitos no cotidiano. Outras, não; precisam de movimento físico e psicológico constante. Eu me enquadro certamente neste segundo grupo (ainda que goste de mobilidades lentas).

Caminhar é pôr a mente e o corpo em movimento. Existe uma relação intensa e misteriosa entre o ato de caminhar e o pensamento. Talvez ambos funcionem a 3 km/h, como suspeita Rebecca Solnit (2000). Se andar sem destino certo nos faz descobrir lugares que a princípio não esperávamos, talvez também possibilite ao pensamento disposição para acessar lugares inesperados. A travessia física de uma paisagem ecoa e estimula a travessia por nossos pensamentos e, para Solnit, estabelece uma consonância entre os dois atos, como se a mente fosse também uma paisagem (com diversas qualidades) a ser atravessada.

Assim, caminhar é também conectar-se ao território, não através de mapas e fotos aéreas, mas através do próprio corpo: das percepções de escala do espaço percorrido em relação a você mesmo, de aclives e declives, das situações de amplitude ou de fechamento, de possibilidade de acessar as vistas e o horizonte. Essa ação que parece alinhar a mente, o corpo e o território está certamente tatuada em nós. Trata-se de um gesto atávico, que nos conecta a nossos ancestrais mais remotos, aqueles que há pelo menos três milhões de anos desciam das árvores e experimentavam se mover utilizando apenas duas pernas.

A tecnologia – seja a dos meios de transporte que anulam nossa mobilidade autônoma, seja a dos eletroeletrônicos que anulam nossa disposição para o encontro – aliena o corpo e o espaço, e consequentemente nossa percepção do tempo. Realizar esse gesto fundamental de caminhar parece ter a força de reativar esta presença em relação ao espaço e ao tempo.

Hoje, caminhar é se dispor a sair do lugar de conforto, do lugar de proteção. É gesto de ruptura com a ideologia do fechamento individual nos automóveis, nos *shoppings*, nos condomínios, e por isso é gesto político. Os que caminham são aqueles

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 28-29 11/11/21 11:42 AM

que têm coragem de sair de si mesmos, de suas certezas e suas formas fechadas de ver o mundo.

> Navegar, caminhar, perder-se carregam consigo o tema do encontro com o Outro, levam a ser estrangeiro e a encontrar outros estrangeiros.
>
> […] Quem navega em águas estrangeiras deve ter uma clara visão da modalidade com a qual saudar o Outro, ao ir a seu encontro.
>
> […] A arte de ir ao encontro de alguém produz conhecimento recíproco entre as pessoas que se movem em nosso novo mundo e nos ajuda a imaginar, com elas, uma outra maneira de habitá-lo. (CARERI, 2017, p. 33-34)

Quem se coloca disponível no espaço exterior (não aquele que caminha funcionalmente para ir de um lugar a outro), irá necessariamente encontrar o outro. E o outro, através de um cumprimento, ou de um simples olhar, irá trazer uma nova perspectiva de quem somos.

Foi mais ou menos isso que aconteceu comigo. Caminhando disponível por lugares fora da minha área de conforto (aqueles em que me sinto estrangeira) encontrei um outro. Me senti cativada por esse outro, me identifiquei, me interessei, me aproximei. Ele me revelou outras formas de caminhar, mais compulsórias, menos prazerosas, e revelou também uma nova perspectiva de quem sou. Mas nesse desvio mergulharei mais tarde.

•

Me interessa uma qualidade específica de caminhar: aquele que se caracteriza como experiência. Jorge Larrosa define a experiência como gesto de expor-se ao perigo. Isso não significa jogar-se aos leões! Para alguns, significa ter a liberdade de aproveitar a selva, ainda que haja alguns leões. Para outros, talvez, apenas sentar na montanha e observá-la de longe, enquanto percorre seus perigos internos. Falar de experiência, para Larrosa, significa falar de receptividade, lentidão, suspensão dos gestos automáticos, disponibilidade; ou seja, presença.

Estar presente é hoje condição bastante difícil. Difícil pela quantidade de informações que nos rodeia, notícias que querem nossa atenção, imagens que gritam e depois desaparecem, ansiedade por tudo o que podemos e tudo o que não podemos fazer, ter, conhecer, aprender. Difícil pela cobrança de ter que ser produtivo, trabalhar à exaustão, sob pena de peso na consciência, opressão moral da comunidade ou pior, não conseguir comprar o objeto, pagar o curso ou a viagem que planejava. E por mais que se goste do próprio trabalho, "essa modalidade de relação com as pessoas, com as palavras e com as coisas" (LARROSA, 2014, p. 24), não é experiência. A experiência não pressupõe ação e também não se calcula, não se projeta, não se fabrica, não é previsível e não oferece nenhum retorno, a não ser, a vida.

"A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, não o que toca" (LARROSA, 2014, p. 18). Diz respeito à vivência presente do indivíduo, em relação a suas vivências passadas e projeções futuras, e por isso, nunca poderá ser igual para duas pessoas. E, principalmente, diz respeito à possibilidade de opção – de querer estar onde se está –, do contrário, levará ao fechamento, e não à abertura e disponibilidade. A experiência só existe quando pode ser processada, elaborada, quando consegue revelar um sentido, ainda que sem sentido, ao indivíduo. Pois quando o sentido/sem sentido não se revela, torna-se trauma.

Caminhar na cidade converte-se recorrentemente em trauma. Muitas vezes, por não se querer estar onde se está, mas mais comumente pela falta de tempo de perceber e processar o vivido. Benjamin descreve que os soldados que voltavam da Primeira Guerra, retornavam mais pobres em experiências compartilháveis, e não mais ricos. Apesar de terem vivido muitas coisas novas e intensas, a falta de sentido das situações experienciadas (pela falta de autonomia em decidir o que fazer e quando, como se relacionar com o espaço e com as pessoas) transformava-as em fatos impossíveis de se tornarem relatos (BENJAMIN, 1985b, p. 197).

Não importa se vivemos alegrias, tristezas, descobertas, dificuldades ou sustos; se não tivermos tempo, não seremos capazes de encontrar nem o sentido nem o sem sentido de tudo o que vivemos. A velocidade suspende o tempo e o espaço, e consequentemente suspende a consciência de que temos uma história, e de que habitamos um corpo, que é composto por matéria e por isso tem limitações e é finito. Caminhar com lentidão e abertura num espaço que propõe velocidade e fechamento é ato de resistência.

Nesse gesto em que corpo, mente e paisagem podem se alinhar, a imagem surge como um possível elemento de síntese entre as sensações físicas (todos os sentidos do corpo) e psicológicas (a paisagem interna que também está sendo atravessada) em correspondência com a paisagem percorrida.

Precisei de muitos anos caminhando por São Paulo – e por várias outras cidades – para conseguir chegar a uma imagem que tivesse um sentido. Não me refiro a uma imagem no sentido estritamente fotográfico, aquela restrita a um quadro, que captamos em geral num instante. Me refiro a essa imagem mais abstrata que de alguma forma sintetiza as relações entre as sensações físicas do corpo e a paisagem psicológica, em relação a um entorno atravessado. Talvez possa dizer que essa imagem seja uma espécie de média aritmética de todas as experiências de caminhada realizadas em São Paulo.

Depois de algum tempo, percebi que, em todas as cidades que percorria, eu buscava por São Paulo, ou essa imagem criada na intersecção da nossa relação. Pensei que poderia misturar as fotografias de todos os lugares pois, no fim, todas seriam de qualquer forma esta São Paulo-Inês/Inês-São Paulo. Mas, ao final, achei que me sentiria mais segura em poder dizer: esta é a imagem resultante de minha relação com a minha

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 30-31 11/11/21 11:42 AM

cidade, todas as fotografias foram produzidas a partir da interação de meu corpo-mente com este espaço.

"Embate" é uma palavra que me ajudou bastante na busca por essa síntese. Quando a descobri, juntei a ela "opressão" e "resistência", mas sempre houve espaço também para as palavras "curiosidade" e "descoberta". Também me ajudou a delinear melhor um sentido o encontro com o artista Renato Hofer e sua prática de caminhada urbana. Sua postura, ao mesmo tempo de enfrentamento e de jogo ao se relacionar com São Paulo, revelava haver diálogo entre nossas sínteses. Renato denominava suas caminhadas como "expedições" ou "travessias", classificações que por si já diziam bastante do estado de espírito em que São Paulo nos colocava ao percorrermos seu território.

> expedição • 1. Ato ou efeito de expedir; despacho, remessa. 2. Prontidão, diligência, desembaraço. 3. [Militar] Remessa de tropas para determinado fim; campanha 4. [Militar] O corpo de tropa 5. [P. ext.] Grupo que se destina a explorar, pesquisar, estudar uma região, geralmente em caráter científico.
>
> travessia • 1. Ato ou efeito de atravessar uma região, um continente, um mar, etc.; travessa. 2. [Bras.] Ação de atravessar gêneros, de açambarcar mercadorias. 3. Longo trecho de caminho ermo. (FERREIRA, 1988)

•

Nos conhecemos durante uma caminhada organizada por ele, Thais Ribeiro e Gabriele Oropallo na Bienal de Arquitetura de 2013. Embarcamos em trinta e três pessoas na expedição "Navegando pelas ilhas de São Paulo", 52 km em dois dias, na direção oeste-leste: do Pico do Jaraguá à Cidade Patriarca. Seria uma experiência intensa e extremamente reveladora. A primeira de três que faríamos juntos, e que foram tendo progressivamente grupos menores e distâncias mais longas a se percorrer, o que intensificava a relação com o espaço percorrido e a sensação de viagem.

A segunda, "Ponto à Ponta", proposta por ele em 2015, saiu do Grajaú e terminou na Serra da Cantareira, 65 km em três dias, dez pessoas. [IMAGEM 1] Apesar de ter levado a câmera no primeiro dia, dessa vez já saí para a caminhada sem grandes expectativas fotográficas, e no segundo dia já a havia abandonado. A câmera era um elemento que pesava na bagagem, e o que aquela experiência tinha para me oferecer era o prazer de caminhar, a percepção sensível e o sentido de descoberta da cidade. O ritmo de uma caminhada em grupo – lenta e constante, com algumas pausas longas planejadas – não é compatível com o ritmo do fotógrafo-caminhante, que precisa responder ao encantamento quando ele acontece, com pausas súbitas e atemporais, e um aprofundamento na descoberta, como se aquela sensação inicial precisasse se adensar.

Há controversas: o fotógrafo Paul Graham (2011) considera que a resposta instantânea ao encantamento é fundamental, pois ali está o frescor da descoberta, e que tudo o que vem depois seria apenas uma lapidação desnecessária da imagem, que esvaziaria a essência do primeiro encontro. O artista Alexandre Sequeira propõe uma qualidade semelhante para o gesto fotográfico, embora em outro contexto de prática artística, que se revela em seu relato de uma saída fotográfica junto com Rafael (um dos protagonistas do trabalho "Entre Lapinha da Serra e o Mata Capim", de 2010):

> Se nesse devaneio abrimos mão das palavras, deixando que sobre nós paire um silêncio, é porque as imagens amoldam-se melhor ao nosso espírito, buscando ajustar-se, em todas as digressões que os olhos empreendem, numa ordem que, em certos casos, não corresponde à realidade original, mas autentica uma série de ficções idealizadas. Mesmo o que para alguns se constitui erro ou falta de domínio técnico no instante do registro, converte-se, aqui, em documento fiel do acaso e da errância. Em virtude desse desvio favorável, as imagens desprendem-se de qualquer rigor ou compromisso formal, pousando e repousando nos pensamentos que elas mesmas sugerem, repletas de formas inéditas. (SEQUEIRA, 2010a)

Ainda que desvencilhado da necessidade de "polimento" da imagem descoberta, o gesto de Sequeira, e também de Graham, ainda está fundamentado na relação de atenção e encantamento com o entorno, o que faz com que seu percurso, mesmo que determinado pela relação entre duas pessoas, possa apenas definir-se à medida que se desenvolve.

Ritmos ou trajetos pré-definidos tendem a atrapalhar a relação espontânea do fotógrafo-caminhante com seu entorno. Mas talvez a temporalidade seja o fator decisivo nessa relação, pois ainda que o espaço a ser percorrido esteja pré-determinado, serão os desejos de aproximação ou afastamento dos objetos, de alongamento ou compressão do tempo de observação, que irão moldar a qualidade desse percurso que se adapta às reações do fotógrafo (corpo-mente) com o meio (paisagem). Esse ritmo do percurso do fotógrafo-caminhante dificilmente poderá ser negociado com mais de uma pessoa sem que se torne um entrave para o fluxo da experiência.

Por essa razão, os fotógrafos-caminhantes são, em geral, solitários. Joseph Koudelka, fotógrafo tcheco que chegou a ficar dezessete anos sem residência fixa, depois de ser considerado apátrida em seu país, tendo tido três filhos com três mulheres diferentes em três países diferentes, talvez seja o maior símbolo dessa natureza nômade e solitária do fotógrafo-caminhante. A condição fugidia a todo tipo de enraizamento físico ou social é levada às últimas consequências por Koudelka, ficando explícita tanto em sua vida como em sua obra. No entanto, também se reconhece uma presença intensa e uma busca por profundidade nas situações que o envolvem. Não se trata de construir um discurso ético ou moral, seu trabalho é fundamentalmente existencial, e está ligado à condição permanente de experiência e sentido.

Seu livro *Gypsies* (1975), resultado de uma imersão no universo do povo Români, foi realizado em sete anos; no entanto, Koudelka diz nunca ter permanecido mais do que três meses junto aos ciganos, já que após esse período considerava tornar-se inábil

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 32-33 11/11/21 11:42 AM

para enxergar. Segundo Dorrit Harazim (2019), a fotógrafa Susan Meiselas teria tentado produzir um trabalho sobre o povo cigano depois de Koudelka, mas teria desistido de publicá-lo por considerar que não tinha mais nada a acrescentar.

Também segundo Harazim, Koudelka descreve ter retornado doze vezes em anos diferentes para um mesmo local em Israel onde havia três oliveiras, para tentar construir uma imagem que enfim lhe contemplasse. É a imagem que considera mais viva em seu livro *Wall* (2013), dedicado ao muro que divide Israel e Palestina. [IMAGEM 2] Tais métodos demonstram haver insistência na busca por uma qualidade de experiência, não apenas em sua prática mas na imagem resultante, ou seja, na transmissão dessa experiência. Koudelka retorna ao local por considerar que as imagens anteriores não se aproximam – ou não reconstroem – o encantamento de estar presente. Assim, para ele, não se trataria de polimento da imagem, como sugere Graham, mas de encontrar a imagem certa para o que quer transmitir, como explica em entrevista ao fotógrafo Frank Horvat:

> Joseph Koudelka: […] No meu caso, depende do que está acontecendo, eu tenho que encontrar uma situação que me interessa. É por isso que sigo retornando aos mesmos lugares. Mas muitas vezes o que eu espero não acontece, ou acontece mas não sou capaz de produzir uma boa imagem.
>
> Frank Horvat : Mas o que você quer dizer com "boa"?
>
> Joseph Koudelka : O "bom" acontece quando a situação está em seu "máximo", e quando eu estou em meu "máximo" [*my maximum*]. Pode acontecer que eu alcance o meu "máximo" na primeira vez, por sorte, e que eu retorne ao lugar outras dez vezes, durante dez anos, sem ser capaz de fazer melhor. Ou que, ao procurar por um certo "máximo", eu encontre outra coisa, que eu não havia imaginado. O que importa é minha busca, minha motivação de ir em frente […] (KOUDELKA, 1987, tradução minha)

Apesar de haver uma presença intensa, há também um necessário distanciamento no trabalho de Koudelka. O muro lhe interessa não apenas no contexto da situação político-social entre Israel e Palestina, mas pelo seu caráter simbólico ao longo da história da humanidade. É a recorrência que faz com que esse muro específico tenha valor para o caminhante Koudelka, que viveu e observou uma série de muros físicos e virtuais (institucionais, políticos) ao longo de sua vida. Ao mesmo tempo que sente um encantamento que o faz presente, também pratica o distanciamento, e é ele que permite o reconhecimento do valor simbólico daquele objeto instalado na paisagem. Não se trata de um gesto intelectual, que articula simbolismos presentes na história da humanidade ou da arte, mas de percepções de recorrências e sínteses sensíveis resultantes de sua vivência no mundo. Em suas palavras: "Eu não pretendo ser um intelectual ou um filósofo, eu apenas observo" (KOUDELKA, 1987).

Essa condição de presença ausente (ou distanciada) talvez seja um dos pontos mais críticos da prática fotográfica. Rudolf Arheim assim descreve o problema:

> Na fotografia, não há fuga geográfica do conflito. O fotógrafo deve estar onde está a ação. Observar no meio da batalha exige igual coragem e participação, mas ao mesmo tempo transforma-se a vida e a morte num espetáculo para ser visto com imparcialidade. Ele supera a alienação fisicamente sem ter de abandonar o distanciamento mental e, diante de tais condições ambíguas, se auto-ilude facilmente. (ARHEIM, 1989, p. 111)

Ao relatar uma de suas experiências no convívio com a vila Nazaré do Mocajuba (PA), Alexandre Sequeira – o artista-fotógrafo brasileiro que conheço que mais persegue coerência ética diante desta dualidade, colocando sempre a imagem em segundo plano – revela o instante em que seu engajamento na construção de laços afetivos na vila é momentaneamente substituído pelo seu desejo de construção simbólica (e consequentemente distanciamento com uma afetividade interpessoal direta). Durante uma festa anual dedicada aos mortos que acontecia no cemitério da vila, um importante ritual comunitário, um garoto joga no mato uma das velas que estavam nos túmulos, dando início a um fogo. Diante da cena, Sequeira se lembra de uma situação recorrente em vilas no Pará, em que grileiros retiram os ossos e queimam os cemitérios como forma de desenraizamento da comunidade com o local. A imagem que ele assistia dialogava assim, simbolicamente, com os atos de agressão que ele sabia existir mas que eram dificilmente registráveis. Naquele momento, seu compromisso com a história torna-se mais relevante que seu compromisso com a presença e a afetividade interpessoal, e enquanto a comunidade vai apagar o fogo, Sequeira vai fotografá-lo. (SEQUEIRA, 2010b)

Teria sido bastante interessante se tivesse acontecido assim, mas perguntei ao Alexandre como de fato aconteceu a situação e ele me explicou que a comunidade estava bastante tranquila durante o fogo, já que havia uma clareira que protegia o resto da mata, e por isso continuaram a festa sem grandes preocupações (ao contrário de Alexandre, que estava bastante assustado). Assim, ele fotografou o fogo mas não por isso deixou de ajudar a comunidade. [IMAGEM 3] Projetei essa história a partir de seu relato (antes de saber como tinha acontecido de fato), pois acho que ilustra(ria) lindamente esta questão tão complexa e contraditória da prática fotográfica: para narrar, às vezes, há que se distanciar mentalmente da situação que se narra.

•

Depois de ter abandonado a câmera após o primeiro dia da expedição "Ponto à Ponta", me despindo assim da usual ênfase no olhar, minha experiência se voltou para uma tentativa de abertura para todos os sentidos. Não surpreendentemente, foi também bem menos silenciosa que o habitual, mais verbal, mais distraída e assumidamente amadora. A ausência da câmera abriu espaço para longas conversas com os outros caminhantes ao longo do trajeto, que se desdobravam em incansáveis desvios de pensamentos no ritmo dos passos. Quando penso na experiência vivida tenho a sensação de ter estado em uma viagem entre amigos, onde a cidade era apenas o pretexto para o encontro, o convívio e a troca de impressões e questões.

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 34-35 11/11/21 11:42 AM

Ainda assim, perseguia minha imagem da cidade. Vinha alimentando há algum tempo uma vontade de realizar imersões em áreas fora do centro expandido, talvez por achar que ali se encontrava a tal média aritmética das qualidades sensíveis da cidade que buscava. Mas não me sentia confortável (segura) de ir sozinha. Na conversa de preparação para a "Ponto à Ponta", Renato contou que havia feito recentemente uma caminhada de três dias ao redor da cidade de Paris, e instantaneamente propus que fizéssemos o mesmo, mas aqui.

"Pelas Margens de São Paulo", uma volta ao redor da mancha urbana da cidade, iria acontecer pouco mais de um ano depois. Se juntaria a mim e ao Renato, a artista-caminhante Edith Derdyk, que começara a coordenar havia pouco a pós-graduação "Caminhada como método para a Arte e Educação". Após vários meses de preparação, saímos no dia 11 de fevereiro de 2017 da Capela de São Miguel Arcanjo (1622) no bairro de São Miguel Paulista, para onde retornaríamos quatorze dias e 220 km depois.

Ao contrário da caminhada que nos inspirou inicialmente – uma volta ao redor da cidade de Roma realizada pelo grupo Stalker em 1995 –, percebemos que seria inviável, ao menos nessa primeira experiência, pensar em um recorte semelhante. Os Stalker saíram em busca dos espaços de fronteira, as zonas abandonadas, as áreas que não são nem o dentro nem o fora da cidade, um território híbrido. Em seu manifesto, eles definiram os "territórios atuais" como "áreas esquecidas que formam o negativo da cidade contemporânea, que contêm em si mesmas a dupla essência de refugo e de recurso" (CARERI, 2017, p. 15). Em São Paulo, buscar esses espaços de fronteira significaria percorrer um perímetro aproximadamente duas vezes maior do que aquele que fizemos. E, ao mesmo tempo, ao menos para mim, havia o interesse em vivenciar a malha densa e periférica da cidade, os espaços habitados, ainda que no limite da mancha. De qualquer forma, foram muito especiais os momentos do percurso em que nos sentimos saindo da mancha, onde percebíamos a cidade ficando cada vez mais rala, até encontrarmos uma paisagem com predominância dos verdes em lugar dos cinzas.

Essa experiência de duas semanas de imersão foi determinante para definir o sentido de minha síntese: era como se a cidade tivesse ficado impregnada no meu corpo. Tinha clareza da densidade de seu ar, de seus sons, de suas cores, e de minha paisagem interna ao cruzá-la. Apesar da riqueza e diversidade das situações vividas, dos encontros, era como se conseguisse ter clareza da sensação dominante no conjunto da experiência vivida. E seria fundamentalmente a partir dela que *Mancha Urbana* seria construído.

série *andarilha-catadora* (2013 -)

LINO
AUTO PEÇAS
Nº
764
NIKAS & JR ASSISTÊNCIA TÉCNICA
Avenida
Maria Cursi

almoço
8,00
RESTAURANTE
Milano
musical
BARBAREI
3225-9640

B. AVENIDA / GRA

02. sentidos possíveis: imagem, discurso, intervalo

> A escrita ou a palavra prolongam ou renovam a experiência, mantém em alerta a um viajante tanto mais atento a não se esquecer na medida em que sabe que deve anotar até suas impressões mais fugazes. Depois das caminhadas não restarão mais que as páginas que as foram consagradas. (LE BRETON, 2000, p. 70, tradução minha)

Depois de caminhar durante anos por diferentes espaços urbanos com a câmera fotográfica em mãos, entrei no mestrado com a intenção de construir um sentido para essa prática. Mas, para além da experiência que me dava grande prazer, o sentido inicial parecia já haver se perdido, e as imagens que produzia pareciam não responder às questões e sensações que descobria. Elas pareciam cair no vazio.

O recorte dos lugares urbanos que escolhia para caminhar ia ficando mais claro, e consequentemente a qualidade das imagens e os assuntos pareciam afunilar-se (e adensar-se), mas ainda assim não conseguia me sentir contemplada com as imagens. Ao mesmo tempo que reconhecia uma coerência visual – uma recorrência de elementos, na forma de construir a composição e de trabalhar as cores – que dava unidade para o conjunto, havia também uma sensação de falta de sentido, como se a aproximação de uma imagem com a outra não construísse intenção.

Esse incômodo me fazia sair mais para a rua em busca de respostas. Paradoxalmente, refletindo a partir do comentário de Arheim, parece que minha insistência em buscar uma imagem-síntese da cidade, me afastava dos acontecimentos e encontros vividos nos percursos através dessa mesma cidade. Talvez Koudelka tenha sentido algo parecido ao longo de seu décimo percurso até as três oliveiras em Israel.

O espaço urbano tornou-se lugar de busca de algo que eu sabia que queria, apesar de não saber o que era. Passei a traçar linhas possíveis de desenvolvimento e seguia por elas enquanto desdobravam-se com naturalidade. Quando perdiam o sentido, experimentava outras. Saía de casa com uma meta a ser perseguida – ainda que fosse completamente abstrata – e o exercício era intenso para garantir que novos encantamentos que surgissem pelo caminho não passassem despercebidos. Certamente passavam. Parece que à medida que construí o adensamento da experiência visual, que se referia ao mundo e falava sobre ele, esvaiu-se parte da presença nesse mesmo mundo. Contradição que parece não se resolver, questão que ficaria em aberto.

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 45 11/11/21 11:43 AM

> A inspiração vem, é brilhante, é gostoso experimentá-la, é viva em geral. É uma delícia pensar, viver. É a única parte realmente agradável. […] A segunda fase é a parte da procura, do trabalho, da luta, da gestação que tem que seguir os seus (trâmites). É um processo demorado. Como é que eu diria? Eu misturo-me com o assunto, eu estico, eu aperto, reduzo, depois dilato, eu ponho o assunto dentro de mim, depois ponho fora de mim, depois eu entro dentro do assunto. (ROSA, 1966)

Não me interessava trabalhar o discurso de forma independente da experiência vivida, queria uma relação de desdobramento. Me martelava a questão: como aproximar a representação fotográfica da experiência vivida? Quais seriam as ferramentas narrativas que poderiam servir de recurso para essa aproximação? Essas questões acabaram por abrir caminho para um longo mergulho nas possibilidades de constituição de sentido da linguagem fotográfica, e em sua relação com linguagens próximas, como o vídeo e o cinema.

.?..¿… como construir sentido através da fotografia .?..¿…

Ainda no mestrado, passei a procurar artistas e teóricos que discorressem sobre as estruturas das narrativas imagéticas na fotografia (no cinema mergulharia apenas durante o doutorado) e encontrei o trabalho do fotógrafo e teórico Nathan Lyons, no qual me debrucei intensamente. A partir de uma antologia de sua obra, descobri passagens sobre estrutura narrativa misturados a dezenas de outros escritos que abordavam assuntos diversos. Os comentários sobre estrutura eram relativamente breves, e percebi que teria que me embrenhar mais nos outros textos e nos seus trabalhos visuais se quisesse acessar as ferramentas discursivas que estava buscando.

Assim, passei pela sua compreensão do fazer fotográfico como parte de uma "História do *mark-making*" (em lugar de "história da arte"), pela importância da fotografia amadora na constituição de um olhar contemporâneo, pela evolução das técnicas de impressão das imagens em sua relação com a página do livro, dentre diversos outros assuntos relacionados à fotografia, à cultura visual, ao ensino do olhar sobre a imagem etc. Mas, talvez a experiência mais elucidativa para entender seu pensamento foram os cinco meses que passei como residente na Visual Studies Workshop, instituição fundada por ele em Rochester (EUA). O espírito extremamente criativo, despretensioso e comunitário da VSW certamente me dizia mais sobre Lyons do que qualquer resposta a uma questão específica que pudesse lhe fazer. Tive a oportunidade de encontrá-lo uma vez numa palestra, mas estava tão mergulhada em seu trabalho que não tive coragem de falar com ele (qualquer pergunta que fizesse me pareceria insuficiente), e ele viria a falecer no ano seguinte.

Lyons reiterava constantemente a importância do contexto para se observar as imagens. Ele entendia ser importante considerar não apenas a "qualidade" da imagem isolada, mas também as diversas formas de relações nas quais ela estaria inserida: as outras imagens do trabalho, o suporte, a obra do fotógrafo e o contexto sociocultural em que estava envolvida. Essa era uma preocupação sua já no final da década de 1950: "A devida atenção em relação à forma como uma série de fotografias se apresenta é de importância primordial [...] não apenas pode criar a devida atmosfera da apresentação, mas é também uma extensão do fluxo visual proposto pelas imagens e suas relações." (MCDONALD, 2010, p. 9) A preocupação de Lyons estava inserida num debate de ideias mais amplo, em que uma visão que defendia a observação e análise da imagem a partir de seu contexto se opunha a outra, que sustentava que ela deveria ser observada e analisada enquanto um objeto isolado.

Um fotógrafo e teórico envolvido neste debate é Allan Sekula, que em 1975 escreve o artigo "On the invention of photographic meaning", no qual irá destacar a dependência de uma definição cultural para que se compreenda o sentido de uma fotografia. Ou seja, as imagens não possuiriam uma qualidade universal, mas, como qualquer representação, dependeriam de seu contexto para serem apreciadas e analisadas.

A partir de duas fotografias – *The Steerage* (1907), de Alfred Stieglitz, um ícone da fotografia moderna, e *Immigrants going down gangplank, New York* (1905), de Lewis Hine – Sekula irá simular, num primeiro momento, uma tentativa de observá-las como objetos autônomos, passíveis de serem compreendidos fora de qualquer contexto histórico e sociológico. Mas, sugerindo que sua experiência já nascera frustrada, irá então recorrer à compreensão de Roland Barthes da fotografia como um objeto de caráter polissêmico, que conteria uma "rede flutuante de significados subjacentes ao significante".

Sekula irá então analisar o contexto de produção (a partir de textos do artista e de outros), veiculação (instituições de validação e suporte) e recepção (público formado que compreende a linguagem) das duas imagens, demonstrando que as características de contexto são textos implícitos às imagens, que não podem ser ignorados se quisermos entender o que elas propunham na época (intenção do discurso, função retórica original) e de que forma foram recebidas.

Sua leitura é bastante dura com ambos os fotógrafos, terminando por qualificar Stieglitz como representante de uma fotografia formalista, elitista e alienada, e Hine como representante de uma fotografia alinhada com um reformismo humanista. No artigo, Sekula parece querer eliminar qualquer lastro de qualidade perceptiva e representativa da linguagem fotográfica.

Candida Finkel (1981) sugere que nas décadas de 1960 e 70, nos EUA, a comunidade fotográfica havia mergulhado numa atmosfera mística e anti-

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 46-47 11/11/21 11:43 AM

intelectualizada, muito advinda da mentalidade hippie, mas também por influência de Minor White (atuante na George Eastman House e posteriormente na Aperture), que excluiria qualquer possibilidade de desenvolver reflexões sobre os trabalhos. Seria apenas com a publicação do livro *Sobre Fotografia*, de Susan Sontag, em 1977, que uma discussão sobre a fotografia e sua prática seria retomada. O texto de Sekula provavelmente tenha que ser compreendido nesse contexto, como uma oposição a uma mistificação exagerada da prática fotográfica em voga então.

Em oposição à visão de Lyons e Sekula, o curador de fotografia do MoMA, John Szarkowski, era mais adepto de uma concepção alinhada aos cânones modernos da fotografia, que valorizavam suas qualidades plásticas internas ao quadro, independentemente de qualquer outra relação ou informação. Szarkowski defendia que a maior realização na fotografia se dava através da cópia individual, que "Citar fora de contexto é a essência do ofício fotográfico" (SZARKOWSKI, 2007, p. 70), e valorizava a precisão formal da composição do quadro independentemente da intenção do autor.

Lyons adota uma postura crítica aos postulados modernos defendidos por Szarkowski, mas talvez menos radical que Sekula. Ele se mantinha aberto a qualquer qualidade de visualidade (desde as mais experimentais até as mais documentais) e marcava a importância de se recorrer aos textos produzidos pelos fotógrafos como forma de entender a obra. Candida Finkel interpreta que Lyons estaria tentando compreender e divulgar a fotografia "não como obras-primas autônomas, não como documentos do mundo, mas como registros de um processo". E esse processo se potencializaria quando houvesse um equilíbrio entre três pilares fundamentais: a racionalidade, as sensações e os sentimentos. Assim, mais do que a imagem em si, importava seu processo gerador, que deveria ser entendido em íntima relação com aquele que a produz. Nesse sentido, Lyons se mostrava bastante alinhado com as revisões que aconteciam à época na comunidade artística: antes o processo que o produto.

Ao mesmo tempo, Lyons defendia a construção de contextos discursivos para a imagem, através de sua articulação em estruturas seriais ou sequenciais (ou ambas articuladas). Em palestra no International Center of Photography, em 1975, ele sugere a presença de ao menos cinco camadas possíveis, ou seja, cinco níveis de "progressão associativa dos objetos" presentes na construção de um discurso fotográfico: 1- o contexto, 2- a ordem, 3- a justaposição (que pode construir metáforas e analogias), 4- os símbolos e 5- o fluxo visual ou qualidades plásticas (LYONS, 1975).[1]

Szarkowski, por outro lado, interessava-se pela imagem isolada, e nesse sentido não acreditava ser possível construir um discurso com fotografias. Assim, em 1966, mesmo após publicação dos paradigmáticos livros *American photographs* (1948), de Walker Evans, e *The Americans* (1958), de Robert Frank, referências centrais no desenvolvimento da prática de construção de discursos fotográficos para Lyons, Szarkowski reforçava sua descrença nas possibilidades narrativas da fotografia:

> O fotógrafo estava preso aos fatos, e era necessário obrigar os fatos a contarem a verdade. Ele não podia, fora do estúdio, encenar a verdade; ele podia apenas registrá-la como a encontrou, de uma forma fragmentada e inexplicada – não como uma história, mas como pistas dispersas e sugestivas. O fotógrafo não podia organizar estas pistas em uma narrativa coerente, ele podia apenas isolar os fragmentos, documentá-los, e ao fazê-lo reivindicar uma importância, um significado que fosse além de uma simples descrição. […] Se as fotografias não podiam ser lidas como histórias, elas podiam ser lidas como símbolos. O declínio da pintura narrativa no século passado tem sido justificado, em grande parte, à ascensão da fotografia. Algo curioso, já que a fotografia nunca foi bem sucedida em narrar. […] Nos primórdios das revistas ilustradas houve uma tentativa de narrar através de sequências fotográficas, mas a coerência superficial destas histórias era obtida, em geral, às custas do achado fotográfico. (SZARKOWSKI, 2007, p. 8-9)

Talvez Szarkowski tenha razão quando diz que *"se as fotografias não podiam ser lidas como histórias, elas podiam ser lidas como símbolos". Quando folheio The Americans, não reconheço uma narrativa que articula acontecimentos. Ao contrário, sou tomada, de um lado, pelas composições plásticas das imagens e pelo ritmo determinado pelas variações dessa plástica na ordem da sequência; de outro, pela forte carga simbólica presente* – como a bandeira americana e a cruz –, com contrapontos criados no interior de uma imagem ou entre imagens – as oposições branco/negro e pobre/rico, por exemplo – e a forma como diferentes motivos coexistem dentro de uma mesma imagem, fazendo com que as relações estabelecidas nunca sejam definitivas. Não existe um tempo e um espaço presentes na relação entre os quadros, apenas sei que estamos em lugares dos Estados Unidos no ano de 1955. A temporalidade mais presente que se reconhece é a do folhear as páginas do livro.

Possivelmente por essa razão, mesmo depois do esforço de construção de discursos visuais de Evans e Frank – além da produção conceitual com imagens no livro que começava a nascer nos Estados Unidos, e diversas outras experimentações visuais que ocorriam, por exemplo, na Alemanha – Szarkowski continuasse desacreditando no potencial narrativo da fotografia. Mas ainda que através de ritmos (plásticos) e símbolos, Frank tinha a clara intenção de construir um discurso – expressar uma opinião sobre a condição americana no pós-guerra –; isso não seria suficiente para considerar *The Americans uma narrativa? O que significa narrar? Até* que ponto será possível narrar apenas com imagens fixas, sem recorrer a textos?

1 Em 2018 e 2019 publiquei dois artigos que me ajudaram a amadurecer um pensamento sobre a obra de Lyons: "*Notations in passing*, uma tese visual por Nathan Lyons" (Revista *ARS* v. 16, n. 33, 2018) e "*Return your head to the upright position* – Nathan Lyons e as narrativas visuais" (site da revista *ZUM*, Instituto Moreira Salles, 20 set. 2019).

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 48-49 11/11/21 11:43 AM

.?..¿... o que significa
narrar .?..¿...

Paulo Silveira (2008) se debruça sobre o termo "narrativa" e descobre tratar-se de uma categoria dos modos de discurso literários – modo narrativo, modo dramático e modo lírico – cujas teorias se dividem a partir da forma como lidam com a narrativa: 1- "como uma sequência de eventos", 2- como "um discurso produzido por um narrador" ou 3- como "um artefato verbal que é organizado e dotado com significado por seus leitores". Mesmo dentre os teóricos da área parece haver diferenças de enfoque quanto a forma de entender o que seria uma narrativa. A primeira definição parece se voltar para o fato em si, enquanto a segunda se volta para o narrador que relata o fato, e a terceira, para o receptor desse relato.

Na primeira definição, a narrativa parece depender necessariamente de um evento, que pode ser uma ação (ou ato, realizado por um sujeito) ou um acontecimento (que não depende de um sujeito, pode ser um evento da natureza por exemplo), como descreve Silveira ao citar Gerald Prince; compreensão reforçada por Jacques Aumont, para quem *"a imagem narra antes de tudo quando ordena acontecimentos representados"*.

Se partirmos da segunda e da terceira definições ("um discurso produzido por um narrador" e "um artefato organizado e dotado de significado por seus leitores"), entenderíamos no entanto que, se há a intenção de construir um discurso por parte do narrador e/ou se há a intenção de ler um discurso por parte do observador, então já há narrativa. Silveira chegará a esta conclusão: *"Existindo várias fotos ou um tríptico, políptico, etc., já* se tem suficiente evidência do relato*". Mas a primeira definição ("uma sequência de eventos") parece ser aquela a que Szarkowski se refere ao falar sobre a dificuldade que a fotografia tem de narrar.*

Estudando montagem cinematográfica, tornou-se frequente para mim a questão sobre o porquê de a linguagem fílmica haver se consolidado mais amplamente na forma de discursos lineares, enquanto a fotografia tendeu a uma produção voltada a discursos fragmentados ou que trabalham com uma lógica de síntese no interior do quadro.

Em seu manual de introdução ao cinema, Bordwell e Thompson, ao tratar da estrutura narrativa do "cinema clássico de Hollywood",[2] partem de uma conceituação que parece alinhada com aquela utilizada por Szarkowski ao afirmar que a fotografia seria incapaz de narrar. Este tipo de tradição narrativa, que tem a intenção de contar uma história, depende de "uma cadeia de eventos ligados por causa e efeito ocorrendo no tempo e no espaço". A causalidade e o tempo seriam os elementos centrais para defini-la, já que uma "sequência aleatória de eventos dificilmente será entendida como uma história":

> Considere por exemplo, as seguintes ações: 'Um homem se debate e se vira sem conseguir dormir. Um espelho se quebra. O telefone toca.' É difícil entender esses eventos como uma narrativa porque não conseguimos determinar as relações causais e temporais entre eles. Considere agora uma nova descrição desses mesmos eventos: 'Um homem tem uma briga com seu chefe, ele se debate e se vira naquela noite, sem conseguir dormir. De manhã ele ainda está tão bravo que quebra o espelho ao se barbear. O telefone então toca, é o seu chefe ligando para se desculpar.' Temos agora uma narrativa. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 145, tradução minha)

Assim, partindo da primeira definição, Bordwell e Thompson assumem a temporalidade e a relação de causa e efeito entre diferentes eventos como elementos que qualificam uma narrativa. Um conjunto de imagens que tem lacunas ao longo de toda sequência – intervalos que impedem o espectador de estabelecer uma relação temporal e causal entre as imagens – estaria portanto excluído dessa categoria. Desse ponto de vista, o termo discurso fotográfico (ou imagético, ou visual), por ser mais amplo e se voltar mais para aquele que narra (segunda definição) do que para aquilo que é narrado (primeira definição), parece evitar a confusão causada pelo termo narrativa fotográfica.

Lyons (assim como Frank e Evans) entende que as lacunas interpretativas são inerentes ao discurso fotográfico pela forma como essa prática se molda – em geral, por um gesto alheio à ideia de projeto, como uma estrutura rígida e previamente determinada que impede a possibilidade da descoberta (advinda da observação e da vivência direta). O texto de Frank, enviado para a Fundação Guggenheim, em 1954, como parte do projeto *The Americans*, expressa bem essa forma de fazer que pontua, delineia as ideias sem fechá-las, de forma a mantê-las aptas a se transformar ao longo do processo:

> Uma cidade à noite, uma área de estacionamento, um supermercado, uma rodovia, o homem que possui três carros e o que não possui nenhum, o fazendeiro e seus filhos, uma casa nova e uma casa de tábuas tortas, despotismo do gosto, o sonho de grandeza, publicidade, anúncios em neon, o rosto dos líderes, e o rosto de seus seguidores, tanques de gás, agências de correios e quintais [...]. (DYER, 2005, p. 15)

No caso desse texto de Frank, por se tratar de um projeto enviado a um pedido de bolsa, há ainda um certo esforço de síntese das ideias, como prévia da realização do projeto. Ao falar sobre seu procedimento, Lyons explicita ainda mais uma postura fundamentalmente receptiva (também cara à obra de Frank): "Eu apenas reajo coletando imagens, não há *script* para o que estou fazendo, trata-se apenas de interagir com as

2 "O número de narrativas possíveis é ilimitado. Historicamente, contudo, a produção cinematográfica de ficção se mostrou dominada por uma única tradição da forma narrativa. Iremos nos referir a esse modo dominante como 'cinema clássico de Hollywood'. Esse modo é conhecido como 'clássico' devido a sua história influente, estável e longa; e de 'Hollywood' porque o modo assumiu sua forma mais elaborada nos filmes de estúdio norte-americanos." (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 179, tradução minha)

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 50-51
11/11/21 11:43 AM

coisas que vejo e que me intrigam, ou que me interessam, ou que me trazem questões." (LYONS, 2014) A essa resposta intuitiva ao que observa, segue-se o gesto de olhar para as imagens produzidas, tentar entender as razões por trás delas que o mobilizaram inicialmente, e começar a articular as questões e visualidades como discurso. Então, voltar para a rua – ou alguma estrada rumo a cidades da região leste americana – com as imagens pré-editadas na memória. Um movimento de idas e vindas entre a ação de fotografar e a ação de editar.

Lyons observa o homem moderno através de seu ambiente natural, as cidades, observa as marcas, anotações, objetos e arquiteturas que as constituem, palimpsestos em incansáveis camadas, imagens e palavras-imagens que se misturam umas às outras no ambiente urbano. De um lado, ele reconhece essas manifestações efêmeras como frutíferas fontes de compreensão da sociedade; de outro, se identifica com elas, na medida em que a fotografia é, para ele, fundamentalmente também uma anotação: "Nas manifestações públicas escritas nos muros das ruas de todo o país, há uma raiva, há ansiedade, há cinismo. Ultimamente tenho preferido ler as mensagens nos muros do que ir a galerias." (LYONS, 1986)

Ao editar as anotações visuais que vai coletando pelas ruas, ele reconhece universos temáticos que reaparecem constantemente, talvez por realmente serem muito presentes nas ruas, talvez apenas pelo recorte espontâneo de seu olhar. Os assuntos vão se constituindo no percurso dos trabalhos, e através deles, como por exemplo, a guerra ou a opressão da população negra, que reaparecem em alguns de seus livros. Através dos livros, os assuntos se atualizam e se transformam, como se a temporalidade da passagem das páginas, e de um livro a outro, se relacionasse com a progressão do tempo real.

Assim, se no discurso de 1974 de *Notations in passing* vemos uma imagem que se refere ao extermínio negro (um enforcamento), em *Return your mind to its upright position*, de 2014, o discurso indica haver uma transformação social em curso: em uma imagem vemos o rosto de uma mulher negra e a frase "Nós somos um belo renascer"; em outra, uma placa que diz "Escravos, libertem-se!"; numa terceira, a frase "Este é nosso momento" sobrepõe-se ao rosto de Barack Obama. Se Lyons saísse às ruas em nosso atual momento, provavelmente produziria notas que indicariam um novo ponto de vista sobre a transformação da conjuntura dessa problemática.

Ao mesmo tempo em que observa e comenta a sociedade, suas questões e expressões pelas ruas, Lyons discute, testa, provoca nossas relações com a imagem. Sua intenção é de estimular um olhar crítico e ao mesmo tempo sensível para as imagens, que passe simultaneamente pelas sensações e sentimentos, e pelo pensamento e compreensão. Quando passei a me aproximar da tradição do ensaio fílmico,[3] percebi haver uma forte relação entre os métodos e construções discursivas de Lyons (e de Evans e Frank) e da produção associada a essa tradição. Em oposição à vasta bibliografia que busca dar conta do gênero do ensaio no cinema – que se dá em estreito diálogo com a compreensão do gênero na filosofia e na literatura –, na fotografia o termo "ensaio fotográfico" sempre me pareceu demasiadamente vago, sendo utilizado tanto para uma série fotográfica comercial como para um trabalho poético. Resolvi investigar mais a fundo essa questão.

•

Em 1958, mesmo ano em que Robert Frank publica *The Americans*, o teórico André Bazin classifica o filme *Cartas da Sibéria* (1958), de Chris Marker, como o primeiro filme ensaio. Também no mesmo ano, Theodor Adorno irá escrever o texto "O Ensaio como forma" (1958), referência teórica central para a compreensão do gênero do ensaio no século XX.

Em oposição a um pensamento positivista, que simplificaria as questões em prol de uma abordagem direta ou sistemática do objeto, Adorno classifica o ensaio como um método indireto, em que a aproximação do objeto se daria de forma circundante, ou de *Umweg*.[4] "O pensamento não avança em um sentido único; em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como num tapete". O ensaio pensaria em fragmentos pois assumiria que a realidade é fragmentada; a intenção tateante, no entanto, não se perderia em sua superficialidade, pois as intuições se multiplicariam, se confirmariam e se delimitariam:

> Escreve ensaísticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete à reflexão; quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever. (ADORNO, 2003, p. 36)

Esse método não objetivo garantiria a abundância da energia de jogo, alegre, com uma disponibilidade de quem, como uma criança, não teria vergonha de se entusiasmar com o já conhecido. Como expressa Jean Starobinski, nos ensaios de Montaigne, "em cada página […] o estilo é tão franco que nos julgamos no instante

3 Duas disciplinas que fiz no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão (CTR-USP) com o prof. Mateus Araújo foram fundamentais para me abrir o universo do ensaio fílmico: "História do audiovisual IV", disciplina da graduação integralmente dedicada a Godard, e a disciplina de pós-graduação "Aspectos do ensaio fílmico".

4 Benjamin teria sido, segundo Adorno, o mestre nesse método do rodeio (*Umweg*). Para Adorno, o *Umweg* benjaminiano aparentemente afastaria o autor do objeto, mas na prática o aproximaria de seu centro mais profundo e oculto.

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 52-53 11/11/21 11:43 AM

de uma partida, de um começo. Esta é, de fato, a merecida sorte dos livros nos quais nenhuma frase foi escrita sem prazer." (STAROBINSKI, 2011, p. 57)

Apesar de ser um gênero que pensa a forma e valoriza o processo, fazendo com que o processo ganhe tanta ou mais importância quanto o resultado final, o ensaio também se afastaria da arte "por seu meio específico, os conceitos". Poder-se-ia dizer que o ensaio estaria entre a ciência e a arte; no entanto, Arlindo Machado (2009) considera que o ensaio seria exatamente a negação dessa dicotomia.

Como Jean Starobinski, que ao receber o Prêmio Europeu de Ensaio intitula sua palestra com a pergunta "*É possível definir o ensaio?*", Thimoty Corrigan em *The Essay film – from Montaigne, after Marker,* salienta a dificuldade em se delinear esse gênero para o qual nenhuma definição parece ser suficiente. Assim, ele procurará fazê-lo através da constituição de um tripé fundamental, três instâncias inter-relacionadas cuja ênfase maior ou menor em cada uma delas variaria de autor para autor: 1- a expressão pessoal, 2- a experiência pública e 3- o processo do pensamento. A grande maioria dos ensaístas se sentiria confortável quando produzindo em um ou dois desses polos, mas os grandes ensaios nasceriam quando o encontro entre os três polos se realizasse de forma equilibrada e harmônica.

Apesar de a produção francesa do fim da década de 1950 a 1970 ser tida como o grande momento de consolidação do gênero do ensaio fílmico, dois autores que começaram a produzir na década de 1920 são tidos como os precursores desse gênero: Dziga Vertov (1896-1954) e Serguei Eisenstein (1898-1948). Olhando um pouco para a produção dos dois, vemos a gênese da noção de "intervalo" na tradição cinematográfica, ou seja, pesquisas sobre possíveis formas de se lidar com a construção de lacunas interpretativas maiores ou menores entre as imagens. Essas reflexões são também bastante elucidativas para se pensar os discursos fotográficos que se estruturam de forma lacunar, como os de Lyons e Frank.

.?..¿... como pensar a noção de "intervalo" no discurso visual .?..¿...

Vertov, cineasta russo vanguardista que negava o cinema ficcional e desejava refundar o cinema a partir de sua função social, afirmava o filme como instrumento de compreensão e análise do mundo através da observação com a câmera. O *cine-olho* (a junção da câmera-olho e do cérebro), garantiria o aguçamento do ver e do mostrar, o cinema como instrumento de "mostração do mundo" (AUMONT; MARIE, 2001).

Vertov produz *Cine olho* em 1924, "O PRIMEIRO filme de não-ficção / sem roteiro / sem atores / fora do estúdio", como explica o letreiro inicial do filme, e *Um Homem com uma câmera*, em 1929, "um experimento na comunicação cinematográfica de eventos reais". Inaugura assim uma abordagem não narrativa e não ficcional no cinema, num gesto precursor tanto do filme documental quanto do filme ensaio (cujos limites são tênues).

No sentido de romper com a linearidade do drama, para ele o "ópio das massas", que buscava tornar mais imperceptíveis quanto possível as passagens de um plano a outro, Vertov esboçará uma "teoria dos intervalos". Como a teoria musical, que reconhece uma distância métrica (calculável através de suas frequências) entre duas notas, Vertov irá propor uma condição análoga em relação aos planos cinematográficos:

O termo "intervalo" designa, em Vertov, o que separa dois fragmentos de um mesmo filme; de um ponto de vista puramente teórico, ocupa o lugar do *raccord* e, em certo sentido, a oposição das duas noções – *raccord* e *intervalo* – sintetiza as diferenças entre um cinema da continuidade dramática estabelecida e reestabelecida, e um cinema da descontinuidade visual, onde cada momento do filme deve providenciar uma parte da mensagem total e de sua verdade (AUMONT, 2004).

A noção de "intervalo" de Vertov dava ênfase à diferenciação, ao "salto" entre os planos, ou seja, valorizava antes aquilo que os diferenciava do que aquilo que os aproximava, de forma a romper propositadamente com uma linearidade narrativa. Como descreve Aumont, até então a montagem cinematográfica se estruturava no *raccord*, uma forma linear de montagem que não buscava deslocar o observador mas mantê-lo envolvido com a narrativa (ainda que a narrativa em si também pudesse deslocá-lo). Essa manutenção da continuidade se refere tanto à relação temporal, de causa e efeito entre os acontecimentos, quanto a parâmetros plásticos da imagem (como a luz e a cor), ou expressões e gestos dos personagens, posição dos objetos na cena, etc.

Ao produzir um filme não narrativo, sem roteiro e fora do estúdio, Vertov propunha o gesto de colocar-se no mundo com a câmera em mãos para observá-lo, deixando que a obra resultasse de uma interação direta com ele, relacionando-se assim mais à ideia de percepção e expressão, que de articulação semântica. É interessante, no entanto, que Vertov raramente fizesse a captação das imagens, como comenta Machado (2009), delegando essa parte a Mikhail Kaufman, que aparece tanto em *Cine olho* como em *Um Homem com uma câmera* como "operador de câmera".

Assim, trabalhando fundamentalmente na montagem, Vertov criava relações imagéticas que poderiam haver se constituído durante a captação ou que se constituiriam na edição, e que poderiam ser pensadas tanto em termos horizontais (a "melodia" de planos sucessivos) quanto verticais (a "harmonia" de planos sobrepostos). Nessa associação de planos "a significação e a emoção nasceriam da combinação de tais relações abstratas (entre formas, durações, enquadramentos, etc.)" (AUMONT, 2004, p. 238).

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 54-55 11/11/21 11:43 AM

Essa opção por um discurso menos narrativo e amarrado semanticamente expressa-se bem pelo fato de Vertov, em *Um Homem com uma câmera* (1929), abrir mão de textos – que, quando aparecem, entram como parte do interior do quadro. Desenvolvendo um pensamento quase que exclusivamente visual, Vertov constrói um discurso bastante aberto, que se estrutura na plástica das imagens e no ritmo da montagem, mas também na reiteração de simbologias e sugestões visuais. Um artifício bastante utilizado por ele para estabelecer essas sugestões é a alternância consecutiva entre planos, de forma a indicar para o observador a existência de um sentido menos imediato e mais abstrato entre eles. É o que acontece, por exemplo, ao intercalar os olhos de uma moça que piscam, uma janela cuja veneziana se abre e fecha, e a lente de uma câmera cujo diafragma também se abre e fecha. O mesmo recurso é utilizado para refletir sobre a linguagem cinematográfica, ao intercalar retratos em movimento, estáticos, e sendo organizados na mesa de edição. [IMAGEM 4a - 4b]

No mesmo ano em que Vertov realiza *Um Homem com uma câmera* (1929), Eisenstein produz uma série de textos sobre a forma do filme que irão posteriormente compor sua teoria da montagem. Dentre os elementos sintáticos trabalhados por Eisenstein em seus textos, a noção de "intervalo" aparece com grande importância, mas com um sentido diferente daquele utilizado por Vertov. Em sua prática, Eisenstein irá enfatizar o sentido na forma de lidar com as imagens, bem como o envolvimento emocional do observador com a narrativa. Assim, seu interesse pelo intervalo aparece como parte da intenção de comunicar e tocar emocionalmente o observador, num gesto menos aberto (em termos interpretativos) do que o de Vertov. Arlindo Machado (2009) comenta que o contexto de produção dos filmes de Eisenstein nunca lhe permitiu a liberdade da qual usufruiu Vertov, uma vez que seus filmes tinham de responder a propósitos narrativos do Estado Soviético.

O pensamento sobre a montagem cinematográfica esteve historicamente muito fundamentado nas teorias de Eisenstein. No entanto, Gilles Deleuze irá deixar claro em *Imagem-movimento* (2018) que, apesar de existirem escolas, não existe uma única forma de montar um filme, e cada cineasta poderá fundar a sua própria forma de fazer. Assim, o "salto" entre os planos é utilizado ao longo da história do cinema tanto em discursos bastante lineares, como as narrativas fantásticas de Méliès (que o utilizava como forma de construir efeitos especiais), como em discursos que buscavam desconstruir a linearidade narrativa.

Vertov irá utilizar a noção de intervalo de forma diferente daquela utilizada por Eisenstein, e diferente também, por exemplo, daquela utilizada por Luis Buñuel e Salvador Dalí em *O Cão andaluz* (1929). Os grandes intervalos entre diferentes momentos, associados a elementos inesperados e inverossímeis, são utilizados nesse filme como forma de construir uma carga onírica para o discurso, intenção recorrente na prática surrealista. Ao contrário de Vertov, e de certa forma de Buñuel, Eisenstein não trabalhava os intervalos grandes entre as imagens almejando assim abrir espaços interpretativos para seus espectadores, mas esperando que eles chegassem aos conceitos abstratos visados inicialmente por ele.

Eisenstein parte do princípio de que cada imagem teria um "indicador dominante", uma tendência principal no interior do quadro – uma tendência cromática, por exemplo, em detrimento de uma gráfica ou rítmica. A *dominante* não seria uma determinação absoluta da imagem, mas uma tendência que depende da interpretação e da relação entre as imagens. Da mesma forma como um tom de vermelho que se transforma ao ser aproximado de um tom de amarelo ou de azul, a imagem não seria como uma letra inflexível do alfabeto:

> Considerar a dominante como algo independente, absoluto e invariavelmente estável, está fora de questão [...] As características da dominante são variáveis e profundamente relativas. A revelação de suas características depende da combinação dos planos, que por sua vez depende da dominante. (EISENSTEIN, 1977, p. 65)

Assim, ao serem justapostas duas imagens, a *dominante de cada quadro se revelaria, uma em oposição (ou diálogo) à* outra, determinando o conflito – ou intervalo – existente entre elas. Quanto maior o intervalo, maior o conflito. A ideia de conflito confunde um pouco, porque parece pressupor que sempre haja um grande intervalo entre as imagens, quando na realidade Eisenstein sugere a necessidade de situações em que haja a ausência total de conflito:

> Estas situações incorporam todos os níveis de intensidade da justaposição na montagem – todos os impulsos: desde uma completa oposição das dominantes, por exemplo, numa construção radicalmente contrastante, até uma modulação plano a plano dificilmente perceptível; todas as situações de conflito devem incluir também momentos de completa suspensão do conflito. (EISENSTEIN, 1977, p. 64-65)

Ele propõe, portanto, a construção de movimento na sequência, variações entre pequenos e grandes intervalos entre as imagens (e suas dominantes) que criam ritmos, tensões e relaxamentos. Ao mesmo tempo, o que Eisenstein reconhece é que através da construção de um intervalo muito grande entre duas imagens, ou seja, da construção de uma situação de grande "conflito" entre elas, seria possível fazer saltar um significado abstrato, inexistente antes do choque entre as duas. A esse tipo de articulação, ele irá denominar "montagem intelectual".

No texto "The Cinematographic principle and the ideogram" (1929), Eisenstein utiliza-se do princípio do ideograma japonês para construir o pensamento sobre sua montagem intelectual (EISENSTEIN, 1977 [1929]). A evolução histórica do ideograma é realmente bastante elucidativa para se pensar o intervalo como elemento de construção de sentido no discurso visual. Eisenstein descreve que a linguagem nasce a partir dos hieróglifos chineses do século III a.C., que eram fundamentalmente *pictográficos*, ou seja, eram desenhos iconográficos que reproduziam diretamente as formas da natureza.

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 56-57 11/11/21 11:43 AM

Essas representações pictográficas transformam-se progressivamente em *ideográficas*, ou seja, além da representação literal da realidade passam a representar também ideias abstratas. Assim, o princípio do qual Eisenstein se apropria para ilustrar seu conceito de montagem é de que duas imagens pictográficas quando aproximadas poderão formar uma imagem ideográfica (que representa algo abstrato, uma ideia ou sentimento por exemplo).

Um dos exemplos mais comentados de sua obra é a montagem intelectual que realiza no filme *A Greve* (1925) através da articulação paralela entre um boi sendo abatido e os grevistas sendo exterminados pelos capangas do dono da fábrica. Chama a atenção a presença de imagens de mãos levantadas, que não parecem fazer parte do espaço diegético da cena, mas que são articuladas a ela. Além da função de aumentar a tensão através do *close* dos corpos – recurso muito usado por Eisenstein em seus filmes – há um detalhe nestas imagens que reforça o sentido de agressão pretendido: uma das mãos tem um dedo mutilado. [IMAGEM 5a]

É possível encontrar várias outras metáforas como essa ao longo do filme, que expressam a ideia do diretor sobre o fato que está sendo representado. Em muitas delas, ele opta por reforçar o sentido já explicitado pelas imagens através de textos, como no caso da cena citada, que é anunciada pelo letreiro "Carnage". Até a produção de *A Greve*, como destaca Aumont (1993), Eisenstein acreditava ser possível a construção de uma imagem visando um observador universal, o que explica seu esforço em fechar os significados das imagens.

Em "A Dialectic approach to film form", também escrito em 1929, Eisenstein irá reconhecer que as imagens têm significados múltiplos – como o ideograma que adquire importância, significado e até pronúncia apenas quando justaposto a outro – e ressalta que, quanto mais diferentes (ou quanto maior o intervalo entre elas), mais abstratas serão, "provocando não mais do que certas associações". Mas, ao mesmo tempo, ele irá levantar a questão: seria possível materializar uma ideia, uma impressão, através de um livre acúmulo de fragmentos, ao invés de explicitá-la literalmente como no cinema clássico?

> Se tivermos uma sequência de peças de montagem:
>
> Uma mulher velha grisalha,
>
> Um homem velho grisalho,
>
> Um cavalo branco,
>
> Um telhado coberto de neve,
>
> Ainda estamos longe da certeza sobre se esta sequência está sendo trabalhada no sentido de um indicador dominante de 'velhice' ou de 'brancura'.
>
> Esta sequência deverá proceder um pouco, antes de finalmente se descobrir aquele quadro-guia que imediatamente cristaliza toda a sequência em uma direção ou outra.
>
> Por essa razão é aconselhável colocar este quadro-guia o mais próximo possível do começo da sequência (em uma 'construção ortodoxa'). Às vezes se faz necessário até colocar-se um sub-título. (EISENSTEIN, 1977 [1929], p. 65, tradução minha)

Apesar de reconhecer a dificuldade em transmitir um significado abstrato através de imagens com grandes intervalos, Eisenstein demonstra a intenção de tentar fazê-lo e busca caminhos para tal. Em seus filmes, vemos que ele se vale às vezes de procedimentos bastante didáticos e outras vezes mais sutis para explicitar significados que pretende passar para o público.

No mesmo filme *A Greve*, ele encena o dono da fábrica derrubando uma tinta escura no mapa do bairro dos operários, em referência ao sangue que está sendo jorrado ali naquele mesmo instante. [IMAGEM 5b] Em outro momento, fusões dos rostos dos agentes-capangas com animais são usadas para caracterizar suas personalidades ou métodos de investigar os grevistas, características também anunciadas por um letreiro antes e depois das imagens. Essa metáfora entre homem e bicho pode ser encontrada em trabalhos posteriores de outros autores,[5] um bom exemplo do fato comentado por Lyons (1975) de que os símbolos e metáforas visuais são criados, trabalhados e transformados pelos diferentes autores ao longo da história.

•

Estruturando-se também a partir de grandes intervalos entre as imagens para constituir sentidos, numa prática de resposta direta a uma interação com o entorno, e de acúmulo de fragmentos, a construção do livro *The Americans* parece se aproximar muito do fazer de Vertov. Ao realizar a captação, Frank parte de um delineamento bastante aberto de sua intenção discursiva final, apenas pontuando elementos e situações que quer captar, mas pautando-se principalmente pela sua percepção direta dos espaços

5 São exemplos: a cena inicial de *Tempos Modernos* (1936), de Charles Chaplin, e o livro *The Animals* (1969), do fotógrafo americano Garry Winogrand, dentre inúmeros outros.

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 58-59 11/11/21 11:43 AM

que percorre e dos encontros que acontecem. Como Vertov, ele faz emergir ao editar as imagens um discurso com grande potência semântica.[6]

The Americans parece se estruturar fundamentalmente no tripé de Corrigan que define o ensaio enquanto gênero no cinema: 1-a expressão pessoal, 2-a experiência pública, e 3- o processo do pensamento. No entanto, na fotografia, o termo parece ter continuado a ser utilizado em relação a uma tradição discursiva bem mais tímida, a tradição documental humanista (ou "modelo paradigmático dos anos 30")[7], criticada por Szarkowski – em seu já citado questionamento sobre o potencial narrativo da fotografia – com base em sua superficial coerência.

Essa tradição, consolidada na primeira metade do século XX através da veiculação de discursos fotográficos em revistas ilustradas, como a *Vu, Life Magazine* e, no Brasil, *O Cruzeiro*, não parece ser a que melhor representa o que poderíamos chamar de um gênero do ensaio na fotografia, no qual talvez pudessem ser incluídos trabalhos como *Notations in passing*, de Nathan Lyons, *The Americans*, de Robert Frank, ou *Kodachrome*, de Luigi Ghirri.

.?..¿… como definir um "ensaio fotográfico" .?..¿…

Interessada em entender melhor como esses discursos fotográficos chamados de "ensaios fotográficos" eram construídos, e como se revelariam seus aspectos ensaísticos, resolvi observar com atenção uma das reportagens. Elegi uma das mais conhecidas, "Country doctor", do fotógrafo Eugene Smith, conhecido como o "pai do ensaio fotográfico", produzida e publicada na *Life Magazine* em 1948. Ao contrário do fotojornalismo praticado nos jornais diários da época, revistas como a *Life* financiavam longos períodos de trabalho para que os fotógrafos produzissem discursos mais completos, em geral com temáticas sociais.

Em "Country doctor", Smith acompanhou o médico Ernest Ceriani durante vinte e três dias de trabalho na cidade rural de Kremmling, no Colorado (EUA). A especificidade da história se dava pelo fato de o dr. Ceriani haver se formado em Chicago, mas ter optado por trabalhar na área rural, atendendo sozinho a duas mil pessoas.

A reportagem, publicada em onze páginas da *Life*, se inicia com um retrato do médico caminhando no mato, vestido de terno, gravata e maleta em mãos. A imagem ocupa toda a largura da página, e o subtítulo engrandece o personagem: "Seu incessante trabalho tem recompensas próprias". [IMAGEM 6a] Na dupla de páginas seguinte, imagens menores apresentam o médico em ação, com diferentes pacientes, examinando raio-x, aplicando injeção, etc. A hierarquia das imagens, dada pelo seu tamanho – bem como o direcionamento dos títulos, subtítulos e legendas – deixa claro quem é o protagonista e quem são os coadjuvantes da história. As legendas acompanham as imagens de forma a explicá-las, o que faz com que texto e imagem sejam às vezes complementares, às vezes redundantes.

A terceira dupla reforça mais uma vez o fato de o dr. Ceriani ser um trabalhador incansável: "Um acidente interrompe seu tempo livre". Três imagens pequenas mostram-no indo pescar e sendo resgatado meia hora depois para cuidar de uma emergência. As legendas são precisas na descrição do fato, apresentando a hora em que ocorreu a chegada no local de pesca ("at 5:00h"), e o resgate ("at 5:30h"). A preposição "at" indica precisão ou, ao menos, intenção de precisão, ao mesmo tempo em que soa estranho o fato de que os acontecimentos tenham ocorrido em horas cheias. O texto explica: uma garotinha de dois anos levou um coice no olho esquerdo.

Logo abaixo, uma imagem grande ocupa toda a largura da página: em um canto, vê-se três enfermeiras e o dr. Ceriani empilhados ao redor da criança. No canto oposto, o pai com postura de homem protetor abraça a esposa, e tenta virar seu rosto de forma a evitar que olhe para a filha machucada. A página seguinte da dupla é dedicada a uma imagem estourada do dr. Ceriani com expressão preocupada, terminando os cuidados na garota que é finalmente apresentada, já com uma grande costura nos supercílios. A legenda mais uma vez revela-se duvidosa na precisão que pretende: tendo feito o seu melhor, o dr. Ceriani se prepararia para contar aos pais que a criança terá que tirar um dos olhos. [IMAGEM 6b]

A reportagem segue num tom semelhante por mais duas duplas, mostrando o doutor em atividade nas casas dos enfermos. Por fim, a dupla final apresenta uma vista geral da vila, o edifício do hospital e o doutor com sua família, todas como imagens menores ao lado da chamada "A comunidade absorve a maior parte de seu tempo". Dialogando com a imagem de abertura da reportagem – o retrato do dr. Ceriani saindo para o trabalho – a imagem final (linda, por sinal), sangrada na última página, apresenta o protagonista ao terminar uma cirurgia às 2h da manhã. [IMAGEM 6c] Imagens do início e do fim da jornada diária do médico marcam o início e o fim da reportagem.

Em texto de 1937, "The Camera as essayistic", o editor da *Life Magazine*, Henry Luce, sugere que a prática do ensaio fotográfico de então estaria atrelada à tradição

6 Em *Notations in passing*, de Lyons, essa intenção na edição aparece ainda mais acentuada que em *The Americans*, já que os intervalos interpretativos percebidos num primeiro momento vão pouco a pouco dando lugar à percepção de que cada imagem foi minuciosamente disposta de forma a construir uma semântica.

7 Termo utilizado por Katia Lombardi em sua dissertação de mestrado: "A fotografia documental contemporânea preserva algumas características da estrutura clássica do documentarismo, consolidada nos anos 1930, a qual chamamos de modelo paradigmático dos anos 1930. […] Nos anos 1930, auge do modelo, os fotodocumentaristas procuravam se estabelecer sob o tripé verdade, objetividade e credibilidade, embora sabemos que tal intenção nunca pôde ser alcançada." (LOMBARDI, 2007, p. 13)

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 60-61 11/11/21 11:43 AM

ensaística do século XVII, passando pelo trabalho do fotógrafo Jacob Riis (1849-1914). Para além do valor documental das imagens, Luce reconhecia o potencial de produção de comentários pelo fotógrafo ensaísta, comentários esses que viria através do "estilo" do fotógrafo. (CORRIGAN, 2011, p. 21) Mas, se pensarmos no tripé de Corrigan, perceberemos que essa compreensão do ensaio pode responder aos pilares da expressão pessoal (1) e da experiência pública (2), mas não ao processo de pensamento (3).

Isso porque, apesar do "estilo" do fotógrafo poder ser determinante na constituição do discurso, este apenas poderá se realizar de forma sólida no processo de edição das imagens, através de seu adensamento. Além disso, na construção do discurso fotográfico, a edição e o sequenciamento são partes não apenas importantes mas fundantes. Se no cinema a montagem é reconhecida como a etapa mais determinante da linguagem, não há razão para ser diferente na construção de discursos fotográficos estendidos e sequenciais.

O processo do pensamento acontece em "Country doctor" como parte de um trabalho colaborativo entre fotógrafo e editor, no qual este tem muito mais impacto no discurso final construído do que aquele. Smith, que tinha fama de interferir demasiadamente na edição, enviou à *Life* por volta de duzentas imagens editadas a partir do material bruto, e ficou descontente com a edição realizada pela revista. O método de imersão por longos períodos e a proximidade que estabelecia com os personagens revelam uma postura de entrega do fotógrafo, um desejo de ver o mundo a partir do lugar daqueles que retratava e de transmitir essa experiência para o público.

Por um lado, o que se observa em "Country doctor" é uma crença no princípio indicial da imagem, traço reconhecido por Arlindo Machado como caracterizador do documentário (MACHADO, 2009, p. 66). Por outro, apesar de a reportagem se apresentar como estritamente documental e direta, revela-se no tratamento da relação imagem/texto um grau de manipulação ou ficcionalização da imagem com a intenção de aumentar a carga dramática da história. Por se tratar de uma revista semanal de alta tiragem, um grande apelo da história era fundamental para manter atentos os leitores.

Há, assim, uma subserviência das fotografias de Eugene Smith em relação ao texto produzido pela redação da revista, de forma que o que existiria de subjetivo no discurso imagético de Smith – que poderia funcionar como um "comentário" – é rebaixado em favor de um enredo verbal que protagoniza o discurso. Para a revista, a fácil assimilação do público e o alto grau de dramaticidade e narratividade da história se revelavam como pontos centrais na construção do discurso. Uma edição da mesma série, se realizada pelo próprio fotógrafo, talvez pudesse revelar com mais clareza sua aproximação com o assunto, e um discurso de fato ensaístico.

•

Esse exemplo de uma hierarquia entre fotógrafo e editor na construção do discurso visual das revistas ilustradas, na qual o autor principal é, sem dúvida, o editor, me trouxe à tona uma experiência que tive enquanto trabalhava para a *Revista São Paulo* (do jornal *Folha de S. Paulo*), em 2013. Depois de haver trabalhado como editora de fotografia da revista, havia acabado de me tornar fotógrafa colaboradora. Minha primeira pauta seria sobre a construção de barracos por voluntários da ONG Teto, no bairro de Tiradentes, na Zona Leste de São Paulo.

A pauta seria produzida a partir de uma imersão de um fim de semana, minha e do repórter, junto aos voluntários na comunidade. Saímos na sexta-feira no fim da tarde no ônibus da ONG e chegamos à escola primária que nos serviria de abrigo nas duas noites seguintes. No sábado de madrugada, ainda no escuro, caminhamos em grupo da escola até à comunidade onde o trabalho seria realizado. Logo à chegada, me impressionou que o único acesso ao bairro se dava através de uma ponte de madeira bastante instável, construída improvisadamente com sarrafos e compensados, em baixo da qual passava um córrego relativamente grande. Um caminhão certamente não poderia atravessá-la, e me perguntei como seria possível construir um bairro num local onde o material não consegue entrar. Fotografei a ponte.

O ambiente tinha ainda lastros de um espaço rural, que havia sido engolido pelo crescimento da cidade. As ruas eram de terra e não havia saneamento básico. Eu olhava para os barracos construídos pela ONG e não os achava tão diferentes assim dos barracos construídos pelos moradores, embora aparentemente mais sólidos, duráveis e bonitos, elevados do chão e certamente mais fáceis de limpar, sua eficácia terminava aí. Os novos barracos não tinham banheiros. A ONG não parecia reconhecer o saneamento como um problema muito mais estrutural para resolver a precariedade do bairro, ou preferia se esquivar dele e ficar na superfície. Em uma conversa com uma das famílias, diante de histórias de vida muito tristes, me perguntava porque não fazer um trabalho de apoio psicológico aos moradores.

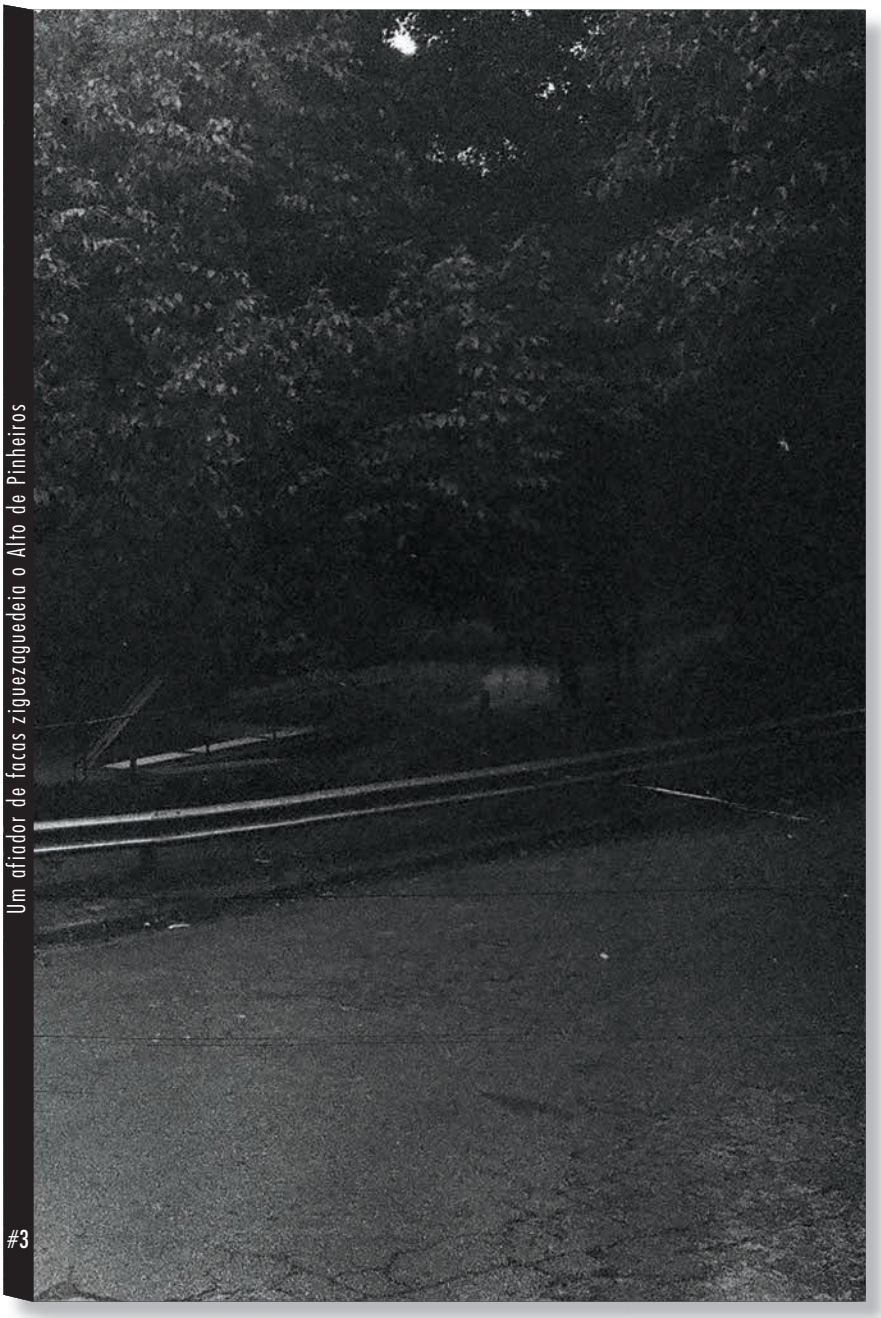
Fotografava o que haviam me pedido, retratos dos voluntários, a construção dos barracos, mas também produzia fotos que me interessavam e pareciam expor as questões de forma mais complexa. Me parecia que o que a ONG fazia de mais eficiente, era conseguir tirar jovens de classe média de sua zona de conforto e levá-los para conhecer outras realidades de sua cidade. Mas como eles eram estimulados a se posicionar em relação a esta realidade? Fotografava a interação entre os jovens e os moradores, as conversas, o brincar com as crianças, o trabalho colaborativo na construção dos barracos. Ponto importante: eram os moradores que faziam os trabalhos mais pesados, como bater as fundações. Fotografei os moradores batendo as fundações.

No retorno para o centro, dentro do ônibus da ONG, eu e o repórter fomos delineando a reportagem. Sugeri que começássemos com a imagem da ponte, como

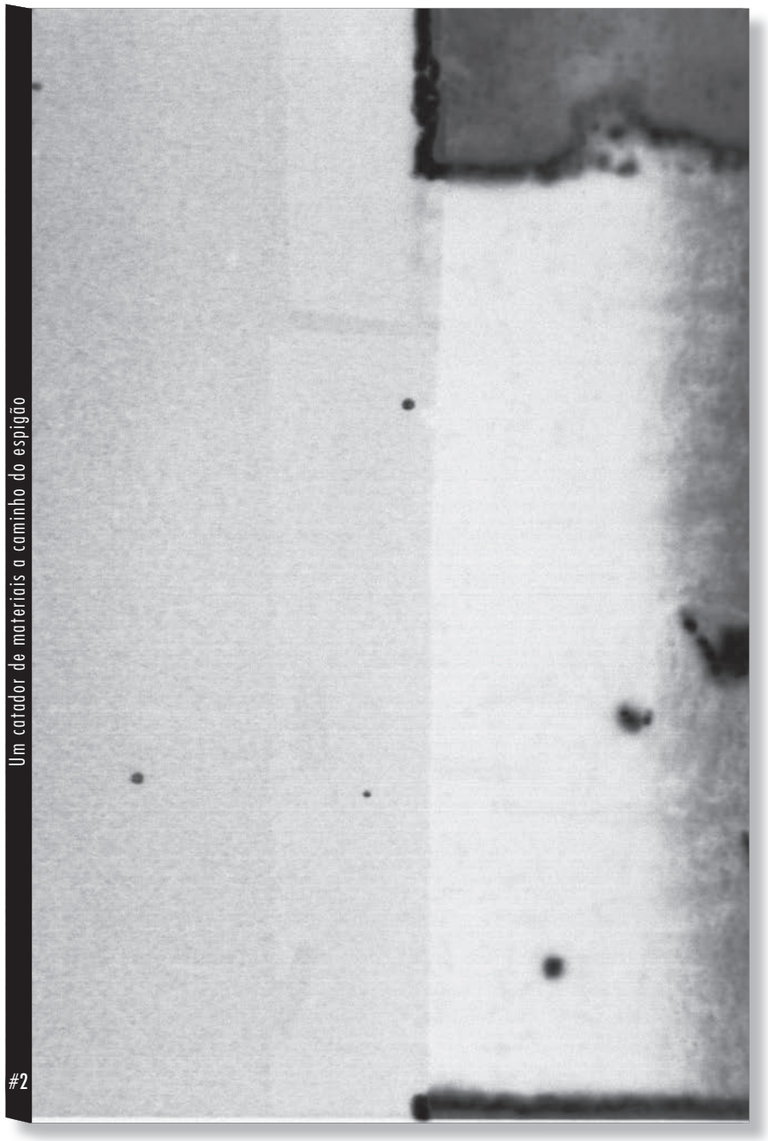
Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 62-63 11/11/21 11:43 AM

um símbolo do isolamento do bairro em relação à cidade, mostrássemos seu contexto semirrural junto com histórias de moradores antigos, falássemos da falta de infraestrutura urbana básica, mostrássemos as casas antes e depois do trabalho realizado, a interação entre voluntários e moradores. No dia seguinte, enviei as fotos para a nova editora, confiante de que o repórter garantiria a qualidade de nossa narrativa, fruto de uma experiência vivida e sua reflexão.

Algumas semanas depois, abri a revista e, desapontada, descobri que minhas imagens haviam sido utilizadas para construir outro discurso. Intitulada "Su casa", a reportagem não falava sobre a comunidade e não olhava criticamente para a produção da ONG, centrando-se exclusivamente na experiência dos jovens, em sua interação interna com o grupo, exibindo o vergonhoso subtítulo "jovens trocam a balada do fim de semana pela construção de casas em comunidades carentes e elegem até voluntário delícia". A sensação não diferia muito do vazio que havia sentido nos últimos dois anos todas as semanas (com algumas exceções pontuais) ao fechar as edições da revista. [IMAGEM 7a - 7b]



#3 Um afiador de facas ziguezaguedeia o Alto de Pinheiros



Um catador de materiais a caminho do espigão

#2

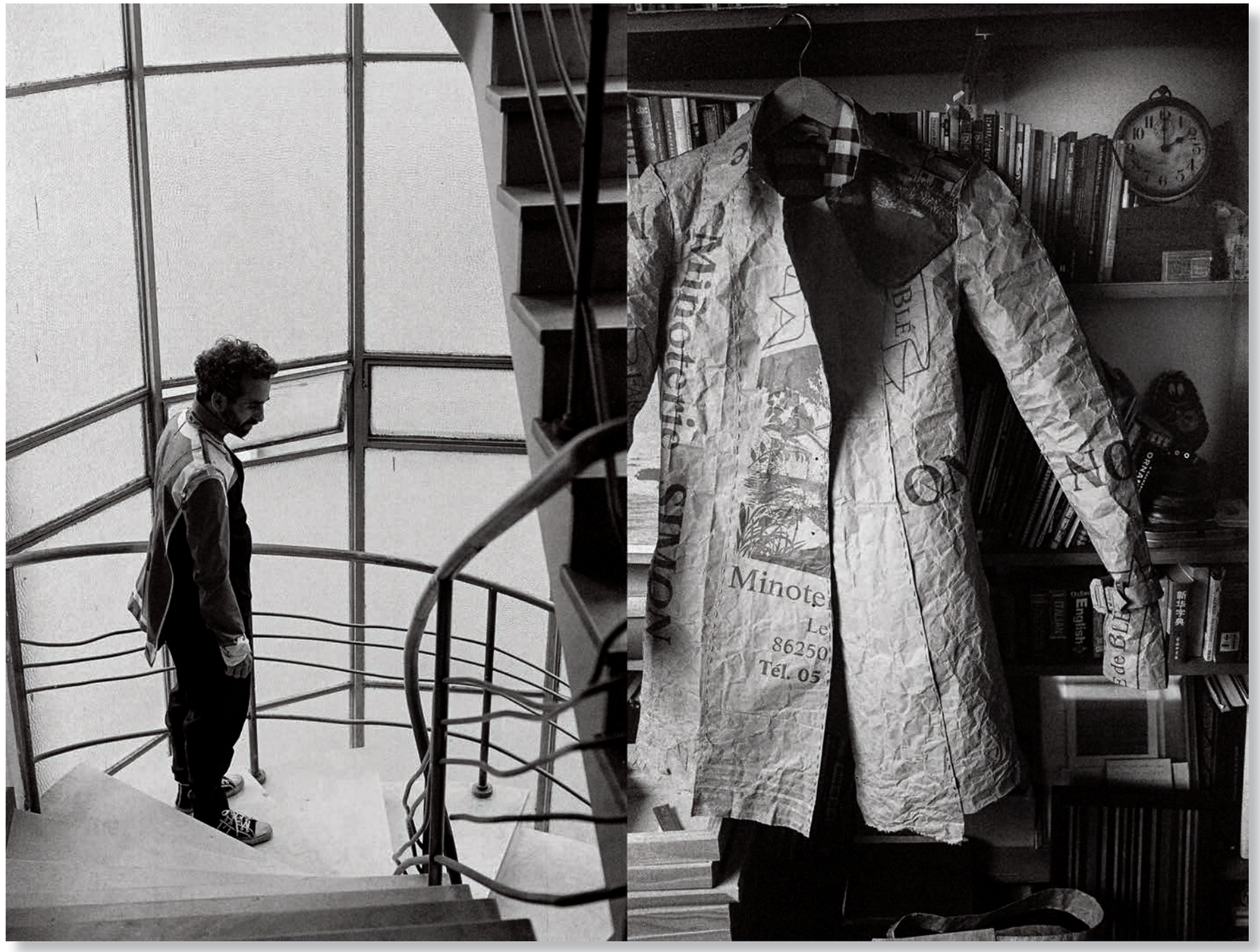
Uma dançarina abraça o Vale do Anhangabaú

#4

Série *Andarilhos* (2017 -)
Pergunto a um caminhante urbano se posso acompanha-lo em seu percurso com apenas um rolo de filme na câmera e sem saber para onde vamos. Quando o filme acaba, meu percurso termina. As imagens são editadas na sequência em que foram produzidas.

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 66-67

11/11/21 11:43 AM



Um flanêur no Edifício Esther, 2017,
com Renato Hofer. *[Andarilhos #1]*

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 68-69
11/11/21 11:43 AM

Recebo uma ligação. É Rose me dizendo que o carro dela foi roubado em São Mateus junto com toda a nossa bagagem. Edith se indigna, Renato dá risada. Sentamos numa banca de pastel, numa feira que aparece em nosso caminho - espaço de aconchego, memória de infância. Tentamos recalibrar nossas direções: interromper a viagem e voltar? seguir caminhando sem bagagem? Me lembro que “Caminhando no gelo” de Herzog estava na mochila. Tinha decidido traze-lo por achar que iria precisar daquela energia viceral, seria meu combustível para recarga durante a noite. Bastante irônico que a cidade o tenha levado. Meu olhar devaneia buscando espaço para pensar. Descubro uma moça que me olha.

Pelas margens da cidade. (2017-)
estudo para livro a três mãos.

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 70-71 11/11/21 11:43 AM

Quarto dia de caminhada, saímos de Santo André ainda no escuro. Apesar de nossos esforços em contactar pessoas, não temos pouso garantido para esta noite: nosso destino, Jd. Demachi, parece anunciar o fim da mancha urbana para sul.

Olho para o outro lado da avenida e vejo Renato, com um sorriso de orelha a orelha. Devolvo o sorriso, ele insiste, aponta. Não vejo nada. Ele grita:

o Pico do Jaraguá!!

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 72-73 11/11/21 11:43 AM

03. sentidos possíveis: experiência, imagem, duração

Como Lyons, outro autor do qual tentei me aproximar durante o mestrado por reconhecer um pensamento e uma prática muito aprofundados do discurso fotográfico, também já a partir da década de 1970, foi o italiano Luigi Ghirri (1943-1992). Foi marcante para mim sua exposição "Pensar por imagens", no final de 2013, cujo título já explicitava a ênfase em meu interesse central – a construção de discursos visuais. Mas, minha sensação ao sair da exposição é de que havia entendido muito pouco, apesar de meu nítido fascínio com a beleza e a sensação de um tempo distendido nas imagens. Cópias fotográficas bem pequenas se espalhavam pelas salas em linha, sempre na mesma altura, ocupando-as com uma paleta agradável e leve à qual às vezes acrescentava-se uma luz fascinante. Algumas imagens bastavam por sua beleza, outras me instigavam: por que fotografar seguidas vezes as páginas de um atlas? Mas, sobretudo, havia um silêncio, uma calma e uma simplicidade que se impunham para além de qualquer explicação. [IMAGEM 8a]

Seu único livro fotográfico reeditado era *Kodachrome* (1978), que Musa havia trazido para nosso grupo de pesquisa,[1] e que me encantava. Me parecia difícil, porém, acessá-lo mais profundamente. Também não havia ainda nenhuma publicação em português de seus textos – o italiano me era totalmente inacessível – e por essas e outras razões nem considerei me embrenhar em seu trabalho durante o mestrado. Ainda assim, Ghirri havia sido citado na banca final e permaneceu como um autor que seria desvendado pouco a pouco, ao longo dos anos. E à medida que enfim conseguia acessar seus trabalhos, passei a me encantar ainda mais, e também me surpreender com a proximidade do pensamento de Ghirri e de Lyons.

Notatios in passing e *Kodachrome* tinham muitas similaridades: o interesse pelo gesto amador na fotografia em oposição à dita "fotografia artística", adotando uma técnica fotográfica muito simples e um olhar direto; o interesse pela observação da paisagem social, em geral desabitada, como forma de compreensão da sociedade e de

1 O Grupo de Pesquisa em Impressão Fotográfica (GPIF) se encontra quinzenalmente, desde 2010, no CAP-USP. É coordenado pelo professor João Musa e reúne estudantes de pós-graduação em Artes Visuais e graduação em Artes Plásticas. Além de compartilhar e discutir a produção artística dos participantes, a prática do grupo está centrada principalmente no interesse pelas etapas de materialização física da imagem (enquanto objeto) como parte da constituição de sentido na linguagem visual, mas também nas etapas de edição e sequenciamento das imagens como parte da constituição do discurso.

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 77 11/11/21 11:43 AM

suas transformações; a opção por uma relação afetiva e ao mesmo tempo crítica com a produção da imagem, simultaneamente "espelhos e janelas" (no caso de Lyons) ou "álbuns e atlas" (no caso de Ghirri), em oposição a uma pretensa neutralidade documental; o interesse por um recorte geográfico próximo a suas próprias referências pessoais (Ghirri em suas viagens domingueiras a 3 km de sua casa, Lyons no interior dos Estados Unidos); a ruptura com uma lógica de imagem única e o interesse pela construção de séries e sequências; a valorização do livro enquanto suporte para disposição do discurso fotográfico. Ambos compartilharam também a obra de Walker Evans como grande – se não a maior – referência para seus trabalhos.

Uma leitura comparativa entre as duas obras talvez ainda esteja por ser feita. De todo modo, é expressivo o recorrente encantamento gerado pela obra de Ghirri em contraste com certa apatia em relação à obra fotográfica de Lyons, que parece ser mais reconhecido por seu legado enquanto teórico, curador e educador. Aliada a sua postura bastante teórica e crítica, Ghirri deixa transparecer em suas imagens – e também em seus textos – um constante encantamento com o mundo, resultante de uma percepção direta e afetiva, que tenta lançar um olhar renovado à paisagem cotidiana.

Em sua dissertação de mestrado, Fernando Oliveira (2019) reconhece a presença de duas fases na produção de Ghirri. Na primeira, marcada pela sua produção da década de 1970 chegando até o livro *Kodachrome* – considerado por Ghirri seu "primeiro trabalho ou pelo menos o primeiro com uma estrutura definida e articulada" (GHIRRI, 1979a) – ele joga com o aspecto ilusório, recorrendo a situações e enquadramentos em que os objetos, as pessoas e as próprias imagens (instaladas na paisagem) estabelecem entre si relações de distorção ou deslocamento. Para isso, ele utiliza elementos como espelhos, contrastes de escala entre os objetos retratados, imagens que coexistem com os objetos que representam, quadros dentro de quadros, etc. Um mundo observado como fotomontagem, como comenta Quentin Bajac, em que lhe interessa principalmente as tensões e fronteiras entre a realidade e sua representação, constituindo "ratoeiras visuais", armadilhas que geram uma sensação de estranhamento em relação às imagens apresentadas, na esperança de prolongar e fazer mais consciente a experiência do observador.

Bajac (2013) analisa o forte contexto de ruptura e questionamento da imagem fotográfica pelos artistas e teóricos ao longo da década de 1960 (o que transparece no já citado texto de Allan Sekula), que teria tido a Itália como protagonista dos debates na Europa. Artistas como Michelangelo Pistoletto, Giulio Paolini e Giovanni Anselmo, representantes da *arte povera*, buscaram desconstruir a representação fotográfica, rompendo principalmente com a noção de verdade, o que reverberaria também na produção cinematográfica de Michelangelo Antonioni, através do filme *Blow-up* (1966).

Ghirri começaria sua produção logo após esses eventos e, em lugar de entender a ruptura crítica com a imagem e a representação enquanto impossibilidade de fotografar, ele assume um gesto de reconstrução do meio (gesto este também muito claro na produção teórica e fotográfica de Lyons). Ghirri fotografa, mas simultaneamente indaga as imagens, mantém uma distância em relação a elas, no sentido de "verificar se é possível […] fazer fotografia tendo em mente que, longe de ser natural, a fotografia é de fato uma construção complexa do real, cumprindo considerar as imagens produzidas não como afirmação, e sim, muito antes, como uma dupla interrogação: do próprio real e, mais especificamente, da ferramenta fotográfica" (BAJAC, 2013, p. 24).

Essa distância em relação às imagens não se converte em uma racionalização excessiva, inviabilizadora de uma percepção direta da realidade que o rodeia. Bajac comenta sobre o fato de Ghirri manter viva em toda sua obra a capacidade de maravilhar-se diante do próprio mundo, mantendo seu apetite, sua sede e seu amor pelas imagens – que ele produz ou que encontra. Não lhe interessa, no entanto, a produção da imagem pela imagem, mas enquanto meio de observação e compreensão do mundo, o que confere a elas, também, uma qualidade de documento.

Uma referência importante para a compreensão da relação entre imagem e realidade em Ghirri parece ser a série *Equivalentes* (1923-32), de Alfred Stieglitz. Philipe Dubois (2012, p. 200-215) descreve uma quebra de linearidade na percepção do espaço em *Equivalentes,* que frustraria nossa necessidade de orientação, na medida em que não apresentaria nenhum elemento que referencie linhas horizontais e verticais, nossos parâmetros naturais de localização no mundo. As nuvens de *Equivalentes* gerariam assim uma sensação de instabilidade e desequilíbrio, em lugar da sensação de naturalidade na transposição direta do mundo para a fotografia. Stieglitz enfatizaria ainda mais essa ruptura ao expor as imagens em posições rotacionadas umas em relação às outras na parede. Dubois reconhece nessa série um manifesto sobre a necessidade de separar as imagens do mundo, dando autonomia para a representação, libertando-a da realidade – questão extremamente contemporânea quase cem anos depois.

A pesquisa de Ghirri da década de 1970, consolidada com *Kodachrome*, se volta bastante para essa questão da ruptura com a percepção linear, pela construção de um desalinhamento entre as categorias de representação do espaço, que a fotografia tenderia a sempre manter harmônica. Uma referência bastante explícita a *Equivalentes* aparece no trabalho *Infinito* (1974), anterior a *Kodachrome*, em que Ghirri fotografa o céu a partir de qualquer lugar onde estivesse, todos os dias durante um ano, e depois dispõe as imagens organizadas por mês como dias de um calendário:

> Infinito constitui um potencial atlas cromático do céu – 365 céus possíveis. Ainda que seguindo uma forma mais precisa de documentação, como o calendário, o ano solar de 1974 no qual eu completei o trabalho, permaneceria impossível de categorizar ou reconhecer retrospectivamente.
>
> Assim, o trabalho expressa os limites da fotografia; e no entanto, é nesta delimitação impossível do mundo físico, da natureza e do homem, que a fotografia adquire valor e significado. Na sua limitação enquanto linguagem

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 78-79 11/11/21 11:43 AM

absoluta, e no fato de nos fazer conscientes da impossibilidade de enquadrar e fechar a realidade, ela encontra sua naturalidade e autonomia. (GHIRRI, 1979b, tradução minha)

Seria justamente a qualidade ilusória da fotografia, a impossibilidade de utilizá-la enquanto linguagem absoluta para falar sobre o mundo, que revelaria nossa condição de absoluta inacessibilidade e indefinição do real. O real só existiria, assim, mediado pela linguagem, que por sua vez seria incapaz de defini-lo de forma definitiva. [IMAGEM 9a - 9b]

Em *Kodachrome* se condensam pesquisas de várias séries anteriores, reaparecendo imagens de *Paisagens de Papelão* (1973), *Vistas* (1970-79), *A terra dos brinquedos* (1971-72), *Diafragma 11 1/125 luz natural* (1970-79), dentre outras. O gesto de intersecção – as mesmas imagens reaparecendo continuamente em contextos diferentes – é recorrente já entre as séries anteriores, salientando assim seu caráter mutável e de fragmento.[2]

Num primeiro momento, Ghirri irá optar por uma forma de produção próxima da fotografia amadora, utilizando-se de filme colorido (ausente da produção de fotografia artística de então) e de tipo "kodachrome", o mais popular à época. Ele irá trabalhar sempre com cópias fotográficas pequenas e com uma técnica de laboratório pouco sofisticada.

Essa ênfase na simplicidade técnica irá se suavizar a partir da década de 1980. Oliveira analisa que nesta segunda fase, Ghirri irá apurar os aspectos técnicos de produção, reforçando a construção de uma temporalidade estendida de percepção da imagem. Ele passará a utilizar uma câmera de grande formato (6x7) que, além de possibilitar uma aproximação mais lenta, contemplativa e reflexiva da paisagem, garantiria uma maior definição e, assim, uma maior gama de controle da cópia fotográfica.

Ghirri também passaria a superexpor as imagens durante a captação, de forma a praticamente eliminar a informação das altas luzes, criando assim uma paleta própria, de alta luminosidade, que se aproxima muito da qualidade de uma aquarela. Essa nova abordagem encontraria um sentido de síntese nos trabalhos *Paesaggio italiano*, exposição realizada em Reggio Emilia, no ano de 1989, e *Il Profilo delle nuvole – Immagini di un paesaggio italiano* (O Perfil das nuvens – Imagens de uma paisagem italiana), livro produzido em colaboração com o escritor italiano Gianni Celatti, publicado no mesmo ano. Sua abordagem terá grande impacto no olhar para a paisagem na arte italiana.

Para Lorenzo Mammì (2013, p. 60), Ghirri é um fotógrafo dos tempos longos, que se interessa por aquilo que permanece, que se depositou, quando o sujeito já está ausente, e que revela nosso patrimônio de significados culturais. Daí o interesse de Ghirri pela paisagem, em oposição ao sujeito. Para ele, a luz entra como fator fundamental de construção desse tempo dilatado, não através de uma dramatização proveniente de altos contrastes, mas de uma luz homogênea que unifica a composição, construída como colagem de "signos superpostos". Mammì parece se referir mais a trabalhos como *Kodachrome* e as séries anteriores, já que na produção da década de 1980 a luz artificial – com sua qualidade de criar situações de contraste no interior do quadro – entra como importante fator de criação de uma atmosfera de fantasia no contorno da paisagem.

Apesar de mais estáveis que os homens, a paisagem e a arquitetura que Ghirri observa não são fixas, mas vivas, se transformam na passagem do tempo através da incidência de diferentes qualidades luminosas. Assim, o fotógrafo é aquele que aguarda o momento em que os objetos se iluminam e ganham vida (para o próprio fotógrafo e para aqueles que observam a imagem): "contemplar o momento em que a luz misteriosamente desenha e revela formas antes nunca vistas" (GHIRRI, 1987, p. 170).

Ghirri construiria assim, principalmente na produção da década de 1980-90, uma atmosfera diáfana, de beleza e mistério, que busca refrescar o olhar para os espaços do cotidiano, já inacessíveis e invisíveis pela repetição e aceleração da vida. Não se trata de um estilismo, mas de reativar a experiência de contemplação desses espaços, reconstruir o encantamento. Mammì comenta sobre as fotografias de Versalhes [IMAGEM 10], em que nenhuma técnica específica e muito apurada foi utilizada, mas uma captação simples em que o "Essencial foi esperar o momento e as condições atmosféricas exatas em que o ambiente adquirisse aquela aparência irreal de cartão-postal colorido" (MAMMÌ, 2013, p. 63).

Apesar de valorizar a qualidade documental da imagem fotográfica, o espaço e a arquitetura devem ser vivenciados; por isso a captação não pode ser instantânea, mas deve aguardar que os espaços e objetos descortinem seus sentidos. Ao mesmo tempo, Mammì percebe a intenção de Ghirri em revelar como mesmo num contexto de achatamento cultural da paisagem, resultante da globalização, existe uma persistência das pessoas em dotar os espaços de significados. Ghirri não olha para esses gestos com preconceito; ao contrário, enxerga neles um potencial de resistência: "Eu observei estes lugares com um olhar repleto de afeição e amor, numa tentativa de perceber um sentimento simples e atônito de pertencimento, na esperança, talvez ingênua, de evitar outros desastres e humilhações." (GHIRRI, 1989a, p. 14, tradução minha)

Assim, se num primeiro momento de sua produção Ghirri questiona, duvida e testa a imagem, buscando se opor explicitamente à tradição fotográfica moderna ainda em voga – que hipervalorizava a imagem individual, tecnicamente perfeita e pretensamente artística – num segundo momento sua postura seguirá permeada por essa compreensão crítica da imagem como pano de fundo, mas trará mais ênfase à relação direta de observação e reflexão sobre a paisagem contemporânea.

2 Lyons irá trazer essa mesma ênfase para o interior do livro *Notations in passing*, ao repetir duas imagens captadas sequencialmente de um tecido pendurado num bosque, em justaposições e posições diferentes da ordem do livro – gesto que será repetido em livros posteriores.

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 80-81 11/11/21 11:43 AM

Se comparamos *Kodachrome* (1978) com *O Perfil das nuvens – Imagens de uma paisagem italiana* (1989), perceberemos uma estrutura mais aberta de construção do discurso visual no segundo em relação ao primeiro. Ambos os livros se iniciam com textos de teóricos e historiadores, bem como do próprio Ghirri, que buscam fornecer um contexto às imagens apresentadas. Mas, enquanto em *Kodachrome* a retórica sobre as imagens e a representação do mundo é carregada pelas próprias imagens, o que confere a elas um caráter textual (mais próximo de *Notations in passing*, de Lyons), em *O Perfil das nuvens* as imagens parecem mais libertas dessa obrigação, papel cumprido pelos textos de Gianni Celati que as acompanham. Estes, por outro lado, não explicam ou fecham as imagens, mas asseguram e reforçam a experiência visual apresentada e vivida pelo fotógrafo.

•

Enquanto Lyons me ajudou a me sentir mais segura, num primeiro momento, em relação às possibilidades de construção de sentido próprias a um repertório consolidado pelas diferentes tradições (fotográficas, cinematográficas, artísticas), Ghirri, num segundo momento, me ajudou a reforçar a percepção de que cada trabalho constrói seu próprio caminho, abrindo novas trilhas. Ambos praticaram a observação da paisagem, como forma de refletir sobre o mundo em que viveram, e o processo pendular entre a prática de observação direta e a reflexão, como forma de levar à compreensão, seja do mundo e da imagem, seja de seus próprios processos.

Os dois autores trabalharam a fotografia como instrumento de qualificação do ato de observar, como proposição de outros tempos de observação possíveis. Mas, se Lyons parece observar a paisagem principalmente com os olhos de um historiador (que se interessa pelo tempo histórico), há algo no trabalho de Ghirri que me transmite a percepção de uma relação intensa com a temporalidade da experiência singular, uma conexão com a duração cotidiana que me conecta a uma relação existencial com o mundo.

O tempo revelava-se para mim, definitivamente, um elemento fundamental na aproximação das imagens à experiência. Mas a imagem fotográfica – como toda imagem não temporalizada e, por isso, sem duração –, parecia tornar difícil o compartilhamento de uma experiência temporal. Apesar de sentir essa intenção em alguns trabalhos (como o de Ghirri), eu sentia a necessidade de aprofundar minha compreensão e ampliar meu repertório sobre as possíveis relações entre tempo e imagem fixa.

.?..¿... como compreender
o tempo na captação,
recepção e contemplação
da imagem fixa .?..¿...

Fotógrafos e artistas vêm explorando formas de resistência temporal, se apropriando por exemplo de técnicas mais lentas, como as câmeras de grande formato, numa tentativa de dilatar o tempo da experiência de captação e consequentemente seu próprio tempo interno (do fotógrafo), talvez esperando que tal lentidão se traduza na imagem. Em muitos desses trabalhos, porém, a proposta de dilatação temporal parece não se transpor – ou se transpor de forma muito sutil – para o momento de contemplação. E num cotidiano progressivamente mais acelerado, em que as pessoas têm pouco tempo contemplativo e dispõe de pouca sensibilidade às imagens (frente à agressividade a que são submetidas na publicidade e nas redes sociais), como fazer para que o observador perceba e se engaje nesta proposta de dilatação do tempo?

Philippe Dubois (2012) aponta que o ato fotográfico deve ser pensado em seus três momentos constitutivos de sentido: a captação, a recepção e a contemplação. No que tange à captação, Dubois fala da imagem fotográfica como uma imagem que, por sua natureza instantânea, realiza um corte – uma fatia – do espaço e tempo do real (a duração da vida). Mesmo quando exposta ao longo de muitos segundos, a imagem fotográfica não representaria a duração, pois transformaria todo movimento em vulto, rastro, e manteria nítidos (visíveis) apenas os objetos estáticos. Assim, nesse caso, o tempo apenas resvalaria na imagem.

Refletindo sobre fotógrafos que lidam de forma explícita com o tempo na imagem fixa, me veio à mente o trabalho do fotógrafo alemão Michael Wesely, que aponta para um esgarçamento da possibilidade de representação da duração. Ao longo de toda sua obra, Wesely desenvolveu e aperfeiçoou sua técnica, com filtros que controlam a entrada da luz e permitem que uma mesma imagem possa ser exposta durante anos, gravando sutilmente a informação luminosa recebida.

Wesely diz que o interesse inicial que o levou a desenvolver tais métodos e técnicas dizia respeito a pesquisar as possibilidades de extensão da duração do instante de captação, qualidade própria das primeiras experimentações fotográficas no século XIX. Essa resistência à duração progressivamente mais curta do instante fotográfico – que dialoga com a aceleração da vida e com o culto à velocidade –, segundo Wesely, é muitas vezes motivo de críticas ao seu trabalho, que sugerem haver uma postura regressiva, nostálgica. Paradoxalmente, Wesely cita Cartier-Bresson – aquele que se apropriou com maestria da lógica de *snapshot* da Leica – como sua grande referência inicial no sentido da valorização da duração do momento:

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 82-83 11/11/21 11:43 AM

> Foi principalmente Cartier-Bresson, o grande mestre da fotografia de reportagem que estava preocupado com a duração do momento. O "momento" foi algo muito importante na minha formação como fotógrafo. Quando você trabalha em cima disso, pode-se inverter o sistema; você pode pensar o momento não como algo realmente curto, mas sim como algo extremamente longo. Assim minha investigação começou. (WESELY, 2006)

O interessante é que, para Cartier-Bresson, a valorização do momento se dava através do reconhecimento (através do alinhamento entre olho, mente e coração) do instante mais potente (ou mais sintético) da imagem observada. Talvez algo bastante próximo do "máximo" comentado por Koudelka. Seu método exigia um corpo extremamente ágil, que se movimentava muito rapidamente mas também com muita fluidez, como em uma dança. Há hoje muita confusão sobre a obra de Cartier-Bresson, discussão complexa na qual não irei adentrar; mas é patente reconhecer, como propõe Wesely, seu profundo envolvimento com o momento fotográfico, ou seja, com a experiência.

O que Wesely parece desenvolver a partir da obra de Cartier-Bresson (e generosamente creditar a esta) é a possibilidade de dar duração ao momento e, ao fazer isso, rompe com a ideia de síntese e unidade (ainda que trabalhando com um único quadro), colocando seu corpo na condição de maior lentidão possível durante a captação fotográfica. Constitui assim, uma imagem totalmente fragmentada pelas camadas de tempo que a compõe.

Guilherme Wisnik analisa a série mais importante de Wesely, realizada na Potsdamer Platz, em Berlim, onde produziu imagens expostas à luz durante três anos (1997 a 2000) enquanto a praça estava sendo reconstruída [IMAGEM 11]. Se as imagens da Potsdamer Platz representam a fragmentação própria à sociedade capitalista (em oposição à simbologia de unidade que a reconstrução da praça pós-queda do muro visava representar), como analisa Wisnik, elas também sugerem uma experiência de contemplação temporalmente dilatada, que se constrói em detalhes, através dos quais tentamos decifrar a história da imagem. Assim, não se trata de uma representação que propõe um afastamento da experiência através da fragmentação, mas que a aproxima na medida em que mantém vivo o lastro com uma temporalidade dilatada no mundo. Frente a isso, a construção do espaço de representação (a composição do quadro) torna-se consequência dos acontecimentos, e não pode ser previamente definida ou posteriormente polida.

No outro oposto da experiência de temporalidade na captação, Dubois cita a exposição realizada de forma extremamente rápida (ao longo de alguns milésimos de segundo), que também seria incapaz de representar o movimento na medida em que o congelaria, o suspenderia. Como exemplo, ele fala do movimento do bailarino, que é representado no infinitésimo instante do salto em que seu corpo não está nem subindo nem descendo, e parece liberto de todo peso e efeito da gravidade. Dubois também se utiliza da fábula da Medusa, cuja cabeça é cortada por Perseu no instante "entre" ter visto seu próprio reflexo no escudo e tornar-se pedra. A representação através do instante buscaria um sentido de síntese do acontecimento.

Este desejo de representação do instante-síntese, ou seja, daquele instante capaz de representar a essência de um acontecimento, constituiu-se muito antes da invenção da fotografia *snapshot*, como explica Jacques Aumont (1993). A questão do *instante pregnante* remeteria ao final da Idade Média, no contexto de uma produção imagética que buscava aproximar a representação de cenas reais – ainda que se tratasse de um acontecimento sobrenatural ou irreal. Aumont descreve que o desejo de aproximar o acontecimento e sua representação, com o desenvolvimento de técnicas representativas (como a perspectiva cartesiana e a câmara escura), levou à formulação de uma questão fundamental: como construir a relação entre acontecimento e representação? Se num primeiro momento parecia ser necessária a escolha entre representar o todo do acontecimento (seu encadeamento de causa e consequência) ou um de seus momentos (ficando assim "fiel ao verossímil perceptivo"), a partir do século XVIII chega-se a constatação de que ambas as escolhas poderiam se sobrepor. Era necessário, apenas, que fosse escolhido para a representação o *instante pregnante*[3] do acontecimento.

O *instante pregnante* seria uma noção "de natureza plenamente estética, que não se relacionaria a uma realidade fisiológica", pois representar um acontecimento por um instante-síntese só seria possível buscando apoio nas codificações semânticas presentes na imagem (como gestos, posturas, etc.), produzidas com referência a um sentido que se deseja transmitir. A teoria do *instante pregnante* se relacionaria assim diretamente à exigência de construção de sentido no interior da imagem única, ou seja, o instante é sempre fabricado, escolhido a partir do sentido que se quer exprimir.

Dessa forma, a estética do *instante pregnante* se aproximaria daquela de uma colagem temporal (como na pintura cubista, por exemplo), mesmo quando parece representar um instante único. Do mesmo modo, talvez se possa enxergar no trabalho de Wesely o mesmo funcionamento de colagem: a imagem resultante abarca, no mesmo quadro, vários momentos sobrepostos, ou seja, acumula tempos e os desdobra espacialmente. Constrói, assim, uma síntese temporal – mas talvez não semântica – em relação ao acontecimento.

A estética do *instante pregnante* se oporia a outra "ideologia de representação do tempo na imagem fixa", a do *instante qualquer*. Esta estética que valorizaria a sensação de não se ter escolhido precisamente o momento que foi representado, aparece como prática desde o século XVIII:

> Encontra-se o mesmo gosto pela figuração dos estados da atmosfera (chuva, tempestade, nuvens) em muitos outros pintores, como Granet e Constable por exemplo. Em todos, o gosto do instante qualquer remete ao sentimento mais

3 A denominação *instante pregnante* teria aparecido pela primeira vez no tratado *Laocoonte* (1766), de Gotthold-Ephraim.

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 84-85 11/11/21 11:43 AM

> amplo do 'autêntico', que se tornou, em fins do século XVIII, valor estético, primeiro menos, depois cada vez mais importante, inclusive em detrimento do 'sentido' da imagem. (AUMONT, 1993, p. 233)

É bastante interessante pensar a obra de Cartier-Bresson a partir do ponto de vista da relação entre *instante pregnante* (instante decisivo?) e sentido, já que o aspecto intuitivo é muito ressaltado por ele ao falar sobre seu próprio fazer. A síntese própria ao *instante pregnante* parece se realizar em suas imagens antes no aspecto formal que no aspecto semântico. Aumont ressalta que no caso de Cartier-Bresson (assim como em Doisneau e Kertesz), a noção de *instante pregnante* não se realiza de forma plena, mantendo-se ambígua.

Enquanto trabalha essa lógica do instante no momento da captação, a imagem fotográfica criaria, em seguida, uma nova temporalidade, "alheia ao real, separada e simbólica" (DUBOIS, 2012), que superaria a qualidade de ponto ao eternizar (perpetuar) o instante captado. Este seria o paradoxo temporal da imagem fotográfica: de um lado, cortar um instante (matá-lo); de outro, eternizá-lo. Uma vez criada a imagem, a experiência temporal da captação (muito longa ou muito curta) poderá ou não ser perceptível durante a contemplação. De qualquer forma, a construção da composição do quadro poderá sugerir diferentes temporalidades.

•

A percepção visual do quadro está intrinsecamente relacionada ao tempo, pois acontece na duração; ou seja, percebemos um elemento após o outro enquanto nosso olhar percorre o espaço da imagem. Segundo Aumont (1993), na contemplação de uma imagem fixa e única há duas temporalidades presentes: aquela definida pelas qualidades plásticas e informativas da imagem (resultado da intenção do produtor) e aquela definida pelo observador (resultado de seus impulsos internos em relação à imagem que observa). Ocorre, assim, um encontro entre o tempo subjetivo do observador e o tempo da imagem. O "resultado temporal" da experiência de observação será sempre uma síntese entre essas duas "intencionalidades temporais".

Apesar de ser incapaz de determinar objetivamente sua temporalidade, o produtor da imagem poderá construir minuciosamente o espaço do quadro fotográfico para tentar induzir um movimento do olhar através da organização da forma (o todo) e da densidade de informação no quadro. Há alguns elementos constantes na compreensão da forma da imagem, ou seja, processos que são universais (humanos) na percepção visual, que foram estudados pela psicologia da percepção. Aumont descreve por exemplo a separação figura/fundo, na qual a figura seria uma forma "mais facilmente localizada, identificada e nomeada, mais facilmente vinculada a valores semânticos, estéticos e emocionais" e o fundo seria "mais ou menos informe, mais ou menos homogêneo, e percebido como se estendendo atrás da figura".

Ainda assim, não é possível definir um movimento padrão do olhar para todos os observadores, pois o processo de busca na imagem, ou seja "o processo que consiste em encadear diversas fixações sucessivas sobre uma mesma cena visual, a fim de explorá-la em detalhe", ou o *scanning*, está diretamente relacionado à intenção do espectador. Assim, um geólogo ou um agricultor não percorrerão a imagem de uma paisagem rural nas mesmas direções, nem no mesmo ritmo, nem se atentarão mais tempo aos mesmos detalhes, mas o farão de acordo com suas referências históricas, socioculturais e individuais, pois "só há busca visual quando houver projeto de busca mais ou menos consciente" (AUMONT, 1993, p. 60).

Vilém Flusser fala de um movimento circular (não linear) do olhar durante o *scanning*:

> Quem quiser "aprofundar" o significado e restituir as dimensões abstraídas, deve permitir à sua vista vaguear pela superfície da imagem. Tal vaguear pela superfície é chamado scanning. O traçado do scanning segue a estrutura da imagem, mas também impulsos no íntimo do observador. […] Ao vaguear pela superfície, o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem: um elemento é visto após o outro. O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o "antes" se torna "depois", e o "depois" se torna "antes". O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o do eterno retorno. O olhar diacroniza a sincronicidade imaginística por ciclos. Ao circular pela superfície, o olhar tende a voltar sempre para elementos preferenciais. Tais elementos passam a ser centrais, portadores preferenciais do significado. Deste modo o olhar vai estabelecendo relações significativas. (FLUSSER, 2011, p. 22)

Segundo Aumont, quando esse movimento do olhar é realizado por alguém sem um interesse particular na imagem apresentada – e sem que sejam apontados elementos ou características específicas da imagem para se observar – ele durará apenas alguns décimos de segundo em cada fixação, e se voltará exclusivamente às partes da imagem mais densamente informativas, ou seja, àquelas que são facilmente memorizáveis e que permitem reconhecê-la numa segunda aproximação.

Mas tanto a imagem fixa (com sua qualidade de espaço e tempo internos ao quadro) quanto o livro (que cria um novo espaço e um novo tempo na relação entre as imagens) demandam uma postura contemplativa por parte do observador, o que pressupõe um repertório e uma disposição que muitas vezes não se realiza. Segundo o artista chileno Alfredo Jaar (2013), o tempo médio de observação de uma obra nos museus é de três segundos. Ele certamente está entre os artistas contemporâneos que mais enfaticamente consegue iluminar e reforçar a importância da construção do contexto de recepção das imagens fixas como forma de resistência à aceleração de sua contemplação. Para isso, Jaar utiliza diferentes recursos em seus trabalhos, como por exemplo a construção de ambientes (ambiências) e instalações para apresentar as imagens. O recurso da repetição também é bastante presente, como em *The Eyes of Gutete Emerita* (1996) – no qual a imagem de um par de olhos é repetida (e empilhada)

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 86-87 11/11/21 11:43 AM

milhares de vezes para representar todos os muitos outros olhos que viram o horror da Guerra de Ruanda – ou em *A Hundred times Nyugen* (1994) – em que o observador é convidado a ver os mesmos cinco retratos seguidas vezes e em diferentes suportes, como forma de se afeiçoar à garota e a sua condição.

No entanto, talvez seu trabalho mais enfático neste sentido seja *The Sound of silence* (2006) [IMAGEM 12]. Nele, Jaar projeta um espaço arquitetônico (um teatro, um bunker, segundo ele) para apresentar uma única fotografia. Trata-se de uma caixa metálica que contém em uma das faces externas uma série de lâmpadas fluorescentes enfileiradas que constroem uma enorme superfície luminosa que ofusca o olhar. A instalação parece ser uma referência direta à música *The Sound of silence* (1966), de Simon & Garfunkel, que se refere a uma multidão congelada frente a um neon (uma imagem que seduz e inebria):

> […] In restless dreams I walked alone
> Narrow streets of cobblestone
> 'Neath the halo of a street lamp
> I turned my collar to the cold and damp
> When my eyes were stabbed by the flash of a neon light
> That split the night
> And touched the sound of silence
>
> And in the naked light I saw
> Ten thousand people, maybe more
> People talking without speaking
> People hearing without listening
> People writing songs that voices never share
> And no one dare
> Disturb the sound of silence"[4]

O brilho da imagem é agressivo e apunhala, deixando as pessoas inexpressivas e incapazes de se comunicar; permanecendo em silêncio, ninguém ousa perturbá-lo. Jaar parece querer perturbar esse silêncio, trazendo a consciência sobre as imagens e seus contextos (apesar de declarar que sua intenção é de cegar ainda mais no interior do bunker).

Do lado oposto do bloco arquitetônico há a porta, mas uma luz vermelha indica a necessidade de aguardar que se torne verde antes de adentrar o espaço. Já em seu interior, o observador encontra um letreiro em vídeo que conta a história de uma imagem – "uma das imagens mais extraordinárias já captadas no fotojornalismo" (JAAR, 2013): o fotógrafo que a captou, o contexto em que foi produzida, a menina retratada, a repercussão da imagem e suas consequências para a vida dos envolvidos. Não é permitido filmar ou fotografar. Depois de oito minutos lendo sobre esta história, em um flash de segundo – como o instante em que foi captada – a imagem é apresentada.

Trata-se de uma fotografia do fotojornalista sul-africano Kevin Carter, pela qual recebeu o prêmio Pulitzer em 1994. Tirada no Sudão, em uma região de extrema pobreza, mostra uma menina muito magra no chão, e um urubu atrás dela. A interpretação imediata da imagem, quando vista isoladamente, é de que o urubu estaria esperando a menina morrer para devorá-la; e, por essa razão, a fotografia gerou grande polêmica na época. Carter foi questionado por sua postura ética: ter optado por produzir a imagem, em lugar de salvar a menina. As questões que envolvem o caso são inúmeras, incluindo um depoimento do fotógrafo português João Silva, que acompanhava Carter, e que reconstrói o momento da captação da imagem. Mas, o que chama a atenção no caso é o problema da rápida circulação, interpretação e construção de opiniões precoces em relação às imagens, principalmente em relação àquelas do universo jornalístico.

A imagem circulou amplamente na mídia e ficou mundialmente conhecida. Mas não se trata, na instalação arquitetônica de Jaar, de mostrá-la da mesma forma como fizeram os veículos de comunicação, porque praticamente já não se faz mais necessário vê-la. A espacialidade confusa e a temporalidade acelerada de circulação da imagem nas mídias jornalísticas, onde uma informação (textos e imagens) se sobrepõe a outra, é substituída na instalação de Jaar por uma espacialidade experienciada pelo corpo e uma temporalidade dilatada, onde o contexto e a história da imagem são apresentados.

Trata-se assim, de "criar dispositivos de espaço e tempo alternativos", de "opor a caixa de luz dominante a outras caixas de luz, em que os textos e as imagens passem pelo mesmo canal, em que as palavras já não sejam ditas por uma voz, se não dispostas como um poema sobre a tela, onde haja menos informação, mas que esta retenha nossa atenção por mais tempo." (RANCIÈRE, 2008, p. 85) A intenção não é de ilustrar uma teoria, mas de proporcionar uma experiência através da imagem; e não apenas dela, mas de todo o contexto recriado para envolvê-la.

O trabalho de Jaar sugere uma série de possibilidades para se pensar e produzir imagens, principalmente no que diz respeito a um olhar crítico sobre os perigos das narrativas únicas (diretamente relacionadas à condição de poder e colonialismo que rege a política das imagens), que reforçam estereótipos, marcando assim as diferenças entre as pessoas, ao invés de deixar emergir suas semelhanças,[5] assunto que me interessa muito. Jaar incorpora a questão da dilatação do tempo de contemplação das imagens como elemento implícito a muitas de suas instalações. Mas, nesse momento da pesquisa, seguia interessada em me aprofundar nas possibilidades de construção de contexto e temporalidade dos discursos visuais no suporte do livro, este objeto que, por sua qualidade nômade, com um tempo e

4 "Em sonhos atormentados, eu caminhei só / Em ruas estreitas de pedregulhos / Sob a luz de um poste de rua / Levantei meu colarinho para me proteger do frio e umidade / Quando meus olhos foram apunhalados pelo brilho de uma luz de neon / Que rachou a noite / E tocou o som do silêncio. // E na luz nua eu vi / Dez mil pessoas, talvez mais / Pessoas falando sem dizer / Pessoas ouvindo sem escutar / Pessoas escrevendo canções que vozes jamais compartilharam / E ninguém ousava / Perturbar o som do silêncio". (Tradução minha)

5 Como analisa a escritora nigeriana Chimamanda Adichie (2009).

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 88-89 11/11/21 11:43 AM

espaço próprios – e (relativamente) democráticos e independentes, porque (relativamente) autônomos das instituições –, seguia me encantando.

•

O trabalho que me traria consciência sobre a importância do tempo como elemento de aprofundamento das relações entre imagem e experiência seria o livro *A Shimmer of possibility* (2007), do fotógrafo inglês Paul Graham. Ele me chegaria às mãos no início do doutorado, através de um amigo, e abriria novas possibilidades e desejos de produção. Graham traz proposições discursivas relacionadas ao tempo que me transmitem uma aproximação reveladora com a noção de experiência em relação à prática fotográfica.

Um elemento marcante do livro, que me tocou inicialmente, é a temporalidade que, interna aos quadros, relaciona as imagens. Esse parecia ser um artifício que reforçava de forma simples a experiência do fotógrafo no mundo: o devaneio (físico e psicológico), o ato de observar, o encontro com o outro, e mesmo a percepção de relação entre duas situações observadas em lugares/momentos distintos. Essa forma de lidar com as imagens também reforçava a qualidade do livro como espaço temporalizado. Me lembrei então de outros livros que haviam me marcado e que também se utilizavam da temporalidade diegética como elemento articulador das imagens. Precisei voltar a eles e aprofundar minha sensação inicial.

.?..¿… o tempo diegético
pode ser um elemento de
aproximação entre imagem
fixa e experiência .?..¿…

Ao me deparar com esses trabalhos, retornei a meu arquivo e comecei a descobrir diversas sequências fotográficas articuladas temporalmente, que aconteciam de forma espontânea – como resultado do meio digital que estava usando. Não me lembro de notar isso durante o (curto) período em que usei película. Enquanto a fotografia com filme tende a estimular um gesto de atenção e precisão na captura, a fotografia digital parece propor o oposto: o momento único já não importa tanto pois é possível captar inúmeros instantes de uma dada situação. Apesar de ainda precisar se posicionar na cena, o fotógrafo poderá em seguida apertar o botão distraída e sequencialmente, sem precisar se preocupar se estará captando o instante decisivo, pois certamente ele estará ali dentre todos os outros. Sua presença no acontecimento pode ser mais distraída, mais imprecisa, menos sintética. Enquanto um fotógrafo moderno captava uma, duas, dez fotografias de uma mesma situação, um fotógrafo da era digital poderá captar talvez dez vezes mais que isso. E seu processo de busca se torna também muito mais explícito quando se observa o "negativo digital", cuja edição torna-se consequentemente mais árdua, ou apenas mais importante.

O livro de Graham parece revelar o reconhecimento e a percepção desta nova natureza em sua própria prática fotográfica. Em lugar de utilizar-se da edição como forma de eliminar as imagens formalmente imprecisas, mantendo apenas aquelas com poder de síntese ou coerência plástica, Graham parece assumir também as capturas que "não funcionaram". Com isso, ele fala sobre a própria experiência de fotografar, e faz com que a presença e o encantamento se dilatem para a situação, para os lugares e encontros.

Durante um curso numa Oficina Cultural em São Paulo, depois de eu apresentar algumas sequências do livro *A Shimmer of possibility*, um dos participantes se mostrou indignado com a falta de "qualidade" formal das imagens. Argumentou que "aquilo qualquer um fazia", e que não entendia de maneira nenhuma a razão de reconhecimento de um trabalho como aquele. Tal reação demonstra haver ainda muita resistência a abordagens da prática fotográfica que se voltem para novas proposições – processuais ou discursivas – para além daquela constituída pelos procedimentos e cânones da fotografia moderna. Apesar da crescente popularização dos livros fotográficos contemporâneos, nos quais a ênfase está muito mais voltada à relação entre as imagens – e entre imagens e textos – para a constituição de sentidos, o senso comum ainda enxerga a fotografia como um discurso que se encerra e se basta na lógica das imagens únicas, formalmente precisas, bem compostas e independentes dos sentidos.

Enquanto Koudelka retorna ao mesmo local inúmeras vezes para perseguir aquela imagem capaz de transmitir a experiência de alinhamento corpo-mente-paisagem, Graham parece querer falar do acontecimento, parece querer dar duração aos instantes. Ele parece querer expor e relatar a experiência de busca, mais do que o resultado dessa busca. Antes o percurso que o achado. E, também, antes a experiência do que a necessidade de síntese. Nesse sentido, a temporalidade aparece como um fator fundamental na representação.

Não à toa, um dos livros que me voltou à mente depois de ver *A Shimmer of possibility* foi produzido no contexto artístico, de grande experimentação com o formato livro, que se inicia na década de 1960. *Chinese wispers* (1975), de Helen Douglas e Telfer Stokes, propõe uma relação cinematográfica de aproximação com o suporte, dotando-o de uma clara relação de continuidade espacial e temporal através das páginas do códice. A temporalidade interna ao quadro das imagens é reconstruída a partir da temporalidade do livro – mas o discurso explora também cortes nessa linearidade, abrindo espaços interpretativos.

Nesse contexto das décadas de 1960 e 70 (principalmente nos EUA), uma série de trabalhos exploraram sequências imagéticas lineares como estrutura narrativa

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 90-91 11/11/21 11:43 AM

no livro, como é o caso de *Royal road test* (1967), *Crackers* (1968) e *Hard light* (1978), de Edward Ruscha; *Sequences* (1970), de Duane Michaels; *Passages* (1972), de Telfer Stokes; e *Cover to cover* (1975), de Michael Snow. Mas todos esses trabalhos, apesar de sequenciais, são fruto de uma construção narrativa pensada antes da tomada das imagens, e nesse sentido não estão atreladas a uma experiência direta com o mundo e sua resposta instantânea, algo mais próprio do fazer fotográfico que acontece em *A Shimmer of possibility.*

> […] Thomas Demand constrói suas elaboradas criações esculturais durante várias semanas antes de fotografá-las; Cindy Sherman planeja, atua e performa seus autorretratos. Nos dois casos a manufatura do artista está prontamente visível: algo foi sintetizado, encenado, construído ou performado. O galerista pode explicar isto para o colecionador, o curador para o público, o crítico de arte para seus leitores, etc. O problema é que enquanto se pode facilmente discutir o que Jeff Wall fez para produzir um tableau com uma elaborada cena de rua, como se pode explicar o que Garry Winogrand fez, em uma rua de Nova Iorque, enquanto 'apenas' produzia fotos? (GRAHAM, 2010, tradução minha)

Pode parecer sutil, mas há uma grande diferença – na forma de se colocar em relação à experiência sensível – entre apertar o botão sequencialmente como resposta a algo que acontece inesperadamente à sua frente ou fazê-lo de forma planejada. Talvez o trabalho que conheço que mais explicitamente exponha a sequencialidade do discurso fotográfico como resultado de um gesto intuitivo durante a captação (e que me marcou muito desde a primeira vez que vi) é o livro *Drum* (1996)[6], do fotógrafo dinamarquês Krass Clement.

Construído em torno de apenas uma noite no interior de um bar na vila de Drum na Irlanda, o livro se inicia com imagens de paisagens rurais, estradas vazias e pequenos vilarejos com pouco ou nenhum elemento humano, que dão a sensação de um ambiente frio, silencioso e pouco habitado [IMAGEM 13a]. Essas imagens iniciais funcionam como um *establishing shot* do discurso[7] que irá se desenvolver de forma mais estendida no ambiente quente e ruidoso do interior do bar, onde foram tiradas cinquenta e uma das sessenta imagens apresentadas no livro.

Clement editou as imagens junto com o designer Austin Grandjean, e descreve a intenção de construir uma entrada sutil e rápida, por isso as imagens de paisagem são rapidamente interrompidas pelo interior do bar. Numa estrutura que me lembra uma montagem paralela cinematográfica, as imagens internas do bar interrompem a série de paisagens já a partir da segunda página dupla e pontuam estes planos gradualmente até se consolidarem como o espaço diegético principal.

Uma vez no interior do bar, vejo – exclusivamente – homens de meia idade que bebem e conversam. Pouco a pouco, por insistência do fotógrafo, me chama a atenção a presença de um homem, num dos cantos do salão, que bebe solitário e não parece interagir com os outros. Vejo, uma após a outra, imagens que retratam o sujeito no centro do quadro gerando a expectativa de um acontecimento ou clímax centrado em sua figura. Mas nada de especial acontece, e o que descubro com o virar as páginas é que estou fazendo um mergulho vertical neste lugar e neste sujeito com olhar vazio, "somos encurralados e convidados a nos demorarmos nesta comunhão purgatorial de almas inquietas em um ambiente sombrio e gélido" (GADE, 2012, tradução minha). [IMAGEM 13b]

Krass Clement graduou-se em Direção de Cinema em 1973, em Copenhagen, e apesar de nunca ter trabalhado com cinema, publicou vinte livros fotográficos entre 1978 e 2000. Na edição fac-símile de *Drum*, publicada em 2012, descubro que as imagens foram produzidas durante uma residência artística de um mês no Tyrone Guthrie Centre, para a qual Clement havia sido indicado. Sentindo-se deslocado em meio aos outros artistas do centro, ele prefere pegar o carro e fazer pequenas viagens sozinho – como o solitário Koudelka – para fotografar a zona rural irlandesa.

Rune Gade reconhece traços autobiográficos de Clement em seu discurso, na forma como o fotógrafo se identifica com o isolamento e a melancolia do sujeito fotografado. A autorização para o livre fotografar naquele pequeno espaço repleto de conhecidos entre si teria sido dada pelo dono do bar, com quem o fotógrafo haveria conversado longamente logo ao entrar, pois ambos haviam perdido suas mães recentemente.

Clement adota uma temporalidade diegética no interior de grande parte das imagens de *Drum*, com variações tão pequenas entre algumas delas que acabam por funcionar como uma repetição, o que me coloca emocionalmente no interior dos conflitos e complexidades da experiência vivida pelo fotógrafo. O tempo é estendido e sinto a presença deste sujeito anônimo e isolado através de repetições e pequenas variações dos quadros, e a cada novo ângulo tenho a sensação de mergulhar e me conectar de forma mais profunda ao sentimento do fotografado e do próprio fotógrafo.

Clement constrói um discurso não narrativo, optando por um gesto mais de síntese que de desdobramento. Apesar de optar por trabalhar com a imagem múltipla "sua narrativa não é realmente uma narrativa, e consequentemente, não tem resolução, nem chega a nenhuma conclusão" (GADE, 2012, tradução minha). Nesse sentido, talvez possa se pensar em *Drum* como uma única imagem que representa não um acontecimento (pois não tem causa nem consequência), mas uma situação (ou experiência), através de várias imagens fixas articuladas por uma proposta de duração.

6 O título completo do livro seria *Drum – um lugar na Irlanda*, embora essa segunda parte pareça funcionar como um subtítulo pela forma e tamanho como foi disposta na capa.

7 Apesar de funcionarem como contextualização do discurso, para Rune Gade, autor do ensaio publicado na edição fac-símile do livro, essas primeiras imagens colocariam o conjunto do trabalho no interior de um espaço simbólico e mitológico, ao invés de real.

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 92-93 11/11/21 11:43 AM

•

Em *Shimmer of possibility*, Graham também trabalha, assim como Clement, narrativas sem narrativa – a temporalidade diegética das imagens (que acaba por encadear um acontecimento) e o artifício da (quase) repetição. Mas, ele introduz um instrumento discursivo que Clement utiliza apenas sutilmente: o grande intervalo interpretativo entre as sequências, que gera um duplo desconforto (ou engajamento) no observador: a exagerada distensão temporal e a falta de resolução do sentido das sequências aproximadas.

O diálogo de Graham com a montagem cinematográfica é bastante direto. Em uma camada, *Shimmer…* pode ser lido como uma experimentação bastante didática (no bom sentido) das possibilidades de montagem com a imagem fixa: desde sequências absolutamente lineares que explicitam os diferentes intervalos temporais entre uma captação e a seguinte, passando por montagens paralelas que abrem espaço interpretativo para o observador, até montagens mais complexas, nas quais diferentes sequências se combinam e intercalam sem que, no entanto, os eventos se articulem de forma decisiva. Devido a *Shimmer of possibility* – e também *The Present* (2012) –, Graham descreve ter sido questionado diversas vezes sobre o porquê de produzir livros fotográficos em lugar de obras cinematográficas (BLAZWICK, 2012). Apesar de citá-la, Graham não responde à questão, e ela rebate em mim.

A relação com a materialidade da imagem e de seu suporte sempre me foi importante: o ato de tocar o papel, sentir seu peso, seu cheiro e carregar o objeto são parte da experiência. Me tornei fotógrafa porque me interessava pela experiência de expansão corporal e psicológica que a profissão parecia me prometer (em oposição às horas de desenho técnico no computador que os escritórios de arquitetura me apresentavam). Por essas razões, e talvez pelo fato de a imagem temporalizada parecer pressupor (ao menos a princípio) muito mais tempo de trabalho virtual – edição, montagem, etc. –, eu nunca tenha me sentido especialmente atraída por elas. Talvez exatamente por isso também, tenha me sentido atraída por *A Shimmer of possibility* e *Drum*: eles têm materialidade e, de alguma forma, conseguem propor duração.

As sequências de Graham podem ser entendidas, individualmente, como contos. Graham cita como uma importante referência para o livro as histórias curtas do escritor russo Anton Tchekhov. David Chandler reconhece no ritmo e fraseado utilizado por Graham, bem como em um uso efetivo da pausa – que aparece como páginas brancas entre as imagens – as "atmosferas máximas a partir de situações ordinárias" e "o mais intenso sentido de tempo, lugar e personagem, com o mínimo recurso" dos contos de Tchekhov (CHANDLER, 2015).

O livro foi inicialmente publicado em doze volumes separados, em 2007, e depois, em 2009, como um único volume dividido nos mesmos doze "capítulos", separados entre si apenas por uma página, sempre com a mesma cor roxo-azulada. As duas edições dão ênfases diferentes na forma como entendemos a relação entre os "haikus visuais" – nas palavras do autor - apresentados nos capítulos, já que a primeira propõe uma maior separação entre eles (temos que fechar um livro e abrir outro) enquanto a segunda propõe uma maior continuidade na cadência do folhear.

As imagens de Graham foram produzidas durante viagens pelos Estados Unidos entre 2004 e 2006, quando o fotógrafo residiu neste país. Assim como Clement – e não surpreendentemente – o método de Graham consistia em devanear de carro por regiões suburbanas das cidades americanas, descendo de tempos e tempos para fazer pequenas ou longas caminhadas a pé e interagir com as pessoas, mas nunca a ponto de estabelecer grandes diálogos ou relações que rompessem com o fascínio do encontro inicial. Assim como seu dirigir e seu caminhar, seu olhar também escapa, é fugidio, sua atenção se volta para alguém que passa, logo em seguida em um detalhe no chão ou no desenho das nuvens no céu. Notamos esse movimento em várias das sequências, especialmente em *Everett Avenue*, *Chelsea* e *Boston, 26th August, 2006*, como analisa David Chandler.

Mas, apesar de leve e fugidio, seu olhar não é acelerado e superficial; pelo contrário, sentimos um tempo alongado e um deslumbramento pelas pessoas fotografadas. Seu olhar revela atenção e curiosidade, e grande parte dessa sensação é transmitida ao observador pela sequência, assim como pela opção por imagens mais próximas dos *instantes quaisquer* do que do *instante pregnante* na captação das imagens. David Chandler descreve encontrar um balanço entre "falta de forma e estrutura" nas imagens, o que talvez possa ser compreendido no sentido da articulação, na sequência, de imagens "decisivas" junto a outras "quaisquer".

Mais do que um esforço para construir imagens bem compostas, Graham parece ter um compromisso com sua experiência no mundo, e nesse sentido tenta captar as imagens/momentos que o fascinam antes que seu olhar se organize:

> A amarração do mundo em perfeitos retângulos de 35mm é um grande problema. Os fotógrafos podem perder a habilidade de experienciar a talidade [thus-ness] do que contemplam, e dela se afeiçoar. Em vez disso, acabam aprimorando e polindo a cena até que não resta mais nada além de uma pequena pepita da experiência original, que se enquadra em suas experiências passadas e conhecimentos fotográficos sobre como as pepitas-ganhadoras-de-prêmios deveriam ser. É contra isso que tento lutar, especialmente com A Shimmer of possibility. Aceitar este modesto momento da vida, e silenciosamente se afeiçoar dele. (GRAHAM, 2011 apud BLAZWICK, 2012, tradução minha)

A sequência *Louisiana, 2005*, é bastante ilustrativa nesse sentido de compartilhar a afeição a partir de um encontro singelo. A imagem inicial apresenta uma paisagem urbana periférica, com um viaduto e um caminho mal trilhado, com mato em volta, e vejo um homem que caminha na direção do fotógrafo. Nas onze imagens seguintes, acompanho uma sequência bastante linear, na qual o homem se aproxima do fotógrafo e interage com ele, posa para um retrato, aponta algo, e depois segue seu percurso com

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 94-95 11/11/21 11:43 AM

seu gato no colo. Percebo claramente as articulações de espaço e tempo do interior do quadro das imagens – o que a princípio me reconforta – e Graham trabalha o interior do quadro e a diagramação das imagens na página de forma a controlar uma desaceleração ou leve aceleração (intensificação) temporal e gestual da sequência, que parece refletir diretamente a experiência vivida. [IMAGEM 14a]

No meio da sequência, dois retratos muito parecidos do homem são apresentados em páginas consecutivas. Quando reencontro, ao virar a página, o mesmo retrato, me pergunto: por quê? Retorno à página anterior, observo-a novamente; volto para a seguinte; descubro a mesma expressão do homem nas duas imagens; será a mesma? Me delongando um pouco mais, descubro que no viaduto atrás dele, em uma das imagens, passa um caminhão, na outra não; opa, trata-se de duas imagens; continuo me perguntando por que, e neste momento já me estendi alguns minutos contemplando as duas imagens, percebi seus detalhes, e sem notar passei a me perguntar para onde estará indo aquele homem com seu gato amarelo.

A repetição das imagens dá uma sensação de dilatação do tempo, sinto um silêncio que talvez haja existido entre fotógrafo e fotografado naquele instante, fico instigada a olhar pausadamente os retratos, e me interesso pelo retratado com a mesma curiosidade que Graham parece ter dedicado a ele. Os retratos são marcadamente maiores que as imagens anteriores, o que me permite ver melhor seus detalhes, e também traz ênfase e importância ao sujeito encontrado.

A única página dupla de todo o livro que apresenta mais do que uma imagem também faz parte dessa sequência, e qualifica uma leve aceleração da experiência. A página mostra três imagens sequenciais fechadas no braço do homem enquanto ele aponta algo. As imagens são diagramadas de forma a reforçar o dinamismo do movimento no interior dos quadros, influenciando também o movimento do olhar do observador ao observar a página, como explica Bettina Lockman:

> As fotografias formam uma sequência no interior da sequência. Três momentos criam um gesto, começando com um braço levemente languido na imagem do alto à esquerda até se consolidar a pose de apontar, na imagem da direita. […] As fotografias apresentam um pequeno gesto. As três imagens capturam um momento fugaz, que passaria despercebido no cotidiano. […] Apesar de o gesto estar imobilizado nas fotografias, o movimento continua circularmente nas três imagens. Após eu haver visto a última, começo novamente com a imagem de cima pois o dedo está apontando para ela, e esse momento se repete potencialmente para sempre numa ação perceptiva circular. (LOCKMAN, 2015, tradução minha)

Outra sequência também bastante linear que reforça a temporalidade da experiência é *New England, 2006*. No entanto, nesta o encadeamento espacial do interior dos quadros fica menos claro, pois não percebo em todos os momentos uma conexão direta entre os elementos do interior de uma imagem e da seguinte, embora me sinta caminhando – junto com o fotógrafo – por um mesmo bairro.

Observo em trechos de quase todas as outras sequências do livro o uso de articulações espaciais e temporais claras entre o interior dos quadros das imagens, mas encontro também grandes intervalos interpretativos entre as sequências, e às vezes também entre imagens.[8] Na sequência inicial do livro, *Pittsburgh, 2004,* vejo quadro após quadro um homem ir e voltar cortando a grama ao longo de uma rodovia. O fotógrafo se aproxima e se afasta muito suavemente do fotografado, mas de forma geral o quadro se mantém sempre aberto. O olhar escapa e volta-se para trás, e vejo um carro grande parado num estacionamento (será com ele que Graham chegou nesse lugar aparentemente isolado?).

Fora do espaço e tempo do interior do quadro, percebo que as imagens flutuam na página par remetendo ao movimento da câmera nas mãos do fotógrafo, e em momentos específicos crescem vertiginosamente, passando em parte para a página ímpar, ganhando ênfase (clímax da experiência visual do fotógrafo?) e apresentando melhor seus detalhes – como por exemplo pequenos pedaços de grama que voam. A opção por margens irregulares ao redor das imagens aponta mais uma vez para uma "despreocupação" com uma precisão formal exagerada.

Nos outros momentos dessa sequência, a opção por imagens menores faz com que os detalhes tendam a passar despercebidos num primeiro folhear, como na primeira imagem, em que noto uma bandeira americana num outdoor ao fundo e então percebo que as listras da camiseta do homem têm também as mesmas cores. Relações simbólicas cuidadosamente construídas mas rebaixadas para segundo plano, como se merecessem atenção apenas após algumas passadas pelo livro.[9]

Diferentemente da sequência de *Louisiana, 2005, porém, em Pittsburgh, 2004 a experiência de ver as imagens não é* linear. Intercaladas (não sistematicamente) à cena do homem que corta a grama na página ímpar, encontro uma série de imagens de prateleiras de supermercado na página par. Ao folhear a sequência, percebo que as prateleiras estão ficando cada vez mais vazias à medida que avanço, o que acaba por conferir-lhes uma progressão temporal que acompanha a cena da grama, ainda que provavelmente todas as imagens tenham sido captadas num mesmo momento, em um mesmo supermercado. Talvez por se tratar de uma série fotográfica, as imagens não se movimentam nem pulsam na página como acontece na cena da grama, mas mantém-se sempre no mesmo lugar e com o mesmo tamanho, diagramação que marca um ritmo constante e homogêneo, característico da série.

---

8 Uma exceção é a sequência *Camarro, Louisiana, 2005*, composta por apenas uma imagem, além de uma pausa (dupla em branco) antes e uma depois.

9 Ao longo do livro percebemos referências a conteúdos simbólicos da cultura americana, alguns deles trabalhados ao longo da história da fotografia, como o automóvel, o posto de gasolina, a bandeira americana, o copo de café, etc.

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 96-97 11/11/21 11:43 AM

O grande intervalo entre as duas cenas em *Pittsburgh*, 2004 coloca o observador em uma posição menos confortável do que em *Louisiana*, 2005. Um espaço de interpretação se abre, na medida em que as duas cenas são apresentadas juntas, mas nenhuma relação de causa e efeito se estabelece facilmente entre elas. A montagem lembra uma montagem cinematográfica paralela, em que duas situações acontecendo em espaços distantes são apresentadas simultânea e intercaladamente, mas aqui o encontro ao final nunca acontece, não há resolução. [IMAGEM 14b]

Como descreve David Bordwell (2008), a percepção de que a linguagem do filme era capaz de aproximar dois espaços distantes entre si, uma 'geografia imaginária' com relações imaginárias entre as pessoas, gerou um grande entusiasmo durante as décadas de 1910 e 1920. Apesar de haver produzido uma série de experiências de montagem paralela com seus alunos, um experimento do cineasta russo Lev Kulechov foi o mais comentado pela história do cinema, e foi denominado "efeito Kulechov". Isso porque, enquanto seus experimentos anteriores mostraram possibilidades de se construir um espaço imaginário a partir de vários outros espaços ou mesmo um corpo imaginário a partir de vários outros corpos, nesse experimento se entendeu a possibilidade de se construir interpretações diferentes de uma mesma imagem (no caso, a expressão de um rosto), dependendo da imagem que fosse apresentada logo em seguida a ela.[10]

No cinema clássico hollywoodiano de ação, a montagem paralela é utilizada de forma a que duas ações que ocorrem em espaços diferentes sejam apresentadas de modo intercalado e os personagens das duas ações vão, progressivamente, se aproximando ao passo que a duração dos planos vai diminuindo. Isso faz com que a tensão da narrativa vá aumentando até o clímax, momento em que os dois personagens se encontram no mesmo espaço.

Em *Louisiana, 2005*, reconheço duas ações que acontecem paralelamente, mas o encontro espacial (interno ao quadro) entre elas nunca acontece. Ao contrário, a relação entre os dois espaços fica em suspensão. Em lugar do que acontece no experimento de Kulechov, não consigo conferir uma unidade ao espaço (entender as imagens como plano e contraplano) e pelo fato de elas haverem sido colocadas juntas, começo a tentar estabelecer relações de natureza mais abstrata, como por exemplo uma sensação de esvaziamento: a grama está sendo cortada ao mesmo tempo em que as prateleiras estão ficando sem produtos.

A sequência me lembra uma instalação do videoartista Bill Viola, para quem a dilatação temporal da experiência com as imagens parece ser também bastante cara. Apesar de trabalhar com vídeo, Viola constrói em geral planos fixos, com uma temporalidade dilatada e/ou cíclica, e dessa forma consegue construir ao mesmo tempo duração e verticalidade na percepção das imagens. Talvez se pudesse chamar de um instante pregnante com duração.

No trabalho *Chapel of frustrated actions and futile gestures* (2013) encontro relações que dialogam bastante com *Louisiana, 2005*. Viola apresenta nove telas, cada uma delas com um vídeo em *looping*, onde vejo personagens (dentre elas o próprio artista) interpretando ações cotidianas – porém claramente encenadas – que são repetidas lenta e incessantemente uma e outra vez. Em uma delas, vejo dois homens em um barco no meio do rio, e enquanto um deles tira água do barco com um pequeno pote, o outro pega água do rio e coloca para dentro. [IMAGEM 15] Tal como o enorme tapete de grama de *Louisiana, 2005*, que quando acaba de ser cortado já começou a crescer do outro lado, e assim como as prateleiras de supermercado que se enchem e esvaziam ciclicamente. O observador da instalação de Viola não tem autonomia em relação à duração das imagens, como tem aquele que vira as páginas de *Lousiana, 2005, mas a repetição dos vídeos em looping faz com que possamos assistir à mesma cena seguidas vezes, o que também proporciona uma verticalidade na percepção.*

Em outras sequências de *A Shimmer of possibility* esse recurso de montagem usado por Graham acaba por sugerir relações metafóricas entre as imagens. Em *New York and North Dakota, 2005*, imagens de um céu avermelhado revoltoso (presente também na capa do livro) são intercaladas com imagens de um homem que caminha pela rua com a mão na cabeça. Assim como em *Louisiana, 2005*, a sequência de imagens de uma cena está sempre na página ímpar, enquanto a outra, sempre na par; e as imagens variam de tamanho, pulsando na página, ganhando assim diferentes ênfases.

Nesse caso, a presença de um céu revoltoso junto a imagens de um sujeito na rua acaba por agregar tensão à cena, o que se intensifica ainda mais pelo seu gesto com a mão na cabeça que sugere uma dor ou um pensamento difícil. Uma imagem desfocada do homem dando um trago no cigarro seguida pela mesma imagem em foco, sugere um breve momento de clareza psicológica.[11] Em seguida, ele volta a caminhar com a mão na cabeça e o céu pouco a pouco se acalma.

Em ambos os trabalhos, de Graham e Viola, reconheço micronarrativas que se associam entre si não através de uma narrativa maior, estruturante (sequência de acontecimentos com causa e efeito entre si), mas da recorrência de situações e do entrelaçamento entre ideias e sensações. Em *Chapel of frustrated actions and futile gestures* (2013), as micronarrativas se apresentam em simultaneidade na parede, e meu olhar vagueia entre elas por alguns instantes até que se detém em uma por um período mais longo; me fixo nela tentando compreender sua lógica interna, mas subitamente me distraio com o áudio do vídeo ao lado e passo a observá-lo. A obra é composta por nove tempos e espaços internos ao quadro, que por sua vez são apresentados como um

10 "Apesar de cineastas terem usado tais cortes antes do trabalho de Kulechov, os estudiosos do cinema dão o nome de efeito Kulechov a qualquer série de planos que, na ausência de um *establishing shot*, impele o espectador a inferir um todo espacial com base na visão de apenas porções do espaço." (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 349).

11 O mesmo recurso é usado recorrentemente em *The Present* (2012), mas nesse caso a estratégia parece querer enfatizar a experiência de flutuação do olhar do fotógrafo no ato fotográfico.

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 98-99 11/11/21 11:43 AM

único espaço real, o da sala de exposições, e com a temporalidade dada pelo olhar do espectador que flutua entre as telas.

Em *A Shimmer of possibility*, por outro lado, as micronarrativas se apresentam uma após a outra na sequência construída pelo autor no tempo e espaço do códice e com o ritmo do folhear determinado pelo observador. As narrativas existem simultaneamente e interferem uma na outra apenas na memória. O movimento de ir e vir através do livro seja talvez próximo da experiência de vaguear o olhar pelas telas da instalação de Bill Viola.

Apesar de Graham optar pelo livro como suporte para imagens fixas e Viola optar pela tela como suporte para imagens temporais, os trabalhos de ambos se aproximam – e me inspiram – em vários sentidos. A temporalidade é enfatizada e trabalhada pelos dois em diferentes níveis: assim como Graham expande a construção do interior do quadro fotográfico para a relação entre os quadros e para o espaço da página do livro, Viola trabalha sem montagem rítmica, ou seja, com planos estáticos, e propõe relações entre quadros através de montagens espaciais no espaço da parede e da sala expositiva.

Os dois artistas buscam um dilatamento do tempo no discurso visual, para que a ênfase esteja na qualidade da experiência – seja aquela do fotógrafo/artista no mundo, seja a do observador com a obra.

•

Uma vez confrontada com a questão da dilatação do tempo na experiência com imagens não temporalizadas, e diante de trabalhos em vídeo que dialogavam de forma muito direta com as minhas questões, desdobrava-se com naturalidade a vontade de entender mais como havia se praticado e experimentado a articulação entre imagens nas linguagens que se utilizam de imagens temporalizadas ao longo da história.

Nessas linguagens, o tempo não é apenas sugerido, ele tem uma duração fixa de contemplação. O problema, no entanto, se mantém em casos extremos: se entediado, o observador poderá simplesmente abandonar a sala de projeção. Nesse sentido, parecem me interessar trabalhos que tentam induzir uma dilatação do tempo de observação, sem entretanto perder o observador. Mas, qual observador? Essa talvez seja a questão mais difícil.

De qualquer forma, o desejo de compreender como as imagens temporalizadas lidam com o tempo, o espaço e a construção de sentidos foi bastante claro para mim desde o início do doutorado, e dediquei a isso grande parte de minha energia de pesquisa, principalmente no período anterior à qualificação. Embora em minha prática, por enquanto, tal esforço tenha se desdobrado apenas timidamente na produção de imagens temporalizadas, ele reverberou fortemente nos procedimentos com imagens fixas, seja conceitualmente – nos métodos e condições de captação –, seja no trabalho de sequenciamento (montagem) de imagens fixas no tempo e espaço do livro.

.?..¿… como se relacionam tempo e sentido na imagem temporalizada e na imagem fixa e múltipla, temporalizada através do suporte livro .?..¿…

Ao mergulhar na teoria da montagem a partir da introdução ao cinema de Bordwell e Thompson (2013) e de alguns textos de Eisenstein (1977), descobri que a construção temporal cinematográfica tem uma tendência à progressiva compressão do tempo da narrativa: o tempo da história (por exemplo, acompanhando cinquenta anos da vida de uma pessoa) será comprimido para o tempo do enredo (os anos da história escolhidos para serem mostrados); e o tempo do enredo, por sua vez, será comprimido para o tempo da tela (as cerca de duas horas do filme). Esses três tempos podem ser um só, ou se aproximar muito, no caso de filmes que assumem a temporalidade diegética do acontecimento – como em *Arca Russa* (2002), de Alexandr Sokurov, filmado como um único plano sequência –, mas em geral o tempo da tela é mais curto que o do enredo, que é mais curto que o da história. Esse procedimento de condensar o tempo do enredo para que ele caiba nas duas horas do tempo da tela é fundamentalmente realizado através da prática da montagem.

Uma vez determinado o recorte temporal que será narrado durante o filme, outras camadas temporais aparecem: aquela que lida com a temporalidade do interior do quadro (diegético) e a que lida com o ritmo de articulação de um quadro para outro. Na teoria da montagem, esses dois tipos de relações são chamados de montagem temporal e montagem rítmica.[12]

A montagem temporal lida com o tempo interno ao quadro, condensando-o através da omissão de momentos do enredo considerados desimportantes (como os personagens dormindo, por exemplo) e expandindo-o através de redundâncias, repeti-

12 Eisenstein dividiu seu *Métodos de montagem* (1929) em cinco tipos: métrico, rítmico, tonal, atonal e intelectual, pensados em uma progressão de complexidade que valorizava especialmente a montagem intelectual. O primeiro tipo de montagem, a métrica, seria referente à temporalidade externa ao quadro, ou seja, dada pela determinação de sua duração a partir de um fator externo independente da temporalidade interna dos quadros; a segunda, rítmica, também referente à duração do quadro, mas pensada em relação à temporalidade interna destes; a terceira e a quarta, tonal e atonal, referentes não apenas à temporalidade interna dos quadros, mas também às suas características gráficas (ou plásticas); e, por fim a quinta, intelectual, se caracterizaria pelo choque de imagens que geraria um significado abstrato, antes inexistente nas imagens isoladas. Aqui, parte-se da sistematização realizada por Bordwell e Thompson, que reconhecem quatro "áreas básicas de escolha e controle de relações entre quadros": a rítmica, a gráfica, a temporal e a espacial. (Cf. BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 349)

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 100-101 11/11/21 11:43 AM

ções ou *slowmotions* (quando se deseja enfatizar algo ou construir um sentido particular intencionado),[13] o que define a ordem do enredo, que pode ser cronológica ou não (através de *flashbacks*, *flash-forwards*, apresentando os fatos de trás para frente, etc.).

Já a montagem rítmica lida com a duração do plano, ou seja, quanto tempo ele é mostrado (o que na película corresponde a um determinado comprimento físico de filme), e não necessariamente considera a temporalidade do interior do quadro, embora normalmente dialogue com ela. Em geral, a montagem rítmica se relaciona mais com a construção da sensação do espectador nos diferentes momentos do filme do que com a construção de como contar os fatos. A duração dos planos é bastante importante para construção da sensação temporal do filme, mas talvez mais importante do que a duração seja a passagem de uma duração para a outra, ou seja, o movimento, as variações ao longo do filme. Uma cena de perseguição hollywoodiana, por exemplo, irá utilizar o recurso de fazer com que a duração dos planos se torne progressivamente mais curta, de forma a construir uma sensação de tensão crescente nos espectadores.

Em geral, ambos os tipos de montagem – rítmica e temporal – são usados simultaneamente para reforçar os sentidos desejados. No filme *Koyaanisqatsi* (1982), da trilogia Qatsi de Godfrey Reggio, o autor joga simultaneamente com o tempo do interior do quadro e com as durações dos planos, para obter um efeito de alongamento (lentidão) ou compressão (velocidade) do tempo. Em alguns momentos, ele constrói uma sequência longa de vários planos com durações de décimos de segundo, que funcionam como flashes de luz e movimento, assim a sensação de aceleração vem da curta duração dos planos [IMAGEM 16a]; outras vezes, adota um plano com duração longa, mas cujo tempo no interior é muito acelerado, e vemos os elementos se moverem rapidamente [IMAGEM 16b]. Essa sensação de aceleração é então pontuada por momentos de silêncio, planos com longa duração e ainda em *slowmotion* [IMAGEM 16c], que acabam construindo uma carga existencial pelo contraste com a aceleração dos demais.

Essa percepção das possibilidades de se trabalhar a temporalidade em diversas camadas do discurso visual, como forma de reforçar o sentido pretendido, me trouxe o desejo de delinear com mais clareza como funcionariam as diferentes camadas temporais no livro visual, o que me levou a um retorno às teorias do livro de artista – nas quais havia me embrenhado durante o mestrado.[14] Desta vez, no entanto, me interessava tentar pensar com mais profundidade as naturezas do tempo e do espaço no códice (o formato livro mais funcional e por isso amplamente usado) em relação à natureza do tempo e do espaço na tela de cinema (também o suporte mais amplamente usado com imagens temporalizadas).

•

Segundo Ismail Xavier (2005), o quadro é o elemento mínimo do cinema; e, segundo Paulo Silveira (2008), a página dupla (ou eventualmente a página simples) é o elemento mínimo do livro. Ambos podem ser pensados como uma unidade fechada em si, como um quadro pictórico ou fotográfico, nos quais se reconhecem as diferentes opções plásticas – relações de claro e escuro, amplitude tonal, texturas, volumes e profundidades, contrastes cromáticos ou passagens sutis, bem como relações entre figura e fundo, jogos de tensão entre os espaços, sugestões de movimentos, etc.

Assim, ao observarmos uma página dupla de um livro que contém duas imagens fotográficas, por exemplo, podemos ver essas imagens como independentes, compostas no interior do quadro, mas não podemos deixar de vê-las também como uma imagem única, composta pelos dois quadros mais o espaço vazio entre elas, construído na página dupla e/ou na página simples. Tanto a temporalidade (de contemplação) das imagens individuais quanto a temporalidade (de contemplação) da página são parte do discurso.

É interessante pensar que enquanto na tela, na maioria dos casos, observamos a imagem sempre em relação de sobreposição com a seguinte,[15] na página podem ocorrer tanto relações de sobreposição (entre duas páginas consecutivas) como de justaposição (no interior de uma mesma página). Na sobreposição, a comparação entre as qualidades (compositivas, gráficas, cromáticas, etc.) internas ao quadro da imagem tende a sobressair, já que observamos a primeira imagem "projetada" sobre a seguinte. Já na justaposição, reconhecemos as qualidades internas ao quadro das imagens e as comparamos, mas também reconhecemos a imagem "composta" pelos dois ou mais quadros imagéticos, ou seja, as imagens se somam plasticamente.

Assim, na grande maioria dos filmes produzidos, não há um pensamento (visual) em relação ao vazio que envolve as imagens, vazio este que faz parte da construção da visualidade da página quando se trata de um livro. Enquanto no filme o vazio, quando desejado, deve ser construído no interior do quadro, no livro ele pode fazer parte tanto do interior do quadro quanto do espaço de página que o envolve.

Apesar de podermos observá-los como elementos isolados, que de alguma forma se fecham em si, tanto a página como o quadro existem em relação aos elementos

13 É o caso por exemplo da cena de elevação da ponte do filme *Outubro* (1927) ou a cena de derrubada do capataz pelos grevistas de *A Greve* (1925), de Eisenstein.

14 O encontro com a produção de Lyons me levou a ter contato com o trabalho dos artistas ligados à VSW, presentes no acervo da instituição, e a aprofundar as possibilidades de pensar e praticar o livro a partir de sua qualidade espacial e temporal, para além dos usos menos conscientes da linguagem que vinha praticando. Amparada pela ampla bibliografia e obras voltadas ao livro de artista (principalmente nos EUA e no Brasil), passei a experimentá-lo como elemento de linguagem e parte fundamental do meu processo. O suporte livro tornou-se um potencializador das possibilidades de articulação espacial e temporal entre as imagens, e assim mais uma camada de sentido que eu poderia vir a somar na tentativa de reconstruir e dar sentido às experiências vividas.

15 Os filmes *Prospero's book* (1991), do cineasta Peter Greenway, ou *Parabolic people* (1991), de Sandra Kogut, que fazem uso de vários quadros justapostos e sobrepostos, ou camadas de imagens umas sobre as outras, seriam exemplos de exceção.

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 102-103 11/11/21 11:43 AM

que vêm antes e depois deles. Nesse sentido, são um elemento (ou uma parte) da unidade do todo, inserida em uma determinada posição da ordem (e assim parte de uma proposta temporal), em relação direta com os elementos imediatamente anteriores e posteriores a ele, e também em relação aos demais elementos do todo. Se pensados a partir de seus aspectos pictóricos, tanto a página quando o quadro podem se relacionar com os elementos anteriores e posteriores a partir de relações de similaridade ou diferença, de alto contraste ou sutil continuidade. E essas relações podem ser pensadas não apenas em relação a elementos contíguos mas também progressivamente ao longo do discurso, na passagem de uma sequência (ou capítulo, parte, etc.) para outra.

Essas unidades mínimas constituem espaços e tempos que compõe a sequência do livro, cada uma delas apreendidas em um momento diferente, de forma que existe um momento presente (a página ou quadro que estamos vendo), passado (aquele que acabamos de ver) e futuro (aquele que iremos ver), como descreve Silveira:

> A página visual está quase invariavelmente a serviço de uma sequência. Embora inerte e sem automatismo, como o filme e o vídeo, ela é também um espaço temporalizado. Ou potencialmente temporalizado, já que espera passivamente pela mecânica do gesto. No momento em que é enxergada, ela é o presente. Está na iminência de ser passado ou é o presságio do futuro. (SILVEIRA, 2008, p. 111)

Apesar de o observador controlar o tempo do folhear, no caso do livro, tanto na tela como no livro cada unidade mínima (o plano ou a página) nunca pode ser vista no mesmo momento que outra, assim ambos os discursos dependem da memória do observador para se concretizar. Enquanto o discurso que se desenvolve na tela depende exclusivamente da atenção e da memória do espectador para que as imagens sejam compreendidas como um discurso articulado, no livro apesar da memória ser também fundamental, o observador poderá ir e voltar quantas vezes quiser, rever as imagens e suas relações, aproximar imagens do início e do fim do livro e se deter o tempo que achar necessário em cada uma delas. Esta condição diferencia bastante a forma como o observador se utiliza de sua própria memória quando observa o livro em relação ao alto grau de atenção necessário ao espectador que observa a tela, e abre espaço para uma interpretação muito mais minuciosa da imagem e da articulação de seus elementos intra e entre quadros.

Em artigo recente, Dubois lança uma perspectiva interessante sobre essa questão. Ele revela que o livro *A Câmara clara*, de Roland Barthes, foi escrito originalmente, para inaugurar uma coleção de livros sobre cinema, publicados pela revista *Cahiers du Cinéma*. Ou, seja, para inaugurar uma coleção sobre cinema, Barthes escreve um livro sobre fotografia; e logo no início diz: "Um dia, há muito tempo […] Decretei que gostava da foto contra o cinema, do qual, todavia, eu não chegava a separá-la" (BARTHES, 1980 *apud* DUBOIS, 2019).

É sobre esta postura de Barthes a favor da fotografia e contra o cinema, que Dubois irá discorrer neste pequeno artigo. Para Barthes, o cinema imporia uma ditadura do tempo, já que a duração das imagens determinada pelo filme impediria qualquer liberdade de ação do espectador em relação à imagem, impondo um "olhar que escorrega" em lugar de propor um "olhar que explora". Ele teria assim seus sentidos, afetos e pensamentos carregados pelo fluxo contínuo de imagens, umas sobrepostas a outras, impedindo qualquer natureza de aprofundamento vertical (em oposição à superficialidade do primeiro olhar) nas imagens, fosse ele semântico ou afetivo: "somente a imagem 'corporificada', quer dizer, material e parada, analisável como um objeto amável enquanto fetiche, somente o fotograma então, pode ser para ele o lugar de um investimento crítico." (DUBOIS, 2019, p. 39-40)

É interessante que Susan Sontag irá sugerir exatamente o contrário em seu *Sobre fotografia* (1977), valorizando a imagem temporalizada em oposição à imagem fixa, na medida em que a construção de uma duração para a imagem seria fundamental para compreender o discurso proposto

> […] o livro não é um instrumento plenamente satisfatório para pôr grupos de fotos em ampla circulação. A sequência em que as fotos devem ser vistas está sugerida pela ordem das páginas, mas nada constrange o leitor a seguir a ordem recomendada, nem indica o tempo a ser gasto em cada foto. O filme Si j'avais quatre dromadaires (1966), uma reflexão argutamente orquestrada sobre fotos de todos os tipos e temas, sugere um modo mais sutil e mais rigoroso de enfeixar (e ampliar) fotos. Tanto a ordem como o tempo exato para olhar cada foto são impostos; e há um ganho em termos de legibilidade visual e impacto emocional. (SONTAG, 2004, p. 15)

Sontag fala sobre um ganho no impacto emocional do discurso visual, mas parece se interessar principalmente pela sua legibilidade, ou seja, ela parece estar interessada em um discurso mais fechado, que valorize o que as imagens têm de textos, colocando o observador numa postura de acompanhar um raciocínio. Barthes, por outro lado, parece se interessar pelo que as imagens têm de qualidade aberta, e por isso prefere mídias que valorizam um olhar investigativo por parte do observador. De qualquer forma, esses dois pontos de vista, díspares sobre os potenciais de construção de sentido das imagens fixas e temporalizadas, demonstram o importante papel da expectativa do observador na construção final do sentido do discurso visual.

Apesar de transmitir a sensação de movimento e duração, Dubois já ressaltava em *O ato fotográfico* que o cinema trabalha fundamentalmente na mesma lógica fotográfica de captação de um instante. Mas, em lugar de captar 1 quadro em 1 segundo (ou 1 quadro em 1/1000 segundo), capta 24 quadros (ou imagens fotográficas) em 1 segundo, sequencialmente. A partir do princípio da persistência retiniana, esses 24 quadros/segundo constroem a sensação de fluidez do movimento para o observador. Assim, o fotograma seria um elo bastante nítido entre as linguagens da fotografia e do cinema, que para Dubois, em última instância, pode ser entendido como um longo livro fotográfico (com um intervalo temporal mínimo entre as imagens).

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 104-105 11/11/21 11:43 AM

A partir desta perspectiva, pode-se pensar que o livro fotográfico desdobra as possibilidades de aprofundamento de sentido horizontalmente – na medida em que articula várias imagens – e, ao mesmo tempo, verticalmente – na medida em que trabalha com imagens fixas. Por outro lado, ao incorporar uma temporalidade diegética às imagens (que reforça a temporalidade já presente no livro), o autor poderá propor – sem impor – uma duração ao acontecimento. Abrem-se, assim, caminhos para se pensar a imagem temporalizada sem que se perca a qualidade vertical da imagem fixa ou caminhos para se pensar a imagem fixa de forma a restabelecer-lhe uma duração através das páginas do livro.

•

Uma referência bastante elucidativa para se pensar as proximidades e particularidades das narrativas do filme e do livro fotográfico é o filme ensaio *La Jetée* (1962), de Chris Marker, e sua posterior publicação em livro, com a supervisão do autor, em 1992. *La Jetée* constitui um exemplo bastante particular, apesar de a transposição de filmes para livros ser comum durante todo século XX.

Como analisa David Campany em seu artigo *The Book of film* (2017), desde a década de 1920 livros de filmes vêm sendo produzidos tanto no campo do *mainstream* como das vanguardas. Moholy-Nagy teria se inspirado no fotógrafo e diretor Arnold Fanck para incorporar *frames* de filmes em seu clássico livro *Painting, photography and film* (1925). Fanck, por outro lado, alguns anos antes havia se deparado com a questão se seria mais eficiente representar o movimento de um esquiador a partir de uma sequência de *frames* ou uma única imagem de um momento específico.

A partir da década de 1940, se tornaria popular a produção de livros fotográficos constituídos de *frames* do filme e textos, como fotonovelas, que funcionavam como *souvenires* para serem levados para casa depois da sessão. A exemplos como esses, mais lineares, se oporiam outros, como *The Blood of a poet* (1930), primeiro filme de Jean Cocteau que seria transposto para livro em 1948, e em que filme e livro são mais complementares do que pretensamente equivalentes. Essa forma de expandir o filme através do livro, seria adotada por cineastas europeus a partir da década de 1950, como Antonioni, Pasolini, Truffaut, Buñuel, dentre vários outros. Godard produziu livros a partir de quase todos os seus filmes da década de 1960.

Apesar de o filme ter sido realizado em 1962, a iniciativa de publicar *La Jetée* não partiu de Marker, mas dos editores, trinta anos depois de lançado o filme. Marker apenas consentiu e acompanhou o processo, do qual parece ter saído satisfeito:

> Esta versão em livro de *La Jetée* é, na minha opinião, surpreendentemente bela. Traz um novo frescor para o trabalho e uma nova forma de utilizar as imagens para lidar com eventos dramáticos. Não um livro de um filme, mas um livro autônomo – o cine-romance realmente anunciado nos créditos do filme.[16]

A especificidade de *La Jetée*, em relação a outros filmes transpostos para livros, é o fato de ele ser praticamente todo constituído a partir de imagens fixas, em lugar de imagens temporalizadas. A passagem do filme para o livro, assim, pareceria a princípio mais simples e direta, já que o próprio filme já parece se posicionar entre as duas linguagens. Essa aparente simplicidade é, entretanto, ilusória.

O fato de ser composto praticamente apenas por imagens fixas poderia tornar o desenrolar do enredo do filme *La Jetée* demasiadamente estático, mas Marker consegue surpreendentemente manter o espectador envolvido e com alta expectativa em relação à trama de ficção científica construída por ele. Surpreende também o baixo orçamento de uma produção deste gênero, no qual costuma-se empregar recursos tecnológicos de última geração, e que neste caso se resolve através de elementos assumidamente simples e minimalistas, que entretanto cumprem perfeitamente a função a que se propõem. O que interessa pensar aqui, no entanto, é de que forma os elementos de linguagem que sustentam a trama narrativa do filme, e mantém o espectador envolvido, são interpretados e transpostos para a linguagem do livro.

Campany considera (no mesmo sentido de Barthes) que a tradução de filmes para imagens e textos impressos abre intervalos interpretativos, pois a duração fixa do filme se converte em um tempo de leitura mais flexível, onde os elementos textuais e visuais estão mais passíveis de aprofundamento e análise. Assim, os elementos utilizados no filme para sustentar o envolvimento do observador, são necessariamente diferentes daqueles utilizados no livro. Quando assisto ao filme, percebo o importante papel da trilha sonora para que esta atenção e envolvimento permaneçam vivos. Será que a passagem para o livro, em que os elementos sonoros são eliminados, consegue sustentar esse envolvimento?

Me deito na rede e abro o livro. De tamanho mediano, fácil de manusear, certamente o conforto do meu corpo (em oposição à cadeira na qual me sento para assistir ao filme) influencia minha percepção inicial, positiva, do livro – do qual, ainda assim, me aproximo com desconfiança.

Conhecendo o filme, e tendo o livro em mãos para observá-lo pela primeira vez, penso imediatamente na "cena exceção" do filme, a única que não é composta apenas por fotografias mas por uma imagem temporalizada (a única do filme todo), e que por isso mesmo surpreende e encanta. Como observadora, tenho a possibilidade (e me sinto instigada) a saltar todas as páginas até este momento, para descobrir como os

16 Comentário de Chris Marker sobre o livro *La Jetée* citado no site das editoras MIT Press e Zone Books. Disponível em: <https://www.zonebooks.org/books/65-la-jetee-cine-roman> (tradução minha).

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 106-107 11/11/21 11:43 AM

designers, Bruce Mau e Greg van Alstyne, e o fotógrafo o resolveram. Mas, convencida de que a chegada será mais surpreendente se vivenciada depois do percurso, decido começar pelo começo.

De início, percebo existir um movimento de síntese na passagem do filme para o livro: apesar de ser respeitada a sequência das imagens, várias delas são eliminadas. Pensando no sentido das considerações de Campany e Barthes (e também Sontag) sobre como o livro não determina quanto tempo devemos olhar para cada imagem, talvez haja uma tendência (para o observador atento) a um tempo de observação mais alongado em cada uma, e, assim, talvez menos imagens e mais precisas tendam a ser mais eficientes.

Percebo um exemplo já bastante explícito da diferença das linguagens na primeira imagem da narrativa, um *establishing shot* que apresenta uma vista de cima do cais (*jetée*) do aeroporto de Orly, onde acontecerá o evento chave da história: a morte de um homem. No filme, pelo fato de o tempo de observação da imagem ser determinado, o diretor parece trazer elementos que ajudam a direcionar a percepção pretendida. Assim, a imagem é apresentada através de um *zoom out* que se inicia na ponta do edifício onde ocorrerá o evento, dando uma pista para a importância do local logo de início. A sobreposição de um som de avião acelera a percepção do observador para o fato de se estar em um aeroporto. A duração bastante alongada da imagem – 1 minuto e 17 segundos –, tendo em conta se tratar de uma imagem fixa montada num filme, ganha dinamismo através da variação da trilha sonora e da inserção dos créditos do filme em cima dela.

No livro, a mesma imagem inicial aparece cortada e estourada na página dupla, de forma a que o edifício, seu contexto e seus detalhes possam ser observados com toda a calma necessária. Posso perceber a arquitetura modernista do edifício do aeroporto com uma proporção horizontal elegante e um minucioso desenho de suas lajes, caixilhos e parapeitos; as pequenas pessoas encostadas a eles enquanto observam os aviões lá embaixo; as companhias aéreas em atividade na época e o desenho de seus logotipos. Depois de observados os detalhes do primeiro plano, a disposição do edifício em perspectiva diagonal no quadro, acaba por levar naturalmente meu olhar para o final dele, num movimento inverso mas igualmente eficiente em relação àquele realizado pelo *zoom out* da imagem no filme. [IMAGEM 17a]

Em seguida, tanto no livro quanto no filme, as imagens e os sons são suspendidos, trazendo a atenção para o texto inicial que contextualiza em linhas gerais a história. No filme, a voz do narrador entra como elemento de linguagem, enquanto no livro é a fonte e a diagramação do texto que cumprem esse papel.

Além dos sons (utilizados para construir atmosfera, para compor com as informações das imagens ou para direcionar e acelerar a atenção do observador para algum aspecto delas) e da voz off (que sustenta o enredo linear da narrativa), a duração das imagens (fixas, lembremos) tem um papel fundamental na construção das sensações e do ritmo do filme. Outro momento, também do início da narrativa, explicita bem como diferentes durações são interpretadas por Mau, Alstyne e Marker na transição do filme para as páginas do livro. Trata-se de uma passagem que se inicia em um retrato da protagonista ao qual se sobrepõe a voz off que diz:

> Nada explica memórias de momentos banais.
>
> Mais tarde, quando mostram suas cicatrizes, elas reivindicam que sejam lembradas. Este rosto que ele havia visto seria única imagem dos tempos de paz que sobreviveria à guerra. Teria ele realmente a visto?
>
> Ou teria ele inventado este momento de ternura para sustentar a maldade que estava por vir? (MARKER, 1962, tradução minha)

O tempo de leitura do texto justifica um alongamento da duração da imagem (26 segundos), construindo uma sensação de calma e placidez que será interrompida no momento seguinte pelo ruído alto de um avião decolando. Com o ruído do avião de fundo, inicia-se uma sequência acelerada em que seis imagens são montadas com durações muito curtas, acompanhadas pela voz off que também acelera para descrevê-las: "o barulho súbito, o gesto da mulher, o corpo que tomba, os gritos da multidão no cais tomado pelo medo". O contraste do ritmo da montagem do retrato da mulher para o momento do assassinato faz com que a sensação seja de que a primeira é ainda mais lenta, e a segunda, ainda mais rápida.

No livro, no primeiro momento, imagem e texto não estão sobrepostos ou justapostos, mas dispostos em sequência: primeiro o retrato da mulher, e na dupla seguinte, o texto. Como o texto me remete diretamente à imagem (e sua importância), retorno à página dupla anterior depois de lê-lo, o que desacelera (e "regride") o folhear das páginas. No segundo momento, das seis imagens utilizadas no filme, apenas uma, que mostrava a multidão, é eliminada.

Sem poder acelerar o ritmo de observação das imagens, como os autores optam por reforçar a dramaticidade do evento? De início, a imagem do avião, importante para a construção da atmosfera tumultuada do momento é estourada na página ímpar, e (com a memória do filme na cabeça) escuto perfeitamente seu ruído, sensação que é reforçada principalmente pelo texto (a imagem sozinha talvez sugerisse outras coisas). Muito menor, no canto direito da página ímpar, vemos a expressão assustada da mulher, também acompanhada de sua descrição pelo texto que direciona meu olhar.

A dupla seguinte repete exatamente a mesma diagramação, uma imagem maior, que dá o tom geral da página dupla, onde se vê o corpo caindo em primeiro plano e a mulher apavorada ao fundo; e outra imagem "secundária", pequena, que nos mostra o contexto: as pessoas no cais observando e reagindo ao evento principal. A página dupla final estoura a última das cinco imagens que, tremida, reforça uma sensação de instabilidade, e ganha importância na construção da atmosfera em relação a sua presença no filme, onde passa praticamente despercebida. [IMAGEM 17b]

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 108-109 11/11/21 11:43 AM

Assim, a dimensão e a posição das imagens na página assumem um papel fundamental nessa interpretação da linguagem do filme para o livro. O critério para dimensioná-las claramente não é dado pela sua qualidade de detalhe ou beleza (as mais cheias de detalhes ou mais belas sendo maiores), mas pela sua importância no enredo. Apesar de haver imagens muito bonitas e bem construídas, elas convivem naturalmente com aquelas formalmente menos resolvidas, e ambas podem ser escolhidas como passíveis de serem ampliadas.

Os autores optam por um ritmo de diagramação dinâmico, que assume variações ao longo de toda a narrativa, num gesto que parece querer romper com a monotonia da sequência do espaço de página, mas sem trazer uma ênfase demasiada para o design em detrimento do discurso carregado no interior dos quadros das imagens. São adotadas quatro posições para as imagens, sendo a mais frequente, uma diagramação tradicional: a imagem centralizada na página simples, uma margem pequena e homogênea ao redor dela, e uma margem mais larga na parte de baixo, onde vai a legenda. Também é bastante frequente a adoção de imagens bem pequenas dispostas em linha que sugerem um rolo de filme contínuo.

Em seu artigo, Campany comenta sobre a passagem do filme *Deanimated* (2002), do videoartista Martin Arnold, para o suporte do livro. O filme recorta e recompõe cenas de um antigo filme (*The Invisible ghost*, de Joseph Lewis, 1941), e se utiliza da duração dos planos como importante elemento sintático. O livro foi editado pela designer Anna Bertermann que, para expressar a duração das imagens, optou por adotar uma linha composta por pequenos pontos através de todas as páginas, abaixo das imagens, como um metrônomo musical. As imagens crescem ou diminuem de acordo com sua duração no filme, ocupando assim o espaço equivalente a mais ou menos pontinhos da linha inferior. Apesar de muito inteligente e experimental, a solução talvez me pareça mais com uma tentativa de transcrição direta, do que de uma interpretação que de fato faz a passagem (faz decisões) de uma linguagem a outra (como ocorre em *La Jetée*). [IMAGEM 17c]

Apesar de a princípio o livro *La Jetée* parecer perder qualidade dramática em relação ao filme, ele me parece estimular um outro tipo de envolvimento, talvez mais silencioso e profundo. Me dá prazer observar com calma cada uma das imagens e poder pensar sobre elas, muitas das quais haviam passado despercebidas no filme. O livro me faz pensar mais sobre os atores, sobre os locais onde as fotos foram feitas, como estarão agora; me pergunto se Marker foi até lá sozinho para produzir algumas das imagens tão precisamente compostas, ou se estava sempre acompanhado (e, assim, mais distraído), se os coadjuvantes são atores ou apenas pedestres que olham interessados para o fotógrafo e fotografados.

Meu envolvimento com a narrativa me faz esquecer da cena tão esperada inicialmente, até que me deparo com ela, e me surpreendo. Composta, no filme, por doze imagens da protagonista dormindo, que mostram pequenas variações de posição do seu corpo, a cena termina com uma imagem temporalizada em que ela surpreendentemente abre os olhos e olha diretamente para a câmera. Junto com sons de pássaros, constrói-se a atmosfera de uma manhã romântica, como se, depois de uma noite juntos, o amante a estivesse longamente observando e ela de repente abrisse os olhos, o visse, e sorrisse para ele. A surpresa do movimento na imagem gera grande encantamento e envolvimento poético com a cena. Ela se opõe, no entanto, ao momento anterior, em que a voz off descreve o fato de o protagonista nunca saber se ele tem autonomia para encontrá-la, se de fato a encontra, ou se vive apenas um sonho.

Esperando encontrar essa cena editada no livro com muitas das imagens em sequência, de forma a alongar sua temporalidade, e ansiosa para saber como ela terminaria, me surpreendo ao encontrar apenas duas imagens, estouradas na mesma página dupla. As imagens são diferentes daquelas apresentadas no filme (apesar de fazerem parte do mesmo conjunto): em uma delas, a protagonista aparece com os olhos fechados; na outra, na mesma posição, com os olhos abertos. [IMAGEM 17d - 17e] Decepcionada inicialmente, entendo que talvez o gesto dos autores tenha sido na realidade muito preciso: nenhuma solução no livro seria capaz de dar conta da potência presente na cena do filme. Afinal, as duas linguagens apesar de próximas, são diferentes.

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 110-111 11/11/21 11:43 AM

trecho da sequência
Espera, 2018, com Aparecido
dos Santos (Baby).

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 114-115 11/11/21 11:43 AM

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 116-117 11/11/21 11:43 AM

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 118-119 11/11/21 11:43 AM

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 120-121 11/11/21 11:43 AM

04. encontros e desvios: catadores

No desenvolvimento da trama que articula minha prática de pesquisa, a intuição é um instrumento bastante importante. É ela que indica caminhos mais tortuosos mas, também por isso, talvez mais complexos, interessantes, arriscados e profundos. Difíceis de explicar num primeiro momento, esses caminhos vão revelando pouco a pouco contradições, parâmetros, limites e quem sabe, verdades, que possivelmente não ficariam expostos se eu optasse por trilhas mais seguras, sedimentadas e facilmente justificáveis por um discurso articulado. Trata-se de uma confiança nas imagens do pensamento, muito antes de elas serem transformadas em linguagem verbal.

> Toda palavra vem, na realidade, precedida por uma voz silenciosa […] essa voz silenciosa vai rodeando a linguagem e desenhando assim seu campo de ação. Toda palavra se alimenta neste lugar sem espaço e sem tempo que, na falta de melhor denominação, chamamos a interioridade do indivíduo: esse mundo caótico e silencioso que nunca se cala, transbordante de imagens, desejos, temores, pequenas e grandes emoções e que prepara palavras que inclusive podem surpreender aquele que as pronuncia. (LE BRETON, 1997, p. 7)

Um importante capítulo dessa confiança na intuição aconteceu comigo a partir de sucessivos encontros com catadores de material reciclável. Primeiro enquanto caminhava em São Mateus, em 2014, depois no centro da cidade, na Penha, em São Miguel e, em seguida, ao me conscientizar da recorrência desse personagem social no meu arquivo fotográfico. Passei a observar os catadores quando cruzavam por mim pelas ruas. Experimentei segui-los. Descobri que alguns eram extremamente rápidos e se enfiavam entre os carros; outros, mais lentos, paravam para conversar com as pessoas.

Quando fui fazer o período sanduíche do mestrado em Rochester, levei uma pastinha com algumas fotos e um recorte de um artigo da revista *Piauí* sobre um catador de materiais no Cairo, que conhecia detalhes íntimos dos moradores do bairro a partir das coisas que eles descartavam. Em Nova Iorque, segui encontrando e observando a lógica dos catadores na cidade. Lá eles usavam carrinhos de supermercado. Um dia vi no Chelsea uma fila com uns oito carrinhos cheios de material, uns amarrados nos outros, provavelmente do mesmo catador. Percebi aí que os lugares mais nobres eram ótimos para catar – apesar de demandar mais estrutura por parte do catador. Descobri também que haviam máquinas de reciclagem espalhadas pela cidade, e que isso criava uma economia dinâmica de limpeza das ruas e, ao mesmo tempo, remuneração para os

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 125 11/11/21 11:43 AM

catadores sem intermediadores. Um grande universo com o qual convivi a vida toda e que agora se descortinava.

Havia algo naqueles personagens urbanos que me interessava. Por que me sentia atraída por eles? Percebia que nossos métodos eram muito parecidos: caminhar pela cidade e catar coisas – eu, imagens; eles, objetos. E notei também que havia uma convergência com relação aos lugares onde íamos catar essas coisas. Percebi que progressivamente vinha optando pelo reverso das paisagens "oficiais" da cidade, recorrendo sempre aos becos, aos lugares onde eram depositados os lixos, aos edifícios abandonados e vazios, às pichações e "pixações",[1] aos resquícios de espaço urbano como as partes de baixo das pontes e viadutos. E era recorrente encontrar catadores de material circulando por aí, onde sempre havia material abandonado para ser recolhido.

A sensação de que as minhas paisagens urbanas não davam conta de expressar a qualidade multissensorial da minha experiência na cidade, a sensação de enfrentamento físico – da poluição do barulho, dos cheiros, do peso do equipamento – e psicológico – a adrenalina de caminhar sozinha numa área de galpões, de entrar debaixo de um viaduto, o medo de ser assaltada – convivia com esses encontros com os catadores. De longe, os via carregando carroças cheias de material e pensava sobre o esforço físico e psicológico que eles enfrentavam, para além de todo aquele que eu também sentia enfrentar. Era como a minha experiência em São Paulo elevada a centésima potência. Aqueles corpos pareciam ser a expressão visual mais clara do que eu vinha tentando representar. Mas não eram apenas corpos, eram pessoas, eram sujeitos sociais, eram indivíduos. Aí morava a questão e a contradição que eu iria enfrentar nos anos seguintes.

•

O desejo de me aproximar do corpo, enquanto interface de percepção do mundo, encontraria fortes impulsos e reverberações na obra de Miguel Rio Branco. Lembro-me de ter visto seu *Silent book* (1998), provavelmente em 2009, numa aula do João Musa durante a graduação, e de ter me marcado muito. Depois disso, em meio a uma exposição coletiva, o encontro com uma instalação composta por pedaços de materiais descartados dispostos pelo chão de forma aparentemente desatenta, e uma iluminação que lhe conferia dramaticidade, definiu definitivamente meu interesse em compreender e acompanhar seu trabalho. Pouco a pouco fui percebendo que me identificava muito com seus métodos imersivos, e também com seu interesse pelo corpo enquanto objeto de representação. O corpo aparecia claramente representado nas imagens, mas não se tratava apenas disso, havia na forma de representá-lo, e em outros elementos, uma visceralidade que me envolvia profundamente.

.?..¿... como aproximar
representação e experiência
sensível .?..¿...

Para compreender melhor o que sentia em relação a *Silent book,* fui atrás de outros trabalhos de Miguel Rio Branco que me eram mais ou menos acessíveis: primeiro *Dulce Sudor Amargo* (1985), depois *Nakta* (1996), em seguida encontrei na internet *Nada levarei qundo morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno* (1981) e, passando na porta de uma galeria, vi o nome de Rio Branco estampado na parede e ali encontrei outros vídeos e imagens que não conhecia. Passei a me debruçar também nas análises de sua obra, que descobri serem relativamente fartas. O encontro com a tese de doutorado de Daniela Bracchi me ajudou a clarear definitivamente o que me cativara em seu trabalho. Bracchi falava sobre uma qualidade tátil na experiência de observação de suas imagens:

> A textura, entendida enquanto superfície de contato, propõe uma maior proximidade entre o mundo e o sujeito, valorizando um modo sensível de apreensão do mundo. As texturas convidam o olho a percorrer as superfícies a partir de uma distância menor e própria de uma sensibilidade háptica.[2] [...] Ela é o elemento visual que permite trazer essas figuras para mais perto. Incita-se uma sensibilidade háptica que convida o enunciatário a 'tocar com os olhos' e se aproximar (BRACCHI, 2014, p. 155)

As análises de Daniela Bracchi sobre a relação entre tato e textura na obra de Rio Branco [IMAGEM 18] me fizeram lembrar de um livro do historiador Richard Sennet que meu orientador da graduação (prof. Luis Antônio Jorge) havia me indicado e que havia sido fundamental para compreender meus interesses nas relações entre o corpo e a cidade. Em seu *Carne e pedra – o corpo e a cidade na civilização ocidental* (2006), Sennet discorre sobre o problema crônico de excesso de assepsia, isolamento e pacificação dos corpos na cidade moderna – proveniente em grande parte do desenvolvimento da medicina a partir do século XVIII – negando espaços tortuosos, escuros e a proximidade entre os corpos.

1 No meio dos "pixadores" a grafia com "x" caracteriza as intervenções de coletivos cujos integrantes fazem em geral parte de grupos sociais marginalizados, cujos gestos não têm outro fim senão explicitar a raiva que sentem em relação à sociedade e ao status quo. Mais importante que a semântica das grafias realizadas, que carregam o nome do coletivo ou do indivíduo que as produziu, é o gesto transgressor e arriscado que realizam, ao escalar fachadas de prédios, entrar em edifícios abandonados, etc. Eles diferenciam sua atuação daquela dos pichadores, com "ch", cujas grafias, menos estilizadas e mais legíveis, têm como interesse a manifestação pública de assuntos correntes da sociedade. No filme *Pixo* (2010), de João Wainer e Roberto T. Oliveira, um deles descreve: "A gente mete o foda-se, tá ligado? A gente chega ali, tem uma par de burguês, de zé povinho, de hipócrita. A gente chega lá e mete o rolo, mete a cara larga mesmo [...] É pra afrontar mesmo, tá ligado? Não tá nem aí mesmo, pixador quer escancarar mesmo. É anarquia pura, é ódio, tá ligado?"

2 Termo cunhado pelo filósofo Aloïs Riegl, a partir do verbo grego aptô (tocar), para se referir a obras da indústria artística do Império Romano tardio que exaltavam volumes e texturas por meio de jogos de luz e sombra, informando sua tridimensionalidade e fazendo com que os olhos a percorressem de forma tátil: "háptico é um termo melhor do que tátil pois não opõe dois órgãos dos sentidos, porém deixa supor que o próprio olho pode ter essa função que não é óptica." (DELEUZE, 2007, p. 178 *apud* BRACCHI, 2014, p. 103)

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 126-127 11/11/21 11:43 AM

Sennet apresenta duas gravuras de William Hogarth, datadas de 1751, *Beer Street* e *Gin Lane* [IMAGEM 19], que representariam imagens de ordem e desordem na Londres daquele tempo, demonstrando como o autor sugeria o toque entre os corpos em *Beer Street* como um indício de conexão social e harmonia, em oposição às figuras fechadas em si de *Gin Lane*. Em sua leitura histórica, Sennet irá reconhecer que "corpos nus e expostos têm simbolizado, com frequência, um povo alto confiante e totalmente à vontade". [IMAGEM 20]

O filósofo Aloïs Riegl sugere que a visão abriria os espaços, gerando a sensação de insegurança e inquietude, enquanto o tato geraria uma sensação de segurança afetiva ao obstruir os espaços e produzir um fechamento da experiência sensível. Logo no início do mestrado, influenciada pela minha prática profissional em fotografia de arquitetura, cheguei a experimentar produzir algumas imagens urbanas com uma lente bastante angular, uma 24 mm tilt-shift, que possibilitava enquadramentos bastante amplos, nos quais passei a incluir muitos elementos e acontecimentos, sem primeiro plano. Mas como parecia haver algo faltando, intuitivamente, abandonei essas tentativas e passei a adotar uma lente 50 mm e enquadramentos mais fechados – embora ainda muito mais abertos do que aqueles a que chegaria em *Mancha Urbana*.

A precariedade material nos lugares escolhidos por Rio Branco para imergir sempre foi, para mim, uma premissa de sua obra que fazia sentido. Talvez porque também tenha buscado intuitivamente, em meu trabalho, a aproximação a situações em que a vida parece estar menos recoberta de camadas civilizatórias, que muitas vezes me parecem vazias de sentido. Pensava que naquelas situações a vida talvez revelasse mais explicitamente suas verdadeiras necessidades. O livro de Sennet me ajudou a compreender essa minha sensação.

Da mesma forma, o aspecto obscuro em sua obra, que depois descobri ser um ponto recorrentemente comentado de sua poética, não foi uma questão nas primeiras vezes que vi seu trabalho. Ao contrário, o que depois fui reconhecer através dos olhos dos outros como obscuridade, sentia no início apenas como um comentário profundo em relação à vida.

> É, mais uma vez, a sobrevivência com o mínimo o que me interessa, pois numa época de desperdício tão estúpido, ainda existem pessoas que conseguem tirar de cima de uma jangada o mínimo para viver. Não estou tentando me afastar de meus fantasmas interiores, nem poderia. Apenas tento dar-lhes uma saída. (RIO BRANCO, 1981)

Antes de ler algumas análises do trabalho de Rio Branco, o recorte social realizado me parecia ser apenas uma busca por situações em que houvesse uma condição de vida mais explícita, mais exposta, e assim, talvez, mais verdadeira. Lugares em que na expressão do corpo se ausentam os rígidos padrões e normativas de comportamento gestual que tolhem e limitam sua espontaneidade. Reconhecia na poética de Rio Branco uma opção por um corpo que sua, que sofre, que goza, que recebe as marcas do tempo, um corpo matérico e finito, e assim mais verdadeiro. Essa se tornaria uma questão central para o meu trabalho, pela complexidade conceitual, moral e ética que envolve.

A abordagem mais documental e acessível, que reconhecia nos primeiros trabalhos de Rio Branco, parecia querer falar – para mim, naquele momento – sobre a experiência no mundo, parecia tornar-se mais complexa e hermética no desenvolvimento de sua obra. *Silent book* me incomodava, mas me instigava, e queria entender o porquê.

As análises de Mariano Klautau sobre a obra de Rio Branco me ajudariam a compreender aspectos do que ele chamou de *animalidade*, o que convergia muito com a minha sensação inicial sobre o trabalho. E também sobre a razão da progressiva fragmentação e abstração de seus discursos fotográficos, que haviam me incomodado inicialmente. Mas, no processo de pesquisa, as questões se entrelaçam e se misturam, são esquecidas e renascem alguns meses depois, no reencontro com um trabalho, uma imagem ou no desenvolvimento de meus próprios processos.

•

Eu tinha clara consciência da dimensão da minha questão quando resolvi meio impulsivamente, em 2016, ir até um ferro-velho próximo da minha casa, decidida a caminhar junto com alguns catadores de material. Uma semana depois, às 7h30 da manhã, estava na porta do ferro-velho para sair com Baby (Aparecido dos Santos) em sua jornada diária. A conversa fluía bem, como era de se esperar: um caminhante, Martin Kohler, certa vez me disse que o caminhar junto é sempre uma forma de interação harmônica pois os dois corpos entram na mesma vibração, no mesmo ritmo, e isso faz com que as mentes compartilhem uma mesma toada.

> Se a solidão é propícia para alguns porque experimentam a necessidade de encontrar-se, de refletir, de apaziguar-se; outros, pelo contrário, querem a cumplicidade com seus parentes, sua companheira ou seu companheiro, seus filhos, seus amigos. Mas em uma caminhada a dois ou entre vários sempre há uma tensão entre a aspiração em direção à paisagem e a palavra dirigida aos outros. Dependendo do momento da existência, o desejo é de caminhar sozinho ou com os parentes, às vezes com desconhecidos. (LE BRETON, 2012, p. 30-31)

Quando me aproximo de alguém para fotografá-lo, sempre a mesma sensação costuma aflorar: que apesar das aparentes diferenças, somos apenas dois seres humanos, e há muito mais características que nos aproximam do que aquelas que nos afastam. Terminamos a jornada às 16h, depois de caminhar debaixo de um sol de verão, sem almoçar e com pouca água. Mas a experiência tinha sido tão viva e reveladora que eu queria repetir.

Haviam desafios a enfrentar na minha relação com Baby, por exemplo, seria incapaz de mais uma caminhada dessas em jejum. Na semana seguinte, paramos para

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 128-129 11/11/21 11:43 AM

recolher material em uma padaria em frente ao metrô que eu costumava frequentar. Isso gerou uma interessante distorção no meu olhar sobre os lugares e as pessoas como se estivesse vendo tudo pela primeira vez, mas a partir da perspectiva de um catador de materiais. Experiências como essa passaram a ser muito frequentes, já que estava caminhando no meu próprio bairro, no entanto a companhia dos catadores me dava novos olhos para vê-lo. Na padaria, tentei ser ágil enquanto Baby ia até os fundos, e comprei dois salgados e duas águas para nós. Comi o meu logo em seguida, Baby agradeceu e colocou o dele na carroça. E ali ficaria até o final do dia.

Fotografava Baby trabalhando, mas evitava expor seu rosto, fechando os enquadramentos de forma a dar ênfase no encontro do corpo com a matéria, ou abaixando a velocidade do obturador de forma a reforçar o movimento do gesto. Depois de três saídas, já conhecia o nosso trajeto, que ele repetia praticamente sem variações, parando nos mesmos lugares para verificar se tinham material e para tomar o cafezinho oferecido pelos donos das lanchonetes. Um desses lugares era uma fábrica de sorvetes, uma espécie de galpão que ficava na frente de um espaço de dança frequentado por mim durante anos. Nunca havia imaginado o que poderia ser aquele edifício, e também nunca havia pensado sobre isso. O funcionário da fábrica entregava os materiais reciclados para Baby sem o dono da fábrica saber. Era como se meus espaços cotidianos estivessem revelando outras de suas camadas.

No habitual trajeto, ia escutando as histórias dele com a carroça, entendendo as lógicas da profissão, suas sabedorias, mas não apenas. Descobri que ele havia trabalhado trinta anos na construção civil, "uma prisão", e que havia se aposentado depois de um acidente em que caiu de uma passarela do sexto andar. Não recebeu indenização. Nunca mais subiu num prédio. Descobri que Baby se sente mais livre catando. Descobri que ele adora jogar futebol todos os sábados, e que se orgulha do filho, que joga num time júnior profissional.

Contudo, a relação foi deixando emergir atritos. Comecei a perceber que ele estava parando para beber cachaça sem que eu percebesse durante o caminho. Sempre o cumprimentava com um beijo no rosto, como cumprimento qualquer pessoa, mas isso parecia estar criando ilusões de intimidade entre nós. Um dia, insisti para pagar um almoço, mas como estava bastante dura na época, propus de dividirmos. Durante o almoço ele me lançava olhares. Passou a me chamar de "linda" e a me segurar com mais força quando ia cumprimentá-lo.

•

Paralelamente às saídas, comecei a frequentar uma cooperativa de catadores de material, também no meu bairro, junto com uma amiga, Marina Rago. Queria investigar a possibilidade de produzir um trabalho colaborativo, de incluí-los na construção de um discurso sobre a sua realidade. E parecia mais fácil começar uma conversa na cooperativa, onde há uma organização do coletivo, do que no ferro-velho, onde há uma lógica individual focada na compra e venda dos materiais.

Tentamos algumas vezes propor uma oficina de fotografia na cooperativa, mas havia pouco interesse, eles desviavam do assunto e diziam para voltarmos depois. E nós retornávamos toda a semana, sem muita clareza da razão do desinteresse deles. Marina tinha outros projetos em andamento relacionados à questão ambiental no Instituto Goethe, e com isso conseguiu viabilizar uma ajuda de custo para o projeto da oficina, que pagava a cooperativa pelas horas em que eles não estavam trabalhando. A partir de então a conversa começou a fluir, e nós nos conscientizamos mais da urgência do trabalho para a vida deles.

A oficina de fotografia aconteceu semanalmente em seis encontros. Percebia ser um importante momento de descontração, um contraponto à dureza da repetição do trabalho de separar o material e, ao mesmo tempo, parecia abrir-se para eles um espaço de observação do próprio cotidiano. Depois de algum esforço de engajamento, começaram a nascer imagens interessantes do espaço de trabalho, detalhes que só eles poderiam reconhecer e descrever, bonitos retratos que uns produziam dos outros nas horas de descanso. Por necessidade e indicação deles, criamos uma página do Facebook para a cooperativa, e ajudamos com a prática de criar posts, tentando indicar que tipo de imagens/textos poderia ser interessante produzir para divulgar o trabalho deles.

No entanto, tudo foi muito rápido. A experiência se encerrou com uma fala de um dos cooperados sobre a importância ambiental do trabalho dos catadores, num evento do Instituto Goethe; mas o que ficou mais marcado em minha memória deste dia foi uma discussão que aconteceu nos fundos do Instituto, entre um dos cooperados e um funcionário, sobre o fato de eles terem deixado de entregar seu material para a cooperativa por ser "menos prático esperá-los vir buscar do que entregar para o caminhão da prefeitura". Desse processo ficou uma sensação bem estranha. Parecia que aquele não era o meu lugar. Havia algo artificial, estranho. O caminhar com os catadores (os cooperados não eram catadores, pois o material era recolhido por um caminhão) me envolvia e me interessava muito mais.

•

Depois de perceber que o ferro-velho tinha outros frequentadores semanais externos, passei a me sentir mais confortável em ficar horas lá dentro. Antes parecia que estava invadindo um espaço alheio, tinha receio de atrapalhar o fluxo do trabalho e de perturbar a intimidade deles: o vestiário dos carroceiros ficava bem no meio da passagem e às vezes era possível ver um deles se trocando lá dentro.

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 130-131 11/11/21 11:43 AM

Procurava manter o olhar, e principalmente a câmera, voltados para outras direções, e aos poucos também fui entendendo como me posicionar frente aos movimentos das carroças, caçambas e caminhões de forma a não atrapalhar. Dentre os frequentadores assíduos, havia um rapaz que ia toda semana ver os novos livros que haviam chegado e se amontoavam ao lado da pilha de alumínio. Marcos vendia cada livro (comprado como papel branco a R$0,15/quilo), um Carlos Drummond, uma Enciclopédia Conhecimento ou uma caixa de fotografias, a R$1,00/unidade. O fato de estar ali frequentemente, observando a dinâmica e conversando com eles, foi fazendo com que o ambiente se tornasse cada vez mais familiar e confortável. E, de tempos em tempos, acabava saindo para caminhar com um novo catador.

Jessé era um pouco mais jovem que eu, e bastante mais dinâmico e articulado que Baby. No primeiro dia que o acompanhei, fiquei impressionada com sua agilidade ao pegar objetos descartados em um escritório (livros, estante, latas de tinta, aspirador velho…) e distribuí-los pelo bairro, vendendo as coisas para lojas ou trabalhadores da região. Ele era extremamente comunicativo, o que percebi ser uma qualidade fundamental no trabalho do catador.

No segundo dia, ele se mostrava arisco, mal conversava. Demos uma volta enorme (de Pinheiros até o Paraíso) e Jessé não encontrava nada de material. Naquela semana "a rua estava fraca", dizia ele. Se animou quando encontrou uma lata de spray numa caçamba, e começou a me dar uma aula sobre os diferentes grupos de "pixadores" que haviam passado por ali, seus métodos e tipos de escrita. Fez um desvio no trajeto planejado para me mostrar um "pixo" que havia feito na parte de baixo da avenida 23 de Maio. Depois entrou numa ruazinha e pixou um grande "$" e abaixo "catador vila madalena". Fiquei impressionada com a potência daquela simbologia espontaneamente manifestada por ele.

No caminho de retorno ao ferro-velho, ele já havia parado de conversar, o rosto fechado, preocupado. Começou a brigar com alguém que passava na rua, xingava. Então olhou para mim, com raiva no olhar, e disse: "Todo mundo só quer fotografar, filmar, e ninguém quer ajudar". Aquela frase se juntou a todas as questões que já me atormentavam, e ficou na minha cabeça. E fiquei mais de um ano sem voltar ao ferro-velho.

•

Eu estava tão mergulhada em todas as questões levantadas por aqueles novos universos e aquelas novas pessoas, que parecia que tinha de certa forma perdido a direção inicial do trabalho. Faria sentido usar imagens daquelas pessoas para expressar questões minhas sobre as relações entre o corpo e a cidade?[3] A dúvida me martelava.

Seguia pensando sobre formas de levar o trabalho para Baby, Jessé e Buiu, os três catadores com quem havia caminhado. Sentia entretanto que aquele discurso não dizia respeito a eles, não era um olhar diretamente sobre eles e sobre o trabalho deles. Não encontrava um caminho de dizer "então, estou usando a imagem de vocês, mas não é para falar exatamente sobre vocês", e achava que provavelmente eles não se interessariam e não entenderiam o que eu estava fazendo.

Assim, meu retorno para eles se reduzia a retratos que dava de presente, impressos em 15 x 20 cm e laminados numa estrutura de madeira. Baby me disse que gostava muito do seu, que o colocou no quarto próximo ao guarda-roupa. Algum tempo depois, ele veio me pedir outro, pois seu filho tinha ido jogar futebol num time do interior e tinha levado o retrato com ele. Fiquei feliz e então lhe entreguei um novo, diferente, que eu achava mais bonito e que havia descoberto há pouco tempo. Veio então me dizer que sua mulher havia comentado que neste novo ele "parecia o Marlon Brando". Gostava muito dessas trocas, mas elas não pareciam resolver meus problemas mais estruturais.

Comecei a experimentar misturar as imagens produzidas no universo dos catadores com as minhas paisagens urbanas. Tentava intercalar momentos de planos bem abertos com planos bem fechados nos corpos, para criar contrapontos entre o ver e o tocar, talvez ainda sem conseguir sentir a possibilidade de uma simultaneidade entre essas duas naturezas sensíveis.

As minhas questões diziam respeito à representação de uma experiência de cidade, a minha experiência, que sentia poder ser de alguma forma universal para todos os habitantes – ainda que em diferentes graus e de diferentes formas –, mas que se expressavam em seu estado mais nítido naqueles corpos (e não naqueles indivíduos). Um trabalho feito a partir da realidade deles e em colaboração com eles seria totalmente diferente. A experiência na cooperativa havia sido estranha, e de qualquer forma, as minhas questões não haviam nascido com essa intenção. Era como se eu houvesse chegado de lado, e não de frente, a essa questão.

Penso em Koudelka ao se aproximar dos ciganos. Hoje não se questiona a coerência de sua aproximação e imersão no universo desse grupo social, pois enxergamos muita relação entre o caminhante/viajante Koudelka e esse povo nômade. Mas na década de 1960, quando começa a frequentar a comunidade, ele mal tinha começado seu trabalho com fotografia. Foi a intuição que o levou até eles. A questão que fica ainda assim é: podemos seguir pensando a prática fotográfica da mesma forma quase cinquenta

3 Embora neste relato a questão da experiência do corpo apareça de forma sutil, o corpo como interface de percepção do espaço urbano é assunto que me interessa desde a graduação. Ela apareceu mais explicitamente no trabalho *Linha Vermelha*, produzido durante o mestrado, mas meu desejo de me aproximar dos corpos dos catadores parece ter nascido também daí.

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 132-133 11/11/21 11:43 AM

anos depois? A expressão do autor é suficiente para justificar o uso da imagem de outras pessoas para fins que interessam ao autor mas não necessariamente às pessoas fotografadas? E quando as pessoas fotografadas estão em situação de vulnerabilidade, o gesto fotográfico pode ser também uma forma de exploração? A prática fotográfica reproduz um gesto colonizador, já que historicamente, quem fotografa é sempre o lado opressor em direção ao oprimido, como suspeita a historiadora Ariela Azoulay (2019)?

> .?..¿... a expressão do autor é suficiente para justificar o uso da imagem de outras pessoas para fins que interessam ao autor mas não necessariamente às pessoas fotografadas .?..¿...

Em meados de 2018, quase dois anos depois de Jessé haver me dito a fatídica frase "Todo mundo só quer fotografar e filmar, ninguém quer ajudar", resolvi, com grande esforço interno, voltar ao ferro-velho. Sentia que meus problemas haviam ficado todos em aberto, e que precisava aprofundá-los para tentar resolvê-los.

Decidida a me voltar a questões concernentes ao universo dos catadores, e não mais às minhas necessidades discursivas sobre a cidade, resolvi experimentar uma postura mais passiva, experimental e espontânea, sem pressupor de antemão o que eu estava fazendo ali, sem a ansiedade de abordá-los para pedir para caminhar com eles, apenas me fazendo presente, observando e fazendo anotações (textuais e imagéticas) – o que na realidade era apenas sutilmente diferente do que havia feito até então. Dentre as experiências que fiz nesse período, fotografei tudo o que foi recolhido e pesado no ferro-velho durante um dia inteiro; também passei a fotografar os sacos de latas que eram arremessados na caçamba pelos funcionários da empresa Los Alamos que, quando isolados em pleno voo com o céu ao fundo, me pareciam objetos contraditoriamente poéticos.

No final de 2018, abandonei a edição que vinha trabalhando – as paisagens urbanas – e passei a produzir uma coleção de pequenos livros que buscavam dar conta de relatar, aprofundar e complexificar as diversas questões que haviam surgido ao longo da minha relação com eles: do caminhar urbano ao encontro com os catadores; da aproximação e compreensão do universo de trabalho deles e das suas relações com o espaço urbano e sua matéria; e as diversas outras questões que então surgiriam e se aprofundariam. A intenção era trazer questões tanto de espectro macro (como questões sobre a coleta de materiais na cidade) quanto micro, em situações emblemáticas de meu convívio ao acompanhá-los em seu trabalho, que revelassem, principalmente, complexidades e contradições vividas, sem cair em um discurso ideológico e moralmente resolvido.

> Acendo um cigarro e, a dois metros de mim, vejo uma menina que está revirando o lixo. Seus seios estão despontando. Usa calças verdes e saltos de três ou quatro centímetros. A menina veste duas camisetas, uma em cima da outra (a de baixo justa, branca, suja; a de cima maior e ainda mais suja). No cabelo, muito cacheado, tem uma piranha exatamente do mesmo tom de verde das calças. Carrega uma bolsa de plástico. Seus gestos são delicados, deliberados. Ansioso, sigo-a com o olhar. Anda muito bonito, sem pressa, caminhando de um lixo a outro. [...] Ao princípio tudo era fácil. Podia desistir, me esquecer. Mas agora estou demasiadamente implicado. Quero saber se a menina vai, finalmente, encontrar algo para comer. Mas não, não é só isso, não há nada de novo na fome humana. [...] Não há, na menina, nada que de novo chame a atenção. Mas é impossível não notá-la. [...] Parece uma princesa dedicando a tarde a passear por um imenso jardim. [...] Suas formas estão perfeitamente proporcionadas. As nádegas, um pouco mais pronunciadas que a média. Talvez pela roupa. Talvez os saltos de três ou quatro centímetros façam com que as nádegas sobressaiam. Mas não é por isso que a estou seguindo. É possível que uma pessoa com fome e em busca de comida, possa manter seu orgulho. É possível que uma pessoa pobre possa ter, por algum acaso, umas nádegas formosas. Eu a sigo pelo que representa. Não sou uma pessoa boa, uma pessoa humanitária, um sentimental. O que me leva a segui-la é a combinação da beleza, orgulho e fome. (KIAROSTAMI, 2008 apud LARROSA, 2014, p. 117-18)

Nesse processo, um dia comecei a conversar no ferro-velho com um rapaz que nunca havia visto por ali, Fabiano, e que de forma muito espontânea me perguntou se eu queria acompanhá-lo no seu trabalho. Recomeçariam assim novas caminhadas, e uma relação amistosa, bastante mais íntima e natural do que as que havia vivido até então. Ficava feliz de poder cumprimentá-lo com um beijo no rosto sem que isso se tornasse uma questão, de compartilhar e discutir minhas experiências com o caminhar e o fotografar de forma natural. Nas saídas, se demorasse demais para tirar a câmera da mochila, ele dizia: "pode fotografar, não tem problema".

Fabiano e eu dividíamos o prazer evasivo do caminhar. Eu contava sobre minhas experiências de longas caminhadas, e ele contava as suas. Me disse que certa vez, numa sexta-feira, saiu do trabalho e decidiu que queria ir para a praia. Foi a pé. Saiu no fim da tarde da altura da ponte João Dias com uma garrafa de água e uns pacotes de biscoito na mochila, e só não chegou até embaixo porque um policial rodoviário o proibiu de seguir pelo acostamento. Mas, como em geral acontece com os caminhantes-viajantes, o policial lhe deu abrigo durante a noite e carona até embaixo no dia seguinte. Me identifiquei com seu relato, lembrando de quando, muitos anos antes, recorrentemente saía do escritório de arquitetura em que era estagiária, depois de oito horas na frente do computador, indignada com a minha falta de vida naquele cotidiano, e caminhava sem parar até que o cansaço do meu corpo conseguisse acalmar meus pensamentos.

Enquanto Fabiano pegava materiais recicláveis no interior de uma loja bem desinteressante da Vila Madalena, eu olhava para o outro lado da rua e lembrava das camadas de tempo da minha própria vida que ali se acumulavam: o gesto abrupto de um amigo de meus pais com um cigarro que me renderia algumas semanas com um tampão no olho direito; as gargalhadas com os amigos no bar da esquina, na adolescência,

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 134-135 11/11/21 11:43 AM

e a amiga incapaz de caminhar até em casa; a padaria 24 horas, antes inexistente, importante símbolo do início da gentrificação do bairro; o poste e a caixa de correio, registrados em uma das minhas primeiras saídas fotográficas solitárias, que durante meses olhei tentando entender por que aquela imagem me interessava tanto. Nessa mesma esquina, se acumularia esta nova memória: de forma espontânea Fabiano me sugere uma imagem da gente circulando pela cidade, eu sendo carregada por ele em cima da carroça. Solto uma gargalhada, pensando em como o imaginário das histórias de príncipes e princesas pode ser atualizada e recontextualizada; explico que acho a ideia extremamente machista e despropositada, e o assunto se esvai de forma leve.

Nossa intimidade se realizava com naturalidade, como quando sentávamos numa praça com uma bela vista do Alto de Pinheiros onde ele diariamente fumava seu baseado depois do almoço; ou numa sarjeta, para compartilhar uma marmita em pote de margarina conseguida por ele. Achava incomodamente contraditório almoçar desta forma no estacionamento da loja onde costumava comprar sapatos, mas isso tornava ainda mais viva minha presença. Queria fazer emergir essas contradições nas imagens, porém não encontrava como.

Minha relação com Fabiano provou para mim mesma que o que eu intuitivamente buscara ao me aproximar dos catadores, apesar de tantas outras questões que surgiriam no caminho, estava presente. Eles eram caminhantes, alguns mais compulsórios outros menos, mas não tinha mais dúvida de que tínhamos essa experiência em comum. A questão é que para muitos deles, provavelmente a experiência não se tornasse singular como era para Fabiano e para mim, pois era apenas parte de um trabalho cansativo e maçante. E, talvez, em si ela fosse abstrata demais para nos aproximar enquanto indivíduos. Ou, talvez, apenas ficasse abafada por questões muito mais complexas, que ao invés de revelar nossas proximidades revelavam nossas diferenças.

•

Esse foi um período de muitas voltas e experimentações, que ao afinal não se resolveriam. As questões sobre direito de imagem e lugar de fala que desde o início de minha aproximação com os catadores me preocupavam, pareciam permanecer mal resolvidas nesta nova solução discursiva, o que se revelou bem enfaticamente no exame de qualificação.

As poucas experiências de diálogo sobre as imagens que realizei no ferro-velho com os catadores, por exemplo, mostrando imagens para eles e perguntando o que viam, me revelavam que eles tinham uma aproximação com a visualidade completamente objetiva/informativa, e que pareciam ter pouca consciência (ou preocupação) do que significava eu fazer uso das imagens e construir um olhar sobre eles. Assim, me parecia pouco produtiva a perspectiva de que eles mesmos poderiam me dar parâmetros sobre como olhar para aquele universo, para além das sabedorias que já haviam me passado e que poderia tentar traduzir.

Percebi que precisaria entrar teoricamente mais a fundo nas questões para ter clareza sobre como me posicionar, já que através da prática não estava conseguindo vislumbrar caminhos (ou, talvez, apenas não tivesse tido tempo suficiente durante o doutorado para aprofundar os caminhos experimentados).

A edição em curso seria abandonada, frente a um retorno à edição (intenção) inicial, que se voltava para a minha relação com a cidade, e diluía a presença dos catadores em meio a outros personagens e paisagens urbanas. Ficariam pontas – questões, imagens, sensações – mal resolvidas, abertas para serem mais calmamente digeridas e esgarçadas.

•

Susan Meiselas relata que, ao mostrar suas fotos da série *Carnaval strippers* (1976) para as *strippers* representadas, elas percebiam se tratar de fotos sobre o contexto de seu trabalho, porém demostravam pouco interesse por elas ou pelo discurso construído, sendo as imagens que mais gostavam as dos retratos mais tradicionais de si. O trabalho levanta uma série de questões sobre o voyeurismo masculino (ainda pouco discutido naquele momento), a percepção de liberdade e autonomia que essas mulheres de pequenas cidades do interior tinham, em oposição à imagem que a sociedade tinha delas, o machismo estrutural que excluía mulheres mas não meninos de oito anos de verem os shows (MEISELAS, 2018). No entanto, para pessoas que viviam numa condição de vida tão imediata, porque materialmente urgente, o discurso e a reflexão sobre o lugar social delas parecia importar menos. Meiselas estava atenta ao que elas diziam sobre si mesmas, e essa perspectiva é incorporada ao discurso que ela construiu – também através de áudios que acompanham as imagens. Ela não se restringiu, no entanto, ao olhar das representadas sobre si mesmas, pois havia questões mais estruturais que ela queria discutir. [IMAGEM 21]

Em uma palestra no Instituto Moreira Salles, em 2018, Meiselas contou sobre um trabalho mais recente, *A Room of their own* (2017), realizado em um abrigo feminino de proteção à violência doméstica na Inglaterra, no qual foram realizadas oficinas com fins terapêuticos para as mulheres e em que houve um cuidado muito grande em não revelar suas identidades e a localização do edifício. Meiselas mostra um vídeo do momento em que entrega o livro do projeto pronto para uma das mulheres que participaram do processo, e vemos que ela passa as páginas muito rapidamente, sem nenhum interesse pelo livro e pelas questões levantadas, procurando apenas a si mesma. "Esta é uma reação bem frequente", comenta Meiselas (2018).

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 136-137 11/11/21 11:43 AM

A imagem ilustra bem situações bastante recorrentes em que os próprios fotografados têm pouco engajamento no universo de questões em que estão envolvidos, principalmente pelo pouco tempo e espaço psicológico que têm para narrar e refletir sobre sua própria história ou para inseri-la num contexto de problematização mais amplo. De qualquer forma, no caso da obra de Meiselas, há em geral uma convergência entre os discursos construídos por ela e os potenciais discursos produzidos pelos grupos sociais retratados – se não em termos formais, ao menos conteudísticos.

A questão se complexifica quando o interesse do autor ou artista não se volta para as questões objetivas que envolvem o universo do retratado, no sentido de uma abordagem documental (e militante) como a de Meiselas, mas para questões que estão distantes do referente das imagens, como o trabalho de Miguel Rio Branco. No contexto desta discussão, sua obra me interessa mais do que a de Meiselas, porque levanta questões muito mais complexas sobre a expressividade do autor versus a ética do discurso versus o direito de imagem. E também porque se relacionam de forma bastante direta com as questões que passei a enfrentar no meu trabalho, a partir do momento em que me aproximei do universo dos catadores de material com a intenção de construir um discurso sobre a experiência sensível do corpo em São Paulo.

No entanto, é difícil acessar essa discussão sem passar pela obra de outro fotógrafo que se tornou o maior ícone do debate sobre expressividade do autor versus a ética do discurso versus o direito de imagem, assim como sobre a autenticidade de se utilizar da beleza para tratar de temas que envolvem pessoas em situação de sofrimento: Sebastião Salgado. A discussão é ampla, polêmica e cheia de nuances, envolvendo comentários de críticos e historiadores desde a década de 1990. Não é a intenção aqui dar conta dela, mas apenas encontrar pontos referenciais do debate que ajudem a delinear questões e reflexões que se relacionam com minha própria prática.

•

Ninguém parece questionar a boa intenção de Salgado que, como Meiselas, é um militante que quer se voltar às situações sociais de dor, injustiça e miséria ao redor do mundo. Mas, ao contrário de Meiselas, que parece tentar trazer compreensão e olhar histórico para as situações sociais e políticas que investiga, através da construção de contextos específicos para suas imagens (por exemplo, nas diferenças entre os tipos de opressão na Nicarágua e no Curdistão), Salgado faz um movimento oposto, tentando observar o que há de comum em diversos acontecimentos mundiais, como nas migrações de *Êxodos* (2000), lançando assim um olhar afastado sobre questões da humanidade como um todo.

A crítica mais comum à obra de Salgado, levantada desde a década de 1980, mas intensificada após o seu projeto *Êxodos* [IMAGEM 22], é a de que ele "estetizaria a miséria e o sofrimento". Logo de início, a expressão me gera estranhamento: o que significa "estetizar"?

Os primeiros comentários que encontro, mostram o termo popularmente usado no sentido de "tornar algo belo". Mas, pelo que entendo, a estética não abrange apenas a beleza, senão todos os tipos de percepções provenientes da observação de um "objeto" artístico. Se todos os gestos implícitos à produção fotográfica, mesmo aqueles que dizem ter uma pretensa ausência de cuidado plástico com a construção da imagem, pressupõem tomadas de decisão, o que significaria "estetizar"? No contexto da arte contemporânea – em que imagens de fotojornalistas são colocadas em museus e artistas se apropriam de imagens da internet para produzir suas obras –, toda imagem não seria estética?

.?..¿... toda imagem
não é estética .?..¿...

Recorro inicialmente a John Dewey que, em seu livro *Arte como experiência* (1934), procura aproximar arte e vida ao conceituar a estética como o desenvolvimento e a intensificação de experiências singulares da vida:

> Procurei mostrar [...] que o estético não é algo que se intromete na experiência de fora para dentro, seja pelo luxo ocioso ou pela idealização transcendental, mas que é o desenvolvimento esclarecido e intensificado de traços que pertencem a toda experiência normalmente completa. (DEWEY, 2010, p. 125)

A "experiência singular" (ou completa) a que Dewey se refere seria uma qualidade de interação entre "criatura" e meio que tem a qualidade de um ciclo que se fecha – com início, meio e fim –, onde a ação e sua consequência gerariam uma percepção no indivíduo. Essa percepção se desenvolveria como compreensão, ou sentido, em "atos sucessivos perpassados por um sentimento de significado crescente, em direção a um fim vivido".

Dewey ressalta que, enquanto o termo "artístico" é em geral usado para se referir à produção na arte, o termo "estético" seria usado para se referir à percepção na arte. O fato de não existir um termo que reúna os dois processos, faz com que o "artístico" e o "estético" pareçam ser momentos separados. Entretanto, enquanto o artista produz sua obra, ele também precisa exercer sua percepção sobre ela. Do mesmo modo, o observador, ao perceber a obra, também está, de alguma forma, tentando retraçar o caminho realizado pelo artista que a produziu. Assim, o termo "estético" é por vezes usado para designar essa união dos dois processos (de saída e de entrada de energia), o que geraria certa confusão, por um lado; embora, por outro, ele ressalte uma certa simultaneidade própria à produção e à percepção na arte.

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 138-139 11/11/21 11:43 AM

Dewey qualifica a "experiência singular" como algo não necessariamente bom (prazeroso), mas apenas completo, resultando em compreensão para o indivíduo. Se Benjamin descreve que os combatentes da Primeira Guerra retornavam mais pobres em experiências e não mais ricos (BENJAMIN, 1985, p. 114) é porque, apesar de terem vivido muitas coisas novas, o que viviam não se completava enquanto experiência singular, na qual "o que observamos e o que pensamos, o que desejamos e o que obtemos" concordam entre si. Para Dewey, a qualidade estética seria própria à construção de significação (ou compreensão) da experiência vivida pelo indivíduo, pois "Nenhuma experiência de nenhum tipo constitui uma unidade, a menos que tenha qualidade estética" (DEWEY, 2010, p. 117). Assim, César e Napoleão teriam algo de *showmen*, e apesar de seus gestos não poderem ser qualificados como arte, haveria uma intenção estética neles, por não recaírem apenas nos feitos em si, mas na forma que adquirem enquanto resultado final de um processo (seja ele bom ou ruim para a humanidade).

A conceituação de Dewey (datada de 1934) talvez ainda não me esclareça o que o termo "estetização" poderia significar para se referir à obra de Salgado. Seu pensamento esclarece, no entanto, que nem toda imagem é estética, ou seja, nem toda imagem é uma forma singular que expressa a conclusão (significação) de um processo de experiência singular vivido por um indivíduo. Será possível dizer que as obras de Salgado são formas singulares resultantes das experiências vividas por ele? Se a experiência estética resulta de uma condição de intensificação e adensamento da experiência da vida, e se essa experiência tem uma natureza individual, quem define quais imagens fazem parte do domínio da experiência estética e quais não?

Quando um fotógrafo documental produz uma imagem, seu interesse está intimamente ligado aos fatos que registra, ao conteúdo da imagem, e não há de forma geral a intenção de que a imagem se expresse principalmente através da forma (enquanto forma singular de uma experiência singular). Poderíamos dizer que as imagens documentais são objetos sem forma clara, mas que intencionam expressar pensamentos?

Dewey considera que o pensamento também tem qualidade estética quando a experiência intelectual vivida é singular. Essa qualidade se daria não na clareza da forma expressa ao leitor/ouvinte – na forma do texto ou da fala –, mas na conclusão do raciocínio em si. Assim, os sinais ou símbolos (letras ou sons codificados previamente estabelecidos socialmente) que transmitem o pensamento não possibilitariam a percepção imediata da experiência estética, como ocorre com uma obra de arte, mas isso não significa que ela é inexistente. Seria algo como palavras escritas em Times New Roman, em tamanho 12, com espaçamento 1,5 e impressas em papel sulfite A4 que, quando lidas até o final, fecham um raciocínio sintético sobre algum tema importante, propiciando o prazer estético da experiência intelectual da leitura (algo aliás, tipicamente acadêmico).

Pensando genericamente, talvez seja possível entender as imagens produzidas pelos fotógrafos documentais como potenciais "experiências estéticas do pensamento" que não necessariamente se manifestam através da forma? É importante lembrar que a qualidade plástica da imagem é apenas uma das camadas através das quais se constrói o sentido num discurso fotográfico. Como busquei aprofundar nos capítulos "Sentidos possíveis", os diferentes contextos em que a imagem apresentada está inserida é muito determinante para o sentido e, por isso, talvez seja necessário pensar a constituição da forma de maneira mais ampla.

O trabalho de Susan Meiselas e sua constante preocupação com um pensamento histórico sobre os fatos que registra, bem como com um constante retorno aos locais fotografados, para investigar como imagem e memória estão se relacionando, são bastante ilustrativos dessa qualidade do trabalho fotográfico documental que retira a ênfase da clareza e expressividade da forma no interior do quadro, em favor da consciência de que o discurso se constrói também para além do quadro, nos diferentes contextos que o qualificam.

Na obra de Salgado, vê-se que há uma preocupação documental, o que se expressa claramente na relação literal entre os títulos dos trabalhos e os assuntos apresentados nas imagens, explicitando assim a opção por uma primazia do referente. Há também uma preocupação com a forma tanto no interior do quadro da imagem quanto nas outras camadas do discurso visual, por exemplo nos formatos e edições das imagens em seus livros e exposições projetados por Lélia Salgado. Não é possível pensar a dimensão estética da obra de Salgado sem considerar todas as camadas de construção que dão forma ao todo do trabalho. A frequente e exagerada ênfase das análises na qualidade plástica do interior do quadro fotográfico parece estimular uma simplificação da discussão sobre as relações entre ética e estética.

Em *The Documentary debate: aesthetic or anaesthetic* (2003), David Levi Strauss procura encontrar a origem da discussão sobre a "estetização da miséria", e pontua o texto "O autor como produtor" (1934), de Walter Benjamin, como a grande referência argumentativa para aqueles que criticam os fotógrafos documentais por produzir imagens formalmente claras de situações socialmente complexas.

Benjamin falaria sobre "como alguns fotógrafos sofisticados atuam fazendo da miséria humana um objeto de consumo". O problema, segundo Strauss, é que a apropriação contemporânea dessa crítica de Benjamin recorrentemente carece de uma compreensão sobre o contexto histórico em que ele escrevia. Com ela, Benjamin se referia a algumas obras do movimento alemão Nova Objetividade, que defendia um retorno a uma racionalidade e uma objetividade da visão, em oposição ao sentimentalismo presente no Expressionismo Alemão. Quando diz que o movimento "transforma a luta política de forma a que ela deixe de ser um estimulo à resolução e se torne um confortável objeto de contemplação". Benjamin estaria se referindo especificamente ao livro *The World is beautiful* (1928), de Albert Renger-Patzsch, fotógrafo que valorizava a clareza, a ordem, e a objetividade em suas imagens, considerado um pioneiro da Nova Objetividade.

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 140-141 11/11/21 11:43 AM

Strauss concorda com Benjamin e diz que há ainda fotógrafos herdeiros na Nova Objetividade, mas Sebastião Salgado certamente não estaria entre eles. O trabalho de Salgado geraria opiniões divididas entre os observadores exatamente por sua qualidade de fricção (inexistente na ordem e racionalidade da Nova Objetividade); ou seja, o trabalho cativa através da qualidade formal das imagens, mas em seguida coloca o questionamento: "tenho permissão para ver isto?" ou "tenho permissão para sentir prazer visual ao observar situações de sofrimento?".

Para Strauss, qualquer pessoa que se proponha a representar outra, se coloca voluntariamente num campo minado de problemas políticos (não apenas em relação ao direito de imagem, que diz respeito ao indivíduo, mas à ética da representação, que diz respeito a uma forma de estar e agir no mundo), que começam com a questão: "que direito eu tenho de representar você?". Por isso toda produção de imagem que parta deste lugar deve construir um espaço de negociação, um ato complexo de comunicação. Ainda que na maioria das vezes o gesto tenda a falhar, para Strauss isso não significa que ele não deva ser tentado, já que a falha seria uma característica quase inerente à arte, como descreve Brecht ao defender a arte moderna:

> Trabalhos artísticos podem falhar tão facilmente; é muito difícil que eles tenham sucesso. Um cairá silenciosamente por ausência de sentimento; o outro, porque suas próprias emoções o chocam. Um terceiro se liberta, não do fardo que pesa sobre ele, mas apenas do sentimento de falta de liberdade. Um quarto quebra suas ferramentas porque elas o exploraram por muito tempo. O mundo não é obrigado a ser sentimental. Os fracassos devem ser reconhecidos; mas, nunca se deve concluir a partir deles que não deve haver mais esforços. (BRETCH apud STRAUSS, 2003, p. 8)

Assim, uma prática documental que tenta evitar as dificuldades advindas da necessidade de comunicação não mereceria este nome. No sentido oposto de críticos como Ingrid Sischy, para quem a "estetização da tragédia é o caminho mais rápido para anestesiar os sentimentos daqueles que a testemunham" (SISCHY, 1991, tradução minha), Strauss considera que a tendência antiestética pode, ela sim, se tornar facilmente anestesiante, "uma inconsciência artificialmente provocada para proteger-se da dor, e para proteger as fronteiras hipócritas da propriedade e do privilégio", fazendo com que seja "impróprio olhar diretamente para a fome, e também representá-la de uma forma que obrigue outras pessoas a olhar diretamente para ela. É abominável, obsceno, um crime ideológico."

A ideia já convencional de que a "estetização" da imagem a torna politicamente irrelevante precisaria ser, para Strauss, seriamente revista, pois "representar é sempre estetizar". E ser político através de um trabalho estético, seria lidar não apenas com o assunto mas com a forma como se apresenta o assunto, como afirma Benjamin ao dizer que "a tendência de um trabalho literário pode ser politicamente correto apenas se também for correto em termos literários" (BENJAMIN,1934 *apud* BURGIN, 1982, p. 16, tradução minha).

Se representar é sempre estetizar, então a crítica de que Salgado "estetiza a miséria" pressuporia que a miséria não pode ser representada? O aprofundamento da discussão sobre as relações entre estética e ética parece carecer de uma compreensão da estética dos discursos fotográficos para além das imagens individuais, no sentido de um aprofundamento da observação sobre os diferentes contextos das imagens apresentadas e a construção de seus sentidos.

Jean Galard entende o "esteticismo" como "uma extravagância que leva a abusar da beleza, que faz com que ela seja desejada a qualquer preço; é um desvio em virtude do qual um fotógrafo, por exemplo, claramente se interessa mais por sua fotografia do que por aquilo que supostamente ela mostra." (GALARD, 2012, p. 28) Se nem toda fotografia é representação, pois nem toda fotografia representa o adensamento de uma "experiência singular" (da vivência prática ou do pensamento), talvez de fato tenhamos este problema recorrente na fotografia documental: a produção de imagens que se descolam do sentido daquilo que estão representando.

Mas a palavra estética nada tem a ver com isso, e o uso do termo "esteticismo" para falar sobre estas fotografias que não chegam a ser representações parece estimular grandes confusões, como clarifica Galard:

> Tirar uma foto estética do mundo não significa exatamente 'estetizá-lo'. A estetização é uma operação que transforma objetos, seres e situações em um espetáculo de que se pode usufruir sem se sentir vitalmente implicado. A estetização destitui de realidade as pessoas e os acontecimentos.
>
> [...]
>
> A estetização é o desvio da atenção estética. Aqui, a emoção é o objeto de seu próprio prazer. A sensibilidade joga complacentemente com as sensações que a ela se oferecem com facilidade. Mas esse prazer fácil é também uma concessão ao gosto pouco exigente. Uma exigência maior reprovaria o sentimentalismo e suas afetações melodramáticas, as comiserações satisfeitas, os exibicionismos contritos. Será que essa exigência é ética ou estética? É ética e estética. Diante da abjeção, o estremecimento de aversão (estética) não é menos ativo que a reprovação moral.
>
> [...]
>
> Seria preciso banir a palavra 'estética', de tal forma está carregada de conotações insípidas, de tal forma está associada ao deleite agradável, à autocomiseração, se não corrêssemos o risco, ao abandoná-la, de perder de vista que alguns momentos demonstram, por meio de uma esplendorosa concisão, a complexidade e a densidade do mundo. (GALARD, 2012, p. 30-32)

Assim como Dewey, Galard fala de uma qualidade de concisão, complexidade e densidade própria à estética. A estetização seria o oposto da estética na medida em que desvia sua atenção, joga com as sensações propiciadas pela imagem sem que esta

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 142-143 11/11/21 11:43 AM

imagem tenha um sentido. A experiência singular, de que fala Dewey, não se completa, permanecendo vaga, esvaziada.

Como exemplo de uma fotografia estética – e não estetizante –, Galard cita a emblemática imagem da garota vietnamita Kim Phuc, produzida em 1972 pelo fotojornalista Nick Ut, após um bombardeio de napalm. Ele recorda a importância dessa imagem – e de outras – para o fim da guerra, e ressalta que até hoje ela incomoda, desestabiliza e mobiliza o observador por dificultar a espetacularização. O ato estético teria para ele duas orientações divergentes: às vezes, "enfeita a realidade, a maquia, a poetisa", outras, "revela a realidade em seus instantes de graça ou nas inumeráveis figuras da desgraça". Será que o encantamento e fascínio de Salgado pelas imagens que produz teria se tornado maior do que sua paixão por observar, pensar, problematizar e representar o mundo de forma a revelar seus instantes de graça e de desgraça?

•

Apesar de bastante crítica a Salgado, Susan Sontag – como Strauss – não considera que o problema da obra está no fato de suas imagens serem belas – até porque, para ela, toda imagem fotográfica tende a tornar belo o assunto apresentado (SONTAG, 2004). Partindo do pressuposto de que o discurso fotográfico – e sua estética – não se limita a suas qualidades plásticas no interior do quadro, Sontag irá reconhecer que o problema do trabalho de Salgado está nas outras camadas de articulação do discurso.

Ao falar sobre o trabalho *Êxodos*, ela entende que os diferentes espaços e situações em que as imagens costumam ser apresentadas, em geral exageradamente comerciais, certamente trabalham em detrimento de sua obra. Esse problema seria entretanto menor do que as imagens em si, não vistas individualmente mas como conjunto articulado:

> Tiradas em trinta e nove países, o conjunto das imagens de imigração de Salgado são agrupadas sob este único título [heading], um receptor de diferentes causas e tipos de sofrimento humano. Fazer o sofrimento parecer maior, ao globalizá-lo, pode estimular as pessoas a sentir que elas devem se preocupar mais. Também os convida a sentir que o sofrimento e as desgraças são demasiadamente vastos, demasiadamente irreversíveis, demasiadamente épicos para serem superados por qualquer intervenção política local. Com um assunto concebido nesta escala, a compaixão pode apenas debater-se – e tornar-se abstrata. (SONTAG, 2004, p. 69)

O conjunto das imagens de *Êxodos*, que apresenta crises sociais enquanto dramas humanos universais e não como parte de um contexto social e político específico, faz com que Sontag enxergue uma impotência nos personagens representados em relação à situação em que vivem "passivamente" – e não que enfrentam autonomamente –, como se a História da humanidade tivesse o seu curso e as pessoas estivessem sujeitas a ela.

Seria o tratamento existencial de um discurso que a princípio se propõe documental, militante – como sugere o próprio autor – e voltado a temáticas sociais que geraria este afastamento em relação às pessoas e aos fatos retratados, como se cada fato não tivesse particularidades de contexto político e social que deveriam ser mais profundamente analisados, mostrados e discutidos de forma a tornar possível a resolução de problemas. Esse distanciamento "existencial" a partir de temas sociais geraria também uma sensação de passividade e impotência nos observadores das imagens: tudo é muito grande e muito distante; nós, pequenos seres humanos, apenas podemos observar o rumo da História; os que sofrem continuarão sofrendo, e não há intervenção possível.

Sontag salienta ainda a adoção de uma retórica convergente com aquela adotada por Steichen na exposição *The Family of man* (1955) – que tenta unificar a humanidade em torno de uma narrativa única, fundamentalmente ocidental e eurocêntrica, que achata todas as especificidades e nuances culturais e sociais das diferentes populações mundiais.

Esse discurso genérico, afastado (das particularidades) e abstrato, também constrói uma forma final esvaziada, segundo Jean-François Chevrier. Ele analisa que, em *Êxodos*, cada "imagem instantânea e, portanto, cada personagem, é um momento da grande história global, ou da imagem geral, da qual o herói principal e exclusivo, o único que se expressa e conta a história é o narrador fotógrafo", de forma que as "histórias individuais são sistematicamente reduzidas a momentos fotogênicos, cujo *pathos* é genérico: trágico, dramático, heroico." (CHEVRIER, 2000, p. 1)

Ao produzir imagens belas a partir de situações de sofrimento, Salgado se expõe, expõe sua emoção frente ao assunto que vivencia. O fato de ser capaz de expor com singularidade o que sente sobre algo já parece ter, em si, seu mérito. Mas, um envolvimento emocional com uma situação de dor que não busca uma compreensão sobre as causas e assim sobre as possíveis soluções para aquela dor, seria de alguma forma conivente?

Através de belas imagens, Salgado parece querer seduzir e mobilizar o observador a olhar com atenção para as imagens que apresenta. Ele também é generoso com os fotografados, representando-os de forma digna ainda que estejam em situações de sofrimento. Mas, depois de haver sido cativado pela qualidade plástica das imagens, em que sentido será que a obra de Salgado mobiliza o observador? Se não se trata de compreender os problemas (já que ele não parece querer aprofundá-los e especificá-los), mas de mobilizar os sentimentos, quais seriam esses sentimentos que Salgado mobiliza?

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 144-145 11/11/21 11:43 AM

•

Em "A política da estética da fotografia de Sebastião Salgado", Katia Machado (2013) procura aprofundar a discussão sobre o tipo de sentimento que as imagens de Salgado tendem a induzir no observador. Ela parte do pressuposto de que "toda representação visual midiática cuja temática trata de um aspecto problemático qualquer da realidade do mundo social tem como objetivo, declarado ou não, politizar seu espectador", seja no sentido de legitimar uma situação, seja no sentido de transformá-la. Assim, entendendo que o objetivo do trabalho de Salgado seria politizar o observador, ela vai investigar que tipo de politização seus trabalhos estimulam.

Recorrendo a Marie-José Mondzain, Machado considera que "imagens não dizem nada", e que por isso só valem pela emoção que suscitam. Mas, pelo fato de a fotografia ser uma mídia que circula pelos espaços da comunicação, o que estaria em jogo seria o "sentir juntos", o sentir como ato coletivo e por isso com dimensão sociológica: "O visível nos afeta a partir do momento em que atiça a potência do desejo e nos intima a encontrar meios de amar ou odiar juntos." (MONDZAIN, 2003 *apud* MACHADO, 2013) Assim, ao ativar sentimentos através da estética, o artista estaria construindo uma dimensão sensível não apenas individual, mas coletiva e política.

Ela entende que o modo clássico de representação fotográfica da miséria pela mídia, que busca uma imagem dos sofredores que salienta os detalhes do sofrimento, reforçaria uma vitimização do indivíduo, uma lógica do "quanto pior, melhor". Nesse sentido, ela se alinha à opinião que Levi Strauss expõe em seu artigo, através do pensamento de Luc Boltanski: que esse tipo de representação – pretensamente objetiva e que, assim, procura aplicar uma descrição factual e econômica na representação – de grupos sociais em situação de sofrimento corre o sério risco de se tornar antiética, na medida em que marca uma assimetria que distribui a humanidade de forma não igualitária entre os diferentes indivíduos. (BOLTANSKI, 2007 *apud* MACHADO, 2013) Haveria assim aqueles que merecem ser representados com cuidado e empenho, e aqueles que são representados de forma direta e desatenta. Machado procura mostrar entretanto que, além de antiética, essa forma de representação teria também uma dimensão política, própria à "política da piedade", na medida em que imagens com essa qualidade tendem a causar repugnância em relação às pessoas, que se tornam objeto de piedade.

A piedade se caracterizaria pela distinção entre duas classes de pessoas, aquelas que sofrem e aquelas que não sofrem. Por fazer essa distinção ampla, ela se ocuparia principalmente de casos coletivos, tornando os casos individuais menos importantes, reduzindo-os a representantes do sofrimento no qual estão inseridos – uma postura generalizante. Também reforçaria uma noção de superioridade – "isso aconteceu com você, mas não pode acontecer comigo". Assim, apesar de poder ser moralmente correta, a piedade é muitas vezes politicamente perversa.

Machado reconhece que as imagens de Salgado se diferenciariam da qualidade daquelas da mídia em geral pelo seu esforço em compor imagens especialmente bem construídas – com um qualificado tratamento de luz e sombra, contraste, alta profundidade de campo e valorização de texturas – e pela forma como recorta momentos e gestos de dignidade, como olhares diretos para a câmera, indicando uma intenção de não subjugar as pessoas representadas.

Em oposição à piedade, Machado reconhece que a obra de Salgado estimula o sentimento de compaixão. A compaixão não implicaria uma noção de superioridade, como aconteceria na piedade, nem reconheceria que a pessoa afetada é responsável pela situação que vive. Haveria a percepção de que o sofrimento do outro é profundo, e que sua situação degradante é uma violação da sociedade como um todo. Assim, a compaixão seria mais ética e mais justa que a piedade, pois o observador tenderia a indagar-se se aquilo que aconteceu com o outro poderia acontecer consigo mesmo. Mas, Machado salienta a suspeita de a compaixão ser politicamente inoperante, e questiona-se então se a obra de Salgado seria capaz de estimular um sentimento de solidariedade no observador.

A solidariedade implicaria não apenas a horizontalidade entre os indivíduos e a percepção de que o sofrimento alheio pode se tornar o seu, mas colocaria todos os homens em situação de igualdade e de união, fazendo referência a um "nós" em lugar de "eles" ou "vocês". Na solidariedade, a humilhação e o sofrimento do outro são reconhecidos como sofrimento da humanidade como um todo, e por isso precisam ser superados. E, principalmente, a solidariedade reforça a noção de autonomia entre os indivíduos, o que na representação da miséria e do sofrimento iria no sentido de apresentar as pessoas como protagonistas da resistência ao próprio sofrimento, indivíduos ativos e não passivos. Quais seriam os elementos dos discursos de Salgado que indicariam a presença ou não da solidariedade?

Como Sontag, Machado questiona se a frequente postura de generalização que Salgado adota em seu discurso, procurando fazer das pessoas fotografadas representantes de um grupo profissional, social ou étnico, atuaria no sentido de construir um olhar solidário ou apenas no sentido de estimular a compaixão. A percepção do "outro" como um dos "nossos" pareceria demandar uma proximidade maior com as características do indivíduo – "ela é, como eu, mãe de crianças pequenas" ou "ele é, como eu, um trabalhador explorado", por exemplo. Nas imagens de Salgado, as pessoas recorrentemente carregam objetos simbólicos para representar, de modo bastante generalista, o grupo ao qual pertencem, como em um flagrante do MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra) abrindo o portão de uma fazenda, no qual o homem que vai logo à frente empunha uma foice, que pode simbolizar o marxismo. Mas, por

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 146-147 11/11/21 11:43 AM

outro lado, algumas de suas imagens adotam analogias para aproximar o observador e o representado a partir de noções mais amplas, como através de atividades que comportam valor social. Ela cita uma imagem do campo de refugiados de Benako, em Ruanda, na qual em meio a indivíduos em situação material precária, ele compõe em primeiro plano um rapaz que trabalha em uma máquina de costura consertando as roupas rasgadas, representando ali a postura ativa e reativa de todo o grupo.

Ao contrário de Sontag, Machado considera a possibilidade de que a generalização produzida por Salgado poderia "chamar a atenção para o fato de que os problemas se avolumam, de modo que, mais cedo ou mais tarde, acabam por nos atingir direta ou indiretamente. Daí o sentimento de que devemos nos envolver mais com as situações apresentadas."

No debate sobre a eficiência ou não da generalização do discurso – e também sobre o direito de imagem –, é impossível não se lembrar novamente do trabalho *The Eyes of Gutete Emerita* (1996) [IMAGEM 23], de Alfredo Jaar, artista que se mobilizou para ir a Ruanda, assim como Salgado, e durante dezesseis anos (1994-2010) produziu projetos a partir do material coletado. Percebe-se um processo bastante reflexivo na forma de Jaar lidar com as imagens coletadas, que não precisam necessariamente ser mostradas apenas por haverem sido produzidas. Em *The Eyes of Gutete Emerita,* Jaar dá individualidade para a representada ao utilizar-se de uma imagem fechada nos olhos de Gutete e colocar seu nome no título. Ao mesmo tempo, a apresenta como representante de um grupo de centena de milhares de pessoas que também viram, como ela, o horror em Ruanda, e multiplica esses mesmos olhos em milhares de imagens. O direito de imagem de Gutete também fica resguardado, na medida em que Jaar fecha o recorte apenas nos seus olhos.

Mas, talvez mais importante do que o debate sobre generalização ou individualização dos representados e dos acontecimentos, seja a discussão em relação às possibilidades de ativar a postura crítica do espectador em relação à imagem, no sentido de um descolamento mais claro entre o assunto representado e a sua representação por um autor específico.

José de Souza Martins, importante sociólogo da imagem brasileiro, defende a eficiência estética da obra de Salgado contra as acusações de "voyeurismo social" de Jean Baudrillard ou "esteticismo vaidoso" de Jean-François Chevrier, nas quais enxerga o "desconforto do pensador e do crítico mergulhados no exercício contemplativo e filosofante da busca do objeto puro, 'descontaminado' das misérias humanas" (MARTINS, 2008, p. 100). No entanto, Martins considera necessário comparar a obra de Salgado com a de outros autores, como a fotógrafa e socióloga francesa Gisèle Freund, aproximação que revela, para ele, um certo fundamentalismo imagético e pré-político em Salgado, "uma relativa pobreza de mediações" resultante de seu ímpeto de justiça, que não possibilita ao observador "a desconstrução interpretativa e propriamente política que o fotógrafo pretende". Salgado não deixaria espaço de recuo para o observador diante das imagens, "sem margem para a leitura crítica da imagem e sua compreensão e interpretação. O espectador se vê diante de uma realidade consumada e sem saída" (MARTINS, 2008, p. 104).

A falta de construção de um espaço interpretativo para o observador, que possibilite um olhar crítico para a imagem, talvez seja o ponto mais frágil do discurso de Salgado, que parece acreditar religiosamente não apenas na imagem, e em sua importância, mas na própria importância dele mesmo como autor. Uma postura oposta à de artistas como Jaar, que está constantemente questionando o seu próprio olhar, suas imagens, e mesmo suas questões.

•

O aprofundamento no debate sobre a obra de Salgado me ajudou a clarificar uma série de questões (e incômodos) na minha relação com os catadores de materiais e me posicionar frente a elas. Entendo que uma das importantes funções da prática artística é o aprofundamento de nossa consciência sobre nós mesmos, sobre nosso lugar no mundo, e muitas vezes sobre papéis sociais nos quais somos inadvertidamente enquadrados sem que queiramos, ou que praticamos sem que tenhamos consciência. O processo com os catadores certamente me esclareceu vários desses lugares e papéis. A questão nuclear inicial, contudo, ainda se mantém: a expressão do artista é suficiente para justificar o uso da imagem de outras pessoas para fins que interessam ao autor mas não necessariamente às pessoas fotografadas?

O problema não parece ser crítico quando o nível de exposição dos fotografados não é exagerado, quando parece haver um consentimento momentâneo pela forma como fotógrafo e fotografado interagem, ou quando os assuntos não envolvem questões polêmicas. Mas, se uma dessas fronteiras é tensionada, a questão fica mais complexa.

Penso no trabalho de Miguel Rio Branco, principalmente nas imagens das prostitutas do Maciel captadas em 1979-80, em que a exposição das mulheres é bastante exagerada. Como será que elas se veriam nessas imagens? Como será que elas se veem, em relação ao seu trabalho, à sua vida, para além das nossas pré-concepções de fora? O que elas achariam sobre ter suas imagens usadas para compor o discurso de Rio Branco? Parecem existir duas questões principais em jogo: a primeira diz respeito ao direito de imagem das pessoas fotografadas, ao fato de haver ou não um consentimento (verbalizado ou assinado), mas principalmente à responsabilidade ética do fotógrafo ao expô-las de forma exagerada; a segunda, e talvez mais relevante, se refere ao discurso construído e como este revela a forma de estar do fotógrafo no mundo.

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 148-149 11/11/21 11:43 AM

Sobre a primeira questão, me parece (por experiência própria) que no momento da captura da imagem, muitas vezes os fotografados, principalmente quando em condição material precária, não têm total consciência da projeção e exposição que suas imagens poderão ter. Assim, a aceitação momentânea da captação talvez seja mais por inconsciência das consequências, por empatia pelo fotógrafo e pelo jogo proposto, do que por qualquer outro motivo. O jogo que se instala com a presença da câmera pode ser pleno e amistoso (Rio Branco conta ter feito amigos na Academia Santa Rosa) ou de sedução e provocação, como acontece na relação entre Rio Branco e os retratados no Maciel. Somente em poucos casos, porém, esse jogo parece levar a uma reação realmente agressiva por parte dos retratados, no sentido de evitar a produção das imagens. A grande maioria dos fotógrafos parece não se interessar – ou talvez encontrar dificuldades – em deixar clara a condição de exposição em que os retratados poderão se encontrar dali a alguns meses ou anos.

De qualquer forma, tamanha é a distância dos ambientes sociais vivenciados por fotógrafo e fotografado nesses casos, que em geral o fotografado – ou um conhecido seu – nunca chegará a frequentar um ambiente em que as imagens estejam eventualmente expostas, ou uma biblioteca ou livraria na qual possa se deparar com elas e se sentir invadido ou indevidamente exposto. Suponhamos porém que uma dessas mulheres que precisaram se prostituir no Maciel viesse a conseguir um emprego, e um de seus empregadores ou companheiros de trabalho frequentasse ambientes expositivos e eventualmente visse uma imagem de sua antiga vida. Como fica a responsabilidade ética do fotógrafo que não pediu autorização para usar a imagem em relação a sua exposição e às consequências que pode ter para sua vida?

Susan Meiselas relata que quando fotografava a insurreição da Nicarágua, enviou seus negativos sem revelá-los para a *Time Magazine* em Nova Iorque, que pretendia fazer uma matéria sobre o assunto, e salientou enfaticamente para o editor da revista pelo telefone que ele não poderia de forma alguma publicar imagens dos revolucionários sem máscaras. Mas, a partir de seu lugar de segurança e abstração no escritório, o editor acabou por publicar as imagens, colocando os revolucionários e a própria fotógrafa em risco.

Apesar de compreender a fotografia como um discurso abstrato equivalente ao de qualquer outra linguagem, não sinto ser possível abandonar seu valor de evidência. Assim, a imagem do outro nunca será apenas um discurso, será também uma evidência que diz respeito a ele e a sua vida.

Dentre os catadores com os quais convivi, havia alguns que tinham orgulho do próprio trabalho, gostavam da liberdade e da autonomia, conseguiam ter uma boa renda e lidavam bem com um eventual olhar preconceituoso da sociedade. Mas havia também aqueles que tinham vergonha e queriam sair daquele trabalho e daquele círculo social. Não sabemos sobre a história e as dores de cada indivíduo, e expor a imagem de um ou de outro faz toda a diferença. Por isso, principalmente em situações extremas, parece ser sempre necessário encontrar um espaço para perguntar: posso usar sua imagem para este fim?

De fato, em muitas situações, é difícil retornar às pessoas fotografadas para lhes pedir autorização de imagem. E solicitar do fotógrafo que ele o faça durante o desenvolvimento do trabalho seria a morte de sua presença e consequentemente de sua poética e de seu discurso. Esse gesto de retorno, talvez possa ser um espaço para tentar conscientizar os retratados dos possíveis destinos de suas próprias imagens. Um exemplo vem novamente de Meiselas: dez anos depois de produzir as imagens da insurreição, ela retorna para a Nicarágua e, mostrando o livro para pessoas na rua, busca as pessoas fotografadas, encontrando muitas delas. Meiselas está menos preocupada com o direito de imagem do que com a memória histórica da revolução, mas o gesto de retornar às pessoas é o que parece importar mais.

É interessante constatar a coincidência: Meiselas fotografava a insurreição exatamente no mesmo ano que Rio Branco fotografava o Maciel, 1978-79 e 1979-80. Ambos iriam retornar aos locais, Rio Branco em 1984, para produzir imagens que completariam o discurso do livro *Dulce Sudor Amargo* (1985), e Meiselas em 1980, 1983, 1989, 2004 e 2010, para, de diferentes formas (filme, instalação in situ…) acompanhar e colaborar com o desenvolvimento da memória histórica sobre a revolução.

Mesmo sabendo que iria produzir o livro, entretanto, Rio Branco não retornou ao Maciel para mostrar as imagens para as mulheres, como fez Meiselas com as mulheres de *Carnaval strippers* (1976). O gesto de Rio Branco é diferente, não é de diálogo e de tentar trazer a voz do outro, ao menos não da mesma forma que Meiselas. Sua forma provocativa e sedutora de se relacionar no Maciel parece revelar um desejo de que a tensão seja parte constituinte do discurso.

Isso nos leva à segunda questão, que parece ser a mais relevante: qual discurso está sendo construído pelo fotógrafo-artista? Como ele se posiciona em relação ao mundo? Ele procura mobilizar e transformar, denunciar ou reafirmar a condição observada? Como pensar a obra de Miguel Rio Branco diante dessas questões?

Retorno às análises sobre a obra de Rio Branco realizadas por Mariano Klautau para tentar encontrar possíveis respostas. Em sua tese de doutorado (2015), Klautau analisa que, no percurso de sua obra, Rio Branco parte de uma prática fotográfica bastante ligada à tradição documental, com um interesse por questões humanas e um desejo de retratar o Brasil interiorano. Tal abordagem social teria convergido com a intenção política de denúncia de grande parte da crítica de fotografia da década de 1970, e teria chamado a atenção para seu trabalho num primeiro momento. Mas a boa recepção inicial teria ligação também com a forma como Rio Branco já complexificava

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 150-151 11/11/21 11:43 AM

nesse momento a abordagem direta, através de montagens (expositivas e fílmicas) ricas e experimentais.

Na exposição *Negativo sujo* (Parque Laje, 1978, MASP, 1979), em que é apresentada a série de imagens da zona de garimpo da Vila de Carnaíba (BA), se conformaria ainda um discurso bastante documental, mas a forma de montar a exposição – com painéis de papel pendurados no teto e soltos no espaço – romperia com uma forma linear e homogênea de relacionar as imagens, indicando a intenção de construir um discurso tortuoso, com espaços interpretativos que abrem diálogo com o observador.

O título *Negativo sujo* também colaborava para deslocar logo de início o discurso, colocando a ênfase na representação e evitando uma ligação direta com o referente; o suporte das imagens na instalação – produzido com um papel barato de embrulhar carne – posicionava as imagens e seu produtor na "mesma" condição de marginalidade dos fotografados. Exatamente o oposto do que faz Salgado, ao optar por títulos que fazem referência direta ao referente – *Trabalhadores, Êxodos, Ouro* – e produzir exposições pretensiosas, livros grandes, com muitas imagens e alto primor técnico.

Klautau analisa que, naquele momento, algumas das justaposições já relacionavam as imagens metaforicamente, de forma a fazer emergir significados abstratos – como o corpo como interface com o mundo, o tempo que age sobre a matéria e a "animalidade" –, aspectos que irão se reforçar ao longo do desenvolvimento de sua obra:

> A presença do bicho no conjunto do trabalho transforma-se em metáfora da vida e morte, em que a imagem do corpo permanece como signo de instinto e representação sobre a finitude das coisas e dos objetos. (FILHO, 2015, p. 14)

Nessa mesma época, Rio Branco começaria a fotografar e filmar na comunidade do Maciel, no Pelourinho, e com esse material produziria o curta *Nada levarei qundo morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno* (1981) e o livro *Dulce Sudor Amargo* (1985). Em 1980, as imagens do Maciel que entrariam tanto no filme quanto no livro seriam apresentadas em duas exposições com o mesmo nome do filme, uma na Galeria Fotóptica, em São Paulo, e outra na Galeria de Fotografia da Funarte, no Rio de Janeiro.

Mais do que o livro, que foi editado no contexto da coleção mexicana Río de Luz e, por isso, reflete também as intenções do editor Pablo Ortiz Monasterio, o filme parece adensar e intensificar o discurso de Rio Branco. No filme, a sobreposição entre som e imagem possibilitou a construção de fricções, contrapontos e oposições, que não se realizam de forma tão densa nas imagens fixas. Na imagem em movimento, também se explicitam mais claramente as relações de tensão entre "fotógrafo" e retratado, que Rio Branco parece reconhecer, assumir e potencializar através de seus gestos de intromissão.

O gesto de Rio Branco, descendente direto de colonizadores (informação biográfica que lhe parece relevante, aparecendo na primeira linha de seu currículo em seu site: "tataraneto de Visconde, bisneto de Barão e filho de Diplomata"), não é o de tentar reparar as violências históricas, colocando-se em posição de compaixão ou solidariedade com o retratado (como faz Salgado). Enquanto homem branco, ele adentra o centro abandonado da antiga capital colonial, ocupada pela população negra também abandonada, e deixa emergir daí uma tensão que transparece um jogo provocativo, um conflito. O incômodo rebate no observador.

Klautau reconhece haver em *Nada levarei…* o gesto da câmera que invade agressivamente um espaço alheio. Ele não desconsidera a grande maioria das leituras que veem "um comportamento invasor, exótico, vasculhador do modo de vida do outro", e um movimento inicial que parte de seu próprio desejo sexual individual ao se aproximar das mulheres. Entretanto, considera essa uma das camadas de leitura do trabalho, à qual ele não pode ser reduzido:

> Não desconsiderarei essas significações como parte das camadas de apreensão da obra, até porque elas fazem eco a uma instabilidade, ou resultam de um impulso ao conflito, ao incômodo. Porém, o que parece ser mais importante na vibração do trabalho é a construção de uma zona de atrito, campo de diferença e atração, cujo arrebatamento com o outro faz parte e se dá por meio da identidade do corpo. (FILHO, 2016b, p. 78)

Apesar de assumir seu lugar de *voyeur* masculino – ao enquadrar claramente dois quadris que se movimentam na rua, por exemplo – [IMAGEM 24a - 24b], Rio Branco se mostra consciente deste lugar de poder, e tenta abrir passagens discursivas que invertem esta condição de gênero. Na leitura de Klautau, isso aconteceria nas montagens que articulam as imagens das mulheres com músicas românticas, nas quais a condição de sofrimento e dependência amorosa é a masculina. Ao fazer isso, Rio Branco tensionaria os papeis de poder e controle entre os gêneros.

A subjugação do homem à mulher, inscrita claramente nas canções que compõem a trilha do filme, tira a obra do lugar-comum facilmente aceitável da relação unilateral de poder do homem sobre mulher, ou da câmera sobre o retratado. Certamente consideramos que toda relação entre câmera e objeto, fotógrafo e retratado é uma questão de poder. No entanto, mais do que isso, fotógrafo e fotografado – considerando vasto o campo semiótico do retrato – estabelecem um jogo duplo, que oscila entre a identificação e a identidade, como aponta Fabris (2004). E mesmo triplo, diria: entre a representação do sujeito retratado, a autorrepresentação do fotógrafo e as múltiplas identidades que possam construir tal relação. (KLAUTAU, 2016b, p. 76)

Rio Branco parece estar atento às questões sociais e humanas, mas sua resposta não é apaziguadora nem totalizante. Em entrevistas, ele expressa sua percepção de fracasso da civilização e, nesse sentido, parece querer produzir um discurso mais

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 152-153 11/11/21 11:43 AM

tensionador do que construtivo. De qualquer forma, o gradual afastamento de seu discurso de uma lógica descritiva em relação aos lugares e personagens retratados faz com que a natureza fundamentalmente poética da abordagem de sua obra vá progressivamente ficando mais clara.

Livia Aquino comenta sobre o deslocamento/abstração do referente já presente nas imagens das prostitutas do bairro do Maciel em *Dulce Sudor Amargo*: "o mais importante não é a individualidade destas mulheres e sim o que elas representam como um todo neste universo, e principalmente, o que seus corpos carregam de significado, com as cicatrizes de brigas de rua, de torturas e de doenças" (AQUINO, 2005, p. 85). Assim, o "tema não é 'coisa', mas conceito; não se restringe a objetos, pessoas, cenas ou acontecimentos, a elementos físicos e concretos do real observado" (CANONGIA, 1996 *apud* AQUINO, 2005, p. 70).

É no sentido dessa progressiva abstração que Klautau organiza sua análise, que parte de *Negativo sujo* (1978) e termina em *Silent book* (1997), momento em que se "condensa o diálogo entre a experimentação discursiva e a sedução cromática dos baixos tons e das sombras". Em *Silent book*, o discurso se fragmenta definitivamente: os enquadramentos se fecham e elementos plásticos – como a textura, o claro-escuro e a cor – e simbólicos – como cicatrizes e matérias desgastadas – se tornam as estruturas básicas com as quais o discurso é construído, fazendo com que não se descortine, à primeira vista, nenhum local ou assunto diretamente abordado. A coerência plástica e temática com os trabalhos anteriores, no entanto, é bastante nítida e permanecerá assim nos trabalhos seguintes.

•

A obra de Rio Branco tem tantas camadas de sentido que apenas uma análise igualmente densa poderia dar conta de pensar o lugar de seu discurso diante da questão levantada: ele procura mobilizar e transformar, denunciar ou reafirmar a condição observada? Será que o próprio artista tem clareza?

> Existe a denúncia dentro de mim, mas não é o principal. O poético (que não ameniza e sim exacerba) é o principal, e é por meio de uma poética da imagem que falo e digo o que sinto. E acho que muitas vezes sou até cruel. No caso do Maciel em particular, creio que a utilização das cores, além de ser um dado de informação a mais, serviu para mostrar a força criativa de pessoas em estado de queda quase total. Em vez de amenizar, acredito que a beleza de certa luz em contraste com a situação humana serviu para criar uma tensão que levasse o espectador a refletir. (RIO BRANCO, 1981)

O que será que Rio Branco quer dizer com "às vezes sou até cruel"? Cruel com os representados ou cruel com os assuntos tratados? Será cruel pela crueza com que olha para o mundo e nossa existência? Será cruel conosco, observadores?

Não há como olhar o trabalho do Maciel, realizado em fins da década de 1970 com os olhos de hoje. O impacto dessas imagens de Rio Branco parece ter sido importante para o circuito da fotografia no Brasil, ainda muito acostumado e exclusivamente disposto a ver imagens bonitas de coisas bonitas. A dimensão indireta de sua obra – essa qualidade de discurso que ao mesmo tempo constrói uma documentação de pessoas em situações de vulnerabilidade sem entretanto reduzi-las a esta precariedade, e sem tampouco reduzir o discurso a esse assunto – faz com que as questões pareçam não se resolver: elas são apenas tensionadas. Rio Branco traz dimensões existenciais e sociais de forma profunda e complexa, deixando espaços interpretativos para o observador tanto na relação imagem/imagem, como na imagem/texto (ao escolher títulos que afastam o referente) e na imagem/som (no caso dos filmes).

A progressiva democratização da produção de imagens vem complexificando as questões de direito de imagem e de lugar de fala. O próprio Rio Branco parece atento à questão:

> Ultimamente quase não tenho fotografado pessoas. O último trabalho que fiz com gente foi o da academia de boxe. Ia ali continuamente, fazia retratos e, obviamente, acaba-se fazendo alguns amigos. O dono da academia, Santa Rosa, era encantador. Recentemente tenho fotografado naturezas mortas, sem gente. (RIO BRANCO, 2006 apud FILHO, 2015, p. 305)

Hoje, quarenta anos depois de *Nada levarei*..., me preocupa pensar a expressão pessoal na fotografia e na arte dentro de um debate sobre quem historicamente fotografa e quem é fotografado. Sobre a questão de quão legítimo se torna o direito de expressar-se através do outro, quando esse outro não tem o mesmo espaço de expressão e construção de narrativas sobre si e sobre o mundo. Como propõe David Levi Strauss, talvez não se trate de partir do pressuposto "eu não posso representar a você", mas de "porque quero te representar, precisamos nos comunicar". Seria possível – e necessário – expressar-se "com o outro"?

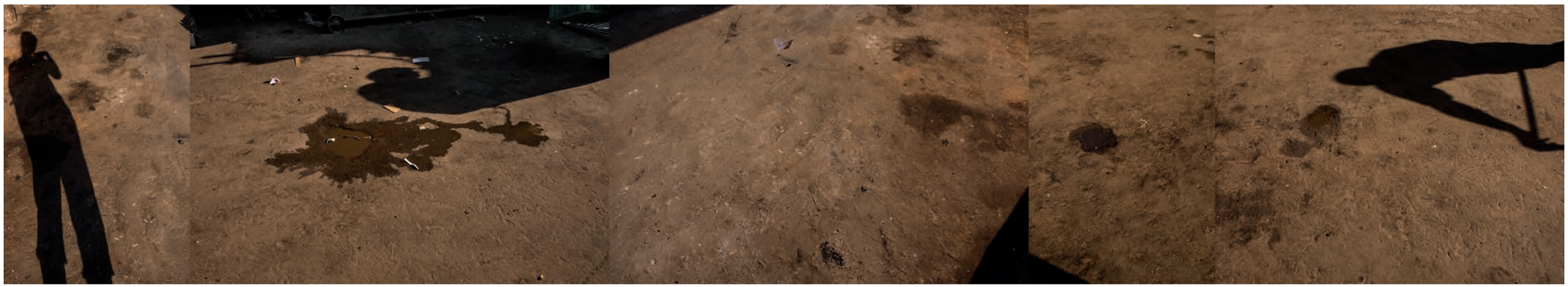
Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 154-155 11/11/21 11:43 AM

.?..¿… seria possível, e
necessário, expressar-se
com o outro .?..¿…

Essa questão me leva ao diálogo visual que organicamente acabei por construir com Yukie Hori, sobre o qual falarei em seguida, e a pensar como seria possível estabelecer diálogos que tenham o potencial de explicitar e confrontar diferentes formas de estar no mundo. A fotografia não como um meio de expressão do indivíduo diante do mundo, mas como meio de encontro entre dois olhares e expressões, que nos ajuda a entender quem somos através de outras formas de ser.

De qualquer forma, esse grande desvio me serviu para ter clareza de que, desde o início, o interesse no universo dos catadores não tinha a ver com o desejo de representá-los, mas de representar uma experiência de cidade. O título adotado inicialmente, "Catadores", não tinha a intenção de se referir apenas aos catadores de material mas a todos aqueles que experimentam o caminhar e o catar como uma forma de se estar no mundo. Os grandes intervalos que tentava construir entre as imagens, no entanto, depois descobri serem insuficientes para deslocar a linearidade existente entre o título e as imagens dos catadores de material. E essa armadilha me levou ao longo desvio que precedeu o retorno à minha intenção inicial.

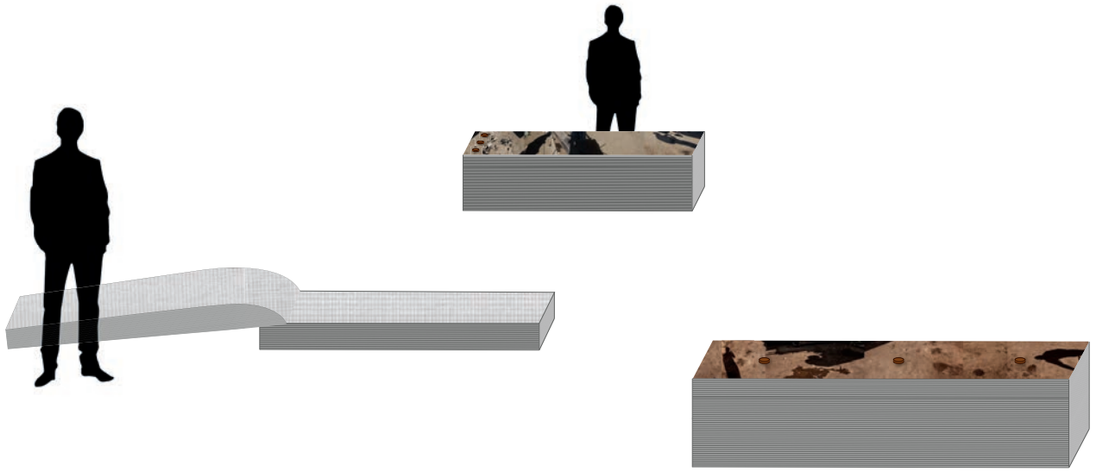
Mas, como os desvios de percurso, apesar de sofridos, em geral nos alimentam mais do que as rotas lineares, me descobria agora mais consciente dos limites e cuidados que deveria ter com o outro quando nos encontrássemos pelo caminho.



49492A00 08000000 1600FE00 04000100 00000000 00000001 03000100 00004C20 00000101 03000100 0000CD05 00000201 03000300 00001601 00000301 03000100 00000100 00000601 03000100 00000200 00001101 04000100 0000326E 00001201 03000100 00000100 00001501 03000100 00000300 00001601 03000100 0000CD05 00001701 04000100 0000940A 32021A01 05000100 00001C01 00001B01 05000100 00002401
00001C01 03000100 00000100 00002801 03000100 00000200 00003101 02002000 00002C01 00003201 02001400 00004C01 0000BC02 0100065A 00006001 0000BB83 07001700 000065B 00004986 01008410 00007E5B 00006987 04000100 0000C878 32027387 07003002 0000026C 00000000 00000800 08000800 C0C62D00 10270000 C0C62D00 10270000 41646F62 65205068 6F746F73 686F7020 43533620 284D6163 696E746F
73682900 32303230 3A30343A 30372031 393A3236 3A323800 3C3F7870 61636B65 74206265 67696E3D 22EFBBBF 22206964 3D225735 4D304D70 43656869 487A7265 537A4E54 637A6B63 3964223F 3E0A3C78 3A786D70 6D657461 20786D6C 6E733A78 3D226164 6F62653A 6E733A6D 6574612F 2220783A 786D7074 6B3D2241 646F6265 20584D50 20436F72 6520352E 332D6330 31312036 362E3134 35363631 2C203230 31322F30
322F3036 2D31343A 35363A32 37202020 20202020 20223E0A 2020203C 7264663A 52444620 786D6C6E 733A7264 663D2268 7474703A 2F2F7777 772E7733 2E6F7267 2F313939 392F3032 2F32322D 7264662D 73796E74 61782D6E 7323223E 0A202020 2020203C 7264663A 44657363 72697074 696F6E20 7264663A 61626F75 743D2222 0A202020 20202020 20202020 20786D6C 6E733A78 6D704D4D 3D226874 74703A2F 2F6E732E
61646F62 652E636F 6D2F7861 702F312E 302F6D6D 2F220A20 20202020 20202020 20202078 6D6C6E73 3A737445 76743D22 68747470 3A2F2F6E 732E6164 6F62652E 636F6D2F 7861702F 312E302F 73547970 652F5265 736F7572 63654576 656E7423 223E0A20 20202020 20202020 3C786D70 4D4D3A4F 72696769 6E616C44 6F63756D 656E7449 443E3342 44303439 39304430 41393139 34423546 34453932 32443232 35374334
43443C2F 786D704D 4D3A4F72 6967696E 616C446F 63756D65 6E744944 3E0A2020 20202020 2020203C 786D704D 4D3A446F 63756D65 6E744944 3E786D70 2E646964 3A646138 34303261 312D6639 34662D65 643431D 39643630 2D306431 38356266 30626266 353C2F78 6D704D4D 3A446F63 756D656E 7449443E 0A202020 20202020 20203C78 6D704D4D 3A496E73 74616E63 6549443E 786D70E 6969643A 30323830 31313734
30373230 36383131 38323241 43343032 44414537 36373132 3C2F786D 704D4D3A 496E7374 616E6365 49443E0A 20202020 20202020 203C786D 704D4D3A 48697374 6F72793E 0A202020 20202020 20202020 203C7264 663A5365 713E0A20 20202020 20202020 20202020 20203C72 64663A6C 69207264 663A7061 72736554 7970653D 22526573 6F757263 65223E0A 20202020 20202020 20202020 20202020 20203C73 74457674
3A616374 696F6E3E 73617665 643C2F73 74457674 3A616374 696F6E3E 0A202020 20202020 20202020 20202020 2020203C 73744576 743A696E 7374616E 63654944 3E786D70 2E696964 3A623063 62393534 312D3062 61372D63 3734382D 39316130 2D363835 38613338 37373064 373C2F73 74457674 3A696E73 74616E63 6549443E 0A202020 20202020 20202020 20202020 2020203C 73744576 743A7768 656E3E32 3031392D
31322D31 31543137 3A33323A 33382D30 333A3030 3C2F7374 4576743A 7768656E 3E0A2020 20202020 20202020 20202020 20202020 3C737445 76743A73 6F667477 61726541 67656E74 3E41646F 62652050 686F746F 73686F70 2043616D 65726120 52617720 31312E30 20285769 6E646F77 73293C2F 73744576 743A736F 66747761 72654167 656E743E 0A202020 20202020 20202020 20202020 2020203C 73744576 743A6368
616E6765 643E2F3C 2F737445 76743A63 68616E67 65643E0A 20202020 20202020 20202020 2020203C 2F726466 3A6C693E 0A202020 20202020 20202020 20202020 3C726466 3A6C6920 7264663A 70617273 65547970 653D2252 65736F75 72636522 3E0A2020 20202020 20202020 20202020 20202020 3C737445 76743A61 6374696F 6E3E7361 7665643C 2F737445 76743A61 6374696F 6E3E0A20 20202020 20202020 20202020
20202020 203C7374 4576743A 696E7374 616E6365 49443E78 6D702E69 69643A30 32383031 31373430 37323036 38313138 32324143 34303244 41453736 3731323C 2F737445 76743A69 6E737461 6E636549 443E0A20 20202020 20202020 20202020 20202020 203C7374 4576743A 7768656E 3E323032 302D3034 2D303754 31393A32 363A3238 2D30333A 30303C2F 73744576 743A7768 656E3E0A 20202020 20202020 20202020
20202020 20203C73 74457674 3A736F66 74776172 65416765 6E743E41 646F6265 2050686F 746F7368 6F702043 53362028 4D616369 6E746F73 68293C2F 73744576 743A736F 66747761 72654167 656E743E 0A202020 20202020 20202020 20202020 2020203C 73744576 743A6368 616E6765 643E2F3C 2F737445 76743A63 68616E67 65643E0A 20202020 20202020 20202020 2020203C 2F726466 3A6C693E 0A202020 20202020
20202020 203C2F72 64663A53 65713E0A 20202020 20202020 203C2F78 6D704D4D 3A486973 746F7279 3E0A2020 20202020 3C2F7264 663A4465 73637269 7074696F 6E3E0A20 20202020 203C7264 663A4465 73637269 7074696F 6E207264 663A6162 6F75743D 22220A20 20202020 20202020 20202078 6D6C6E73 3A786D70 3D226874 74703A2F 2F6E732E 61646F62 652E636F 6D2F7861 702F312E 302F223E 0A202020 20202020
20203C78 6D703A4D 65746164 61746144 6174653E 32303230 2D30342D 30375431 393A3236 3A32382D 30333A30 303C2F78 6D703A4D 65746164 61746144 6174653E 0A202020 20202020 20203C78 6D703A52 6174696E 673E303C 2F786D70 3A526174 696E673E 0A202020 20202020 20203C78 6D703A4D 6F646966 79446174 653E3230 32302D30 342D3037 5431393A 32363A32 382D3033 3A30303C 2F786D70 3A4D6F64 69667944
6174653E 0A202020 20202020 20203C78 6D703A43 72656174 65446174 653E3230 31392D31 322D3131 5431373A 33323A31 372D3033 3A30303C 2F786D70 3A437265 61746544 6174653E 0A202020 20202020 20203C78 6D703A43 72656174 6F72546F 6F6C3E41 646F6265 2050686F 746F7368 6F702043 43203230 31392028 57696E64 6F777329 3C2F786D 703A4372 6561746F 72546F6F 6C3E0A20 20202020 203C2F72 64663A44
65736372 69707469 6F6E3E0A 20202020 20203C72 64663A44 65736372 69707469 6F6E2072 64663A61 626F7574 3D22220A 20202020 20202020 20202020 786D6C6E 733A6463 3D226874 74703A2F 2F707572 6C2E6F72 672F6463 2F656C65 6D656E74 732F312E 312F223E 0A202020 20202020 20203C64 633A666F 726D6174 3E696D61 67652F74 6966663C 2F64633A 666F726D 61743E0A 20202020 203C2F 7264663A 44657363
72697074 696F6E3E 0A202020 2020203C 7264663A 44657363 72697074 696F6E20 7264663A 61626F75 743D2222 0A202020 20202020 20202020 20786D6C 6E733A63 72733D22 68747470 3A2F2F6E 732E6164 6F62652E 636F6D2F 63616D65 72612D72 61772D73 65747469 6E67732F 312E302F 223E0A20 20202020 20202020 3C637273 3A566572 73696F6E 3E31312E 303C2F63 72733A56 65727369 6F6E3E0A 20202020 20202020
203C6372 733A5072 6F636573 73566572 73696F6E 3E31312E 303C2F63 72733A50 726F6365 73735665 7273696F 6E3E0A20 20202020 20202020 3C637273 3A576869 74654261 6C616E63 653E4173 205368 6F743C2F63 72733A57 68697465 42616C61 6E63653E 0A202020 20202020 20203C63 72733A49 6E637265 6D656E74 616C5465 6D706572 61747572 653E303C 2F637273 3A496E63 72656D65 6E74616C 54656D70 65726174
7572653E 0A202020 20202020 20203C63 72733A49 6E637265 6D656E74 616C5469 6E743E30 3C2F6372 733A496E 6372656D 656E7461 6C54696E 743E0A20 20202020 20202020 3C637273 3A536174 75726174 696F6E3E 303C2F63 72733A53 61747572 6174696F 6E3E0A20 20202020 20202020 3C637273 3A536861 72706E65 73733E30 3C2F6372 733A5368 6172706E 6573733E 0A202020 20202020 20203C63 72733A4C 756D696E
616E6365 536D6F6F 7468696E 673E303C 2F637273 3A4C756D 696E616E 6365536D 6F6F7468 696E673E 0A202020 20202020 20203C63 72733A43 6F6C6F72 4E6F6973 65526564 75637469 6F6E3E30 3C2F6372 733A436F 6C6F724E 6F697365 52656475 6374696F 6E3E0A20 20202020 20202020 3C637273 3A566967 6E657474 65416D6F 756E743E 303C2F63 72733A56 69676E65 74746541 6D6F756E 743E0A20 20202020 20202020
3C637273 3A536861 646F7754 696E743E 303C2F63 72733A53 6861646F 7754696E 743E0A20 20202020 20202020 3C637273 3A526564 4875653E 303C2F63 72733A52 65644875 653E0A20 20202020 20202020 3C637273 3A526564 53617475 72617469 6F6E3E30 3C2F6372 733A5265 64536174 75726174 696F6E3E 0A202020 20202020 20203C63 72733A47 7265656E 4875653E 303C2F63 72733A47 7265656E 4875653E 0A202020
20202020 20203C63 72733A47 7265656E 53617475 72617469 6F6E3E30 3C2F6372 733A4772 65656E53 61747572 6174696F 6E3E0A20 20202020 20202020 3C637273 3A426C75 65487565 3E303C2F 6372733A 426C7565 4875653E 0A202020 20202020 20203C63 72733A42 6C756553 61747572 6174696F 6E3E303C 2F637273 3A426C75 65536174 75726174 696F6E3E 0A202020 20202020 20203C63 72733A56 69627261 6E63653E
303C2F63 72733A56 69627261 6E63653E 0A202020 20202020 20203C63 72733A48 75654164 6A757374 6D656E74 5265643E 303C2F63 72733A48 75654164 6A757374 6D656E74 5265643E 0A202020 20202020 20203C63 72733A48 75654164 6A757374 6D656E74 4F72616E 67653E30 3C2F6372 733A4875 6541646A 7573746D 656E744F 72616E67 653E0A20 20202020 20202020 3C637273 3A487565 41646A75 73746D65 6E745965

9,6kg ; 8,4kg ; 7,9kg
Quanto pesa uma imagem.

Três livros-objeto (~170x30x40cm)
compostos por uma imagem digital
e seu código.



05. diálogos visuais: *de noite penso no dia, de dia penso na noite*

A inviabilidade de viajar tanto quanto gostaria passou a me fazer buscar formas de criar novos tipos de experiências de viagem, por exemplo, através de percursos por espaços da minha cidade que não conheço, de deslocamentos por espaços que conheço mas para os quais tento lançar um olhar sensivelmente diferente, ou ainda através de conexões psicológicas com lugares/pessoas distantes.

Ao mesmo tempo, minhas inquietações sobre as possíveis construções de sentido através da edição fotográfica me levaram a refletir sobre as possibilidades de produzir um discurso visual que não associasse as imagens através de um acontecimento, um assunto ou um pensamento, mas que também não as associasse apenas por suas qualidades visuais, descoladas do referente. Queria experimentar imagens que mantivessem vivo o lastro da experiência no mundo, e que essa experiência fosse clara para o observador, mas que as imagens não a representassem diretamente, fossem apenas consequências de um processo.

Ou seja, me interessavam imagens que pudessem se deslocar sutilmente do referente, mas sem perder completamente seu lastro de conexão com a experiência vivida durante o gesto fotográfico. Não queria perder o contexto em que as imagens fossem produzidas, mas queria tentar produzir um deslocamento do sentido da imagem através da aproximação de outro contexto de produção (e de olhar).

Assim, pensando em aproximar imagens que fossem temporalmente próximas mas espacialmente distantes, e que se conectassem por esse fator temporal, em fevereiro de 2018 escrevi um e-mail para Yukie Hori (artista que admiro e que estava fazendo doutorado no Japão) propondo que começássemos um projeto. Lancei o desafio: produziríamos imagens no mesmo instante, quando uma produzisse uma foto avisaria por Whatsapp e a outra, na situação que estivesse, "clicaria" uma instantânea. As imagens seriam unidas em duplas, expondo suas proximidades e suas diferenças sem muita interferência nossa.

Iniciamos o projeto e já nos primeiros meses Yukie demonstrou seu incômodo com a instantaneidade das imagens, ela preferia uma temporalidade mais dilatada de captura. Também rapidamente, percebemos que estávamos produzindo em condições opostas de luminosidade: enquanto uma fotografava de dia, a outra estava fotografando de noite. As estações do ano, percebemos, também eram invertidas.

O olhar da Yukie, no início, era uma incógnita para mim. Apesar de já conhecer outros trabalhos dela, era como se estivesse descobrindo seu jeito de observar a cada nova

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 161 11/11/21 11:43 AM

imagem dela que chegava. E essas imagens foram chegando e me contagiando, um olhar delicado e divertido. Passei a ver o Japão em todos os lugares: objetos japoneses, pessoas japonesas, uma abóbora japonesa dentro da minha casa. Depois de certo tempo, não produzia mais apenas instantâneas, eram instantâneas para a Yukie, em diálogo com o seu olhar e com tudo o que ela vinha me mostrando e me ensinando sobre o Japão. Produzia as imagens para ela como cartas que enviava, em diálogo com as cartas que haviam chegado.

Enquanto fotografava durante o dia, lembrava que a Yukie estava dormindo, e pensava nas minhas imagens dialogando com os sonhos dela – "O que você estará sonhando?". Passei a enviar também frases que vinham na minha cabeça: "de noite penso no dia, de dia penso na noite". "Esse é o título do projeto!", recebi surpreendentemente como resposta. A partir de então o critério de união dos dípticos passou a ser a luminosidade: tínhamos que produzir uma imagem de dia e uma de noite, todos os dias.

Passamos a enviar as imagens uma para a outra no final do mês, momento especial em que elas se encontravam e revelavam novos sentidos, às vezes banais, às vezes interessantes, às vezes totalmente surpreendentes. Me sentia às vezes contando algo muito importante sobre São Paulo ou sobre o Brasil, às vezes apenas capturando um momento cotidiano, despretensioso. Mas, quando essas imagens encontravam suas parceiras, era sempre mágico. Também passaram a se consolidar alguns motivos, elementos nas imagens que começaram a se repetir constantemente tanto nas minhas quanto nas suas imagens.

À medida que questões foram aparecendo, procurávamos soluções para elas: "Como decidimos qual imagem entra se produzimos mais de uma?", "O fim da tarde, é de dia ou é de noite?", "Qual será o critério de edição/sequência para os dípticos?", "Afinal, quando termina o projeto?". Ao longo de dois anos e meio, cada questão que aparecia encontrava seu caminho organicamente, normalmente da forma mais simples, como um jogo em que decidíamos as regras ao longo do percurso.

Assim como outras definições que se fizeram necessárias, o critério de escolha das duplas nos casos em que mais de uma imagem era produzida, foi bastante fluido. Em geral, acabávamos privilegiando duplas que de alguma forma nos cativavam: por compartilharem poéticas harmoniosas, por revelarem um sentido textual no encontro entre elas, por constituírem atmosferas semelhantes ou por alguma razão afetiva. As escolhas variavam, sem um critério rígido definidor, mas a afetividade estava sempre presente. Às vezes, coincidências plásticas eram irresistíveis e nos rendíamos a elas, por exemplo no dia em que encontramos uma imagem da escultura de um leão japonês verde-água ocupando o primeiro plano do quadro da mesma forma que meu primo com sua camisa verde-água, que imponentemente dava um trago num cigarro. Deixamos que o encantamento do encontro das imagens definisse como elas se constituiriam.

Enquanto me defrontava com todas as questões e dificuldades provenientes de *Mancha Urbana*, Yukie me mostrava a possibilidade de escolher os caminhos mais fluidos, mais alegres, mais leves. Seu senso de humor era contagiante. O contraste entre meu estado de espírito ao fotografar para *Mancha Urbana* e ao fotografar para *de noite penso no dia, de dia penso na noite*, começou a ficar nítido. Era como uma chavinha que tinha que mudar no cérebro para fotografar para um ou outro projeto. Tentava usar as imagens do *Mancha Urbana* para o *noite/dia* (como passamos a apelidá-lo), mas isso se revelava impossível – não podia enviar qualquer imagem para a Yukie. Sobre o *Mancha Urbana*, começava a perguntar: como vim parar aqui? Por que estou neste estado de espírito?

•

Em seu livro de 1938, *Homo ludens*, Johan Huizinga entende que a qualidade do jogo estaria intrincada em todas as instâncias da sociedade, em diferentes graus e formas, pois seria originalmente um elemento fundante da cultura: na política, na guerra, na religião, na ciência, no direito, na filosofia, na linguagem, na arte, na poesia.

Apesar de ser uma prática ligada a nosso instinto primitivo, praticada também pelos animais, o jogo se realizaria enquanto fenômeno cultural e não biológico; ou seja, apesar de função fundamental à vida, não faria parte de suas necessidades materiais, mas psicológicas e simbólicas. Por isso, a poesia, a música e a dança seriam os espaços primordiais de prática do jogo. Conceitualmente, ele seria:

> [...] uma atividade que se desenrola dentro de certos limites de espaço e de tempo, segundo uma ordem visível, de acordo com regras livremente aceites e fora da esfera da necessidade e da utilidade material. O estado de espírito próprio do jogo é de entusiasmo e arrebatamento, sendo o jogo sagrado ou festivo conforme as ocasiões. A acção é acompanhada por um sentimento de tensão e de exaltação, a que se seguem o riso e o relaxamento. (HUIZINGA, 2004, p. 153)

A partir de uma análise etimológica dos diferentes termos que se referem ao "jogar" em diversas línguas, Huizinga vai demonstrando como sociedades que tinham um "instinto de jogo" mais acentuado criaram uma maior quantidade de termos para nomear as diferentes práticas, com variações que às vezes se vinculavam mais a uma noção de "boa disposição e de despreocupação alegre", às vezes mais a uma "trivialidade frívola" e, às vezes, a um "espírito de competição". A dimensão de competição seria para ele intrínseca ao jogar (às vezes mais, às vezes menos acentuada), como tenta demonstrar a partir da análise de línguas que se utilizam de uma compreensão mais alargada da ação de jogar, como o latim (com o termo *ludus*, que depois se transformaria em *jocus*), o grego, o sânscrito e o chinês.

A palavra chinesa *wan* poderia significar tanto os jogos infantis, quanto "estar muito ocupado, fruir qualquer coisa, gracejar, brincar com alarido, galhofar, dizer piadas, zombar" e também "apontar, sentir, examinar, farejar, remexer em pequenos objetos e, finalmente, desfrutar do luar" (HUIZINGA, 2004, p. 50). As definições implicam uma postura de experimentação, descontração e encantamento; "estar muito ocupado" remete uma qualidade de seriedade, que não seria oposta ao jogo, mas implícita a muitas de suas práticas – contrariamente, da seriedade, o jogo estaria ausente. A língua chinesa teria outros termos para designar jogos como os de habilidade, de competição ou de dinheiro, nos

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 162-163 11/11/21 11:43 AM

quais a seriedade seria ainda mais presente, mas mesmo as práticas fundamentalmente lúdicas implicariam seriedade.

Huizinga reconhece nas práticas lúdicas contemporâneas (da década de 1930) uma tendência a um "desvio fatal no sentido de uma excessiva seriedade", que se revelaria por exemplo em jogos como o xadrez ou o bridge, com "uma superioridade estéril que aguça unilateralmente as faculdades mentais sem de modo algum enriquecer a alma", ou na funcionalização e enrijecimento (das regras) das práticas esportivas. Para ele, "Para jogar realmente, o homem deve jogar como uma criança". (HUIZINGA, 2004, p. 223)

O jogo "puro" – este que não apenas aguça as faculdades mentais ou um virtuosismo, mas que enriquece a alma – por estar desvinculado da utilidade e da funcionalidade, teria no desenvolvimento da sociedade se extinguido de áreas como a política e as ciências, permanecendo como função primordial em áreas como a música e a poesia:

> Poiesis é de fato uma função-jogo. Tem sua origem no terreno de jogo da mente, num mundo próprio para ela criado pelo espírito. Aí as coisas têm uma fisionomia diferente da que têm na 'vida normal' e estão ligadas por outros laços que não os da lógica e da causalidade. Se se considerar a afirmação séria como aquela que tem o poder de despertar a vida, a poesia nunca ascenderá ao nível da seriedade. Está para além desta, nesse nível primitivo e original a que pertencem a criança, o animal, o selvagem e o visionário, numa região de sonho, encantamento, êxtase e riso. (HUIZINGA, 2004, p. 141)

Mas Huizinga salienta que a poesia antiga seria simultaneamente ritual, entretenimento, feitiçaria, adivinhação, competição, etc. e, nesse sentido, não teria uma pretensão estética. A poesia seria um jogo social em que a função e o impulso estético estariam pouco presentes ou mesmo ausentes, sendo fundamentalmente um meio de exprimir, e talvez solucionar, problemas complicados da vida. Enquanto a vida normal desgastaria a imagética das palavras, que adquirem "uma existência superficial independente", a linguagem poética brincaria com as imagens, dando expressão às coisas e ao mesmo tempo banhando-as com ideias.

É interessante que, em oposição à poesia (e sua ausência inicial de impulso estético) no que compete às artes – a arquitetura, a pintura, a escultura, o desenho, a cerâmica, a arte decorativa –, Huizinga entende que sua origem não pode ser explicada com referência a um instinto de jogo. Sua relação com os materiais e com o árduo trabalho da fatura no sentido de exprimir e fixar na matéria um impulso criador e estético, como "um artesão, sério e concentrado […] sempre a corrigir-se", destituiria a arte da liberdade própria ao jogo. A tarefa séria e responsável de produzir uma imagem simbólica ou mimética correspondente à ideia que quer transmitir anularia qualquer natureza de fruição e experimentação próprias ao jogo.

Assim, para ele, o desenvolvimento das artes plásticas teria ocorrido à margem do instinto e da esfera do jogo. O fato de não haver uma ação pública, uma situação em que a obra ganharia vida, fluidez e presença, mas apenas rituais de inauguração das obras, seria mais um impeditivo para a natureza lúdica da obra de arte, que permaneceria muda e imóvel. As artes musicais, por exemplo, desfrutariam de uma atmosfera de júbilo coletivo, ausente nas artes plásticas. Assim, os "resquícios" do jogo nas artes plásticas poderiam ser percebidos principalmente em seu caráter competitivo:

> […] se no conjunto do processo de criação artística o fator jogo é menos visível nas artes plásticas do que nas artes que designamos por 'musicais' ou artes das Musas, o quadro muda de imediato logo que nos voltamos do processo de realização das obras de arte para a maneira como estes são recebidos no meio social. Aqui, podemos ver de imediato que, enquanto objeto de competição, a habilidade para produzir a obra plástica ocupa um lugar tão elevado como qualquer outra faculdade humana. O impulso agônico, que descobrimos ser poderosamente operativo em tantos aspectos da cultura, também surge na fruição da arte. O desejo de desafiar um rival na execução de uma façanha artística difícil e aparentemente impossível está enraizado nas origens da civilização." (HUIZINGA, 2004, p. 191)

O desejo de competição, como Huizinga defende enfaticamente em seu livro, em oposição a uma visão mais restrita da função jogo, seria próprio ao espírito lúdico e à constituição de suas práticas sociais. E aí estaria, para ele, sua manifestação no campo das artes. Será que nas nossas "artes contemporâneas" tal leitura poderia se manter?

•

Meu primeiro contato com a noção de jogo, de Huizinga, ainda enquanto estudante de arquitetura, veio do interesse pela possibilidade de uma prática poética de desfuncionalização do espaço urbano. Mas percebo que o desejo de representação – de uma cidade e suas qualidades sensórias e sensíveis – prevaleceu na minha prática de caminhada associada à fotografia. E o desejo e a busca da representação parece ter revelado os seus "trâmites", em oposição à vivacidade do encantamento e da descoberta inicial.

Esse desejo de me reencontrar com a potência do espírito lúdico, no sentido do encantamento e da alegria, parece ter revelado novas possibilidades de prática a partir da lida com as imagens e não apenas com o caminhar urbano. Tal prática parece trazer a ênfase para os processos geradores das imagens, mais do que para as expectativas estéticas e de representação, ainda que sem excluí-las.

Em *de noite penso no dia, de dia penso na noite* é o diálogo e a troca das imagens que dá vida ao discurso visual. Um imaginário sobre um lugar, uma cultura, e uma pessoa que estão longe. O encantamento que acontece não por um encontro num percurso em algum lugar distante, mas pela possibilidade de mergulhar no diferente através do outro.

Apesar de ser possível apenas na era da internet (quando se iniciou a pandemia e todos passaram a se encontrar via computador, percebemos que esse já era nosso espaço de encontro natural havia dois anos), o diálogo que estabelecemos teve o tempo de cartas, trocadas simultaneamente, não havendo uma resposta direta, mas uma permeabilidade do olhar cotidiano de uma no olhar cotidiano da outra. A sorte e o acaso estão presentes quando

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 164-165 11/11/21 11:43 AM

as duplas são unidas; e a intenção do discurso aparece mais claramente na construção da sequência, que se dá pelo gesto de exclusão, já que a ordem – cronológica – já está dada.

Ao ver imagens desse processo no Fórum Latino Americano de Fotografia de 2019, a editora Julieta Escardó comentou sobre um trabalho do artista argentino Marcelo Brodski. Em suas *Correspondencias visuales*, Brodski estabelece uma série de diálogos visuais com cinco artistas ou fotógrafos: Pablo Ortiz Monasterio, Cássio Vasconcellos, Horts Hohoisel, Martin Parr e Manuel Enclusa.

As conversas acontecem como se cada imagem fosse uma frase, ou um parágrafo, que é enviado e em seguida diretamente respondido pelo outro. Em uma percebe-se um tom mais brincalhão e íntimo, em outra mais sério, preocupado e formal, em outra mais imaginativo, em outra parece haver dois monólogos, como se um dos lados não se dispusesse a sair de si mesmo e de seu lugar de conforto.

Brodski revela sua relação pessoal com aqueles que convidara a dialogar (como informação importante para compreensão do projeto), e sua percepção lúdica sobre a prática quando escreve sobre as correspondências com o editor Pablo Ortiz Monasterio:

> Somos amigos desde o Colóquio Latino-americano de Fotografia de Caracas em 1993. Na ocasião defendi enfaticamente que fossem vistas suas fotografias em uma projeção que estava a ponto de ser postergada. NÃO, disse, viemos para vê-las e queremos vê-las. As projetaram. Em seguida vieram runs e visitas mútuas no México e coincidências no Brasil, Espanha, fóruns… Nos damos bem, somos amigos e temos confiança um no outro. O visitei em sua casa há alguns anos e agora fomos juntos a Acapulco com sua família (recentemente conheci a sua família, ele não conhece a minha, já que não vem a Buenos Aires desde o encontro de La Plata nos anos oitenta).
>
> Quando no Claustro de Sor Juana se interessaram por que eu convidasse um fotógrafo mexicano para estabelecer um diálogo com a exposição, pensei imediatamente nele, que se interessou de imediato neste jogo (como disse a ele outro dia, a fotografia é um jogo para adultos). E o diálogo se desenvolveu com fluidez, com momentos de descanso, e uma aceleração final para chegar à exposição no DF. (BRODSKI, 2008, tradução minha)

A palavra chinesa *wan*, descrita por Huizinga, parece caber bem ao caso de Brodski com Monasterio. A intimidade e disposição entre os dois artistas estabelece relações divertidas entre as imagens, sem um intervalo excessivo entre elas – que poderia fazer com que se desarticulassem enquanto diálogo – e com permissão para desvios temáticos e formais. Às vezes as relações são literais, às vezes mais sutis, mas o ponto de toque entre as imagens parece nunca se perder.

A diagramação das imagens, feita por Monasterio, ajuda a manter esse ponto de toque na medida em que repete a imagem enviada na página seguinte – da página da direita para a página da esquerda da dupla seguinte. As imagens são às vezes invertidas horizontalmente quando repetidas, reforçando a virada da página e a "mutação" da imagem no novo contexto da dupla. [IMAGEM 25]

Apesar de dialogar com artistas/fotógrafos de diferentes países – México, Espanha, Inglaterra, Brasil e Alemanha – os contextos de produção não aparecem nos diálogos. Também não há uma preocupação em se aprofundar em nenhuma temática levantada; os diálogos em geral são curtos (entre 29 e 42 imagens), e se dão num campo de leveza, embora sem perder a seriedade e respeitando as regras inicialmente definidas, mas também sem se prender rigidamente a elas – o que revelam as variações nas diagramações e os textos iniciais de Brodski.

Um trabalho visual que se estrutura como diálogo reforça a natureza discursiva da fotografia, num momento em que se torna cada vez mais necessário explicitar sua fragilidade enquanto documento mimético da realidade. Quais serão os caminhos possíveis para um aprofundamento do diálogo visual, que pesquise não apenas seu potencial de diluição do documento e da autoria, e de exploração da linguagem, mas que também aproxime e coloque em evidência olhares diferentes sobre questões e experiências de mundo?

.?..¿… como pensar estruturas e processos de construção de diálogos visuais que aproximem e coloquem em evidência diferentes experiências de mundo .?..¿…

Um trabalho que ilumina as possibilidades do diálogo visual como forma de aproximar dois universos distantes e estabelecer uma troca de experiências é *Meu mundo teu* (2007), de Alexandre Sequeira. Alexandre começa a dar aulas de fotografia semanalmente para duas crianças de realidades distantes: uma garota, Taiana, habitante de um bairro periférico de Belém (PA), e um garoto, Jefferson, de uma ilha sem luz elétrica próxima à cidade.

Um dia, propõe para Jefferson se ele gostaria de escrever uma carta para Taiana, perguntando como está sendo a aula para ela, e os dois começam então a trocar cartas, levadas e entregues por Alexandre. Junto com as cartas, os dois começam a colocar nos envelopes imagens de seus universos, produzidas com uma *pinhole* durante as aulas. Por fim, Alexandre produz máquinas com dois furos, e propõe que cada um deles faça a exposição em apenas um dos furos do mesmo filme. [IMAGEM 26] O resultado são imagens sobrepostas dos dois universos, em que as duas crianças se descobrem através do outro:

> Uma mescla impressionante do mundo dos dois, que fazia com que ao longo desse ano o mundo da Taiana fosse ganhando outros contornos, e o do Jefferson também. Ela olhava e dizia: 'Eu não estou vendo nenhum fio elétrico', eu dizia, 'Não Taiana, ele não tem energia'. 'Ele não vê novela?' 'Não, ele não vê novela.' Ela dizia 'Eu não vejo carro também..', 'Não, Taiana, ele vai pro colégio de barco.'

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 166-167 11/11/21 11:43 AM

> 'De barco?'. Aí nas mesclas das imagens, por coincidência, uma canoa aparece na porta da casa da Taiana. E a Taiana gritava, ela dizia 'Eu vou pro colégio de barco, eu vou pro colégio de barco!' (SEQUEIRA, 2016, transcrição da autora)

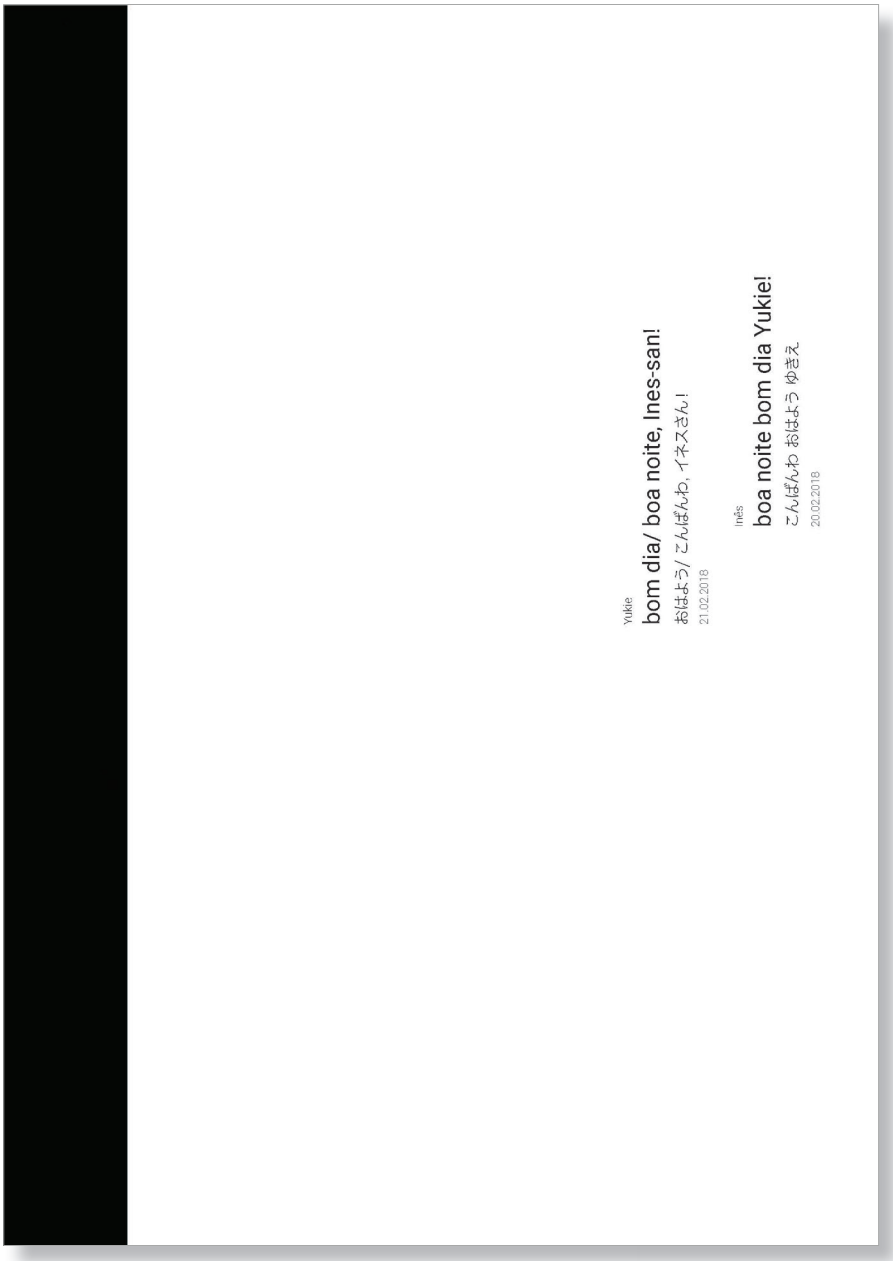
Outro trabalho que não chega a ser um diálogo em seu processo, mas que consegue produzir um cruzamento entre realidades, experiências e olhares é a videoinstalação *Rua de mão dupla*, de Cao Guimarães, produzido para a XXV Bienal de São Paulo, em 2002. Nele, três duplas de pessoas que não se conhecem trocam de casa durante 24h, levando consigo uma câmera de filmar e a autorização de explorar com ela os espaços do outro. Ao final, contam para a câmera do artista como se sentiram com a experiência, em uma montagem que os coloca lado a lado, de forma a que enquanto um fala, vemos a imagem do outro. [IMAGEM 27]

O trabalho é muito interessante pela forma como diversas camadas se revelam ao mesmo tempo. Há a construção do discurso visual por parte de cada um, que com câmeras em mãos revelam abordagens mais investigativas, mais descritivas, mais devaneantes, mais formais. Alguns incluem uma narração em off constante, outros apenas pequenos comentários – como "pista A" ou "o que falar?" – outros optam por um discurso exclusivamente visual. Um trabalho mais consciente com a linguagem acontece em alguns momentos, como no caso do arquiteto que constrói um ritmo para enfatizar a frase encontrada "um de olho no outro" ou que, ao ver uma série de fotografias e ilustrações pornográficas coladas na janela, faz movimentos com a câmera que remetem a um coito. Não fica claro se estamos vendo o material integral, como foi coletado por eles, ou se há uma edição por parte do artista – as coincidências, não esporádicas, sugerem que haja.

Outra dimensão interessante é que vamos acompanhando simultaneamente os dois olhares, e descobrindo junto com eles o espaço do outro, tentando desvendar a partir de seus objetos e rastros seus hábitos e sua personalidade. Mas, enquanto aquele que vive a experiência constrói um olhar sobre o espaço íntimo do outro, nós que observamos, construímos, também, um olhar sobre o olhar do outro. E os gestos e comentários de cada um sobre o outro vão revelando coisas sobre si mesmos.

Cao parece criar relações de aproximação e afastamento intencionais entre as duas pessoas, ao trocar, por um lado, as casas de um engenheiro e um arquiteto, de um poeta e uma escritora, e, por outro, as de um produtor musical e uma oficial de justiça. Todas as duplas encontram pontos em comum nas casas alheias – o mesmo livro, o mesmo time de futebol, o mesmo interesse musical; mas também pontos de afastamento – no excesso de organização ou de bagunça, no entendimento sobre a arquitetura moderna, no contraste material de uma casa para a outra.

Sem se conhecerem e sem trocarem nenhuma palavra, os dois envolvidos acabam por dialogar, através de uma experiência construída pelo artista que os faz conhecer mais de si mesmos através do outro. A qualidade lúdica se faz presente no deslocamento do tempo e espaço cotidianos, criado pela inversão das casas, e também na investigação, descoberta e invenção do outro. Fica em suspenso o desejo de saber como cada um viu o comentário sobre si.



Capa e duplas de
de noite penso no dia, de dia penso na noite. (2018-)

Inês

20.02.2018

Inês

20.02.2018

Inês

Tô vendo o Japão em tudo...

すべて日本に見える。。笑。。

21.02.2018

23.02.2018 São Paulo

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 170-171 11/11/21 11:43 AM

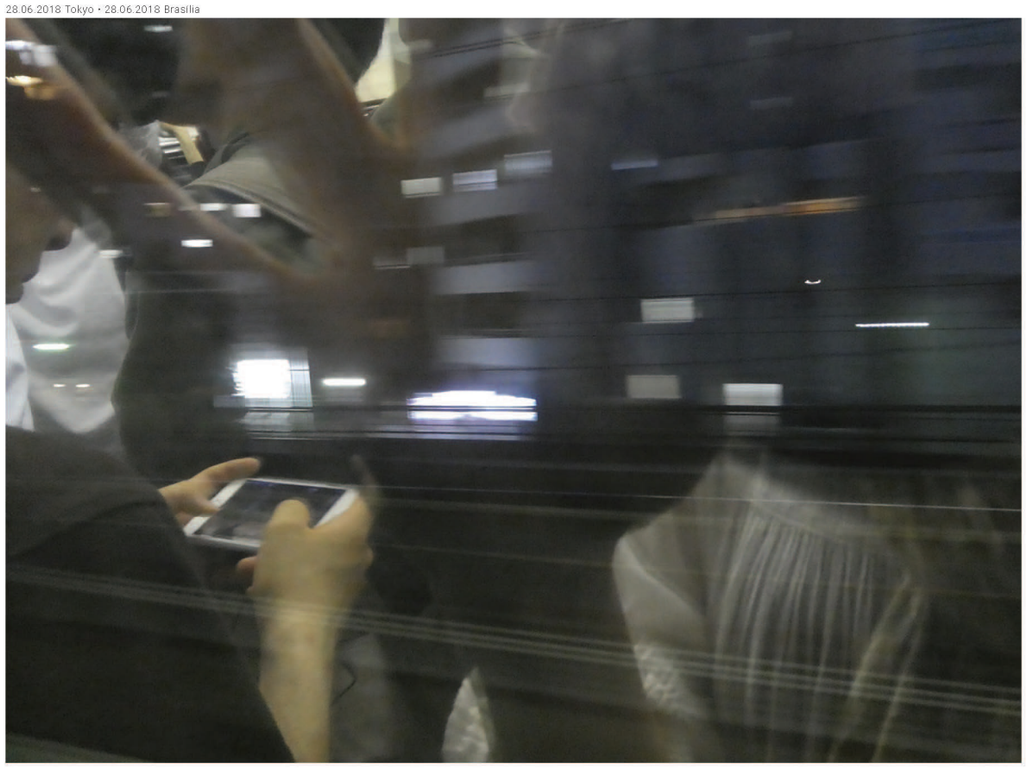
Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 172-173

29.01.2019 Juquei • 30.01.2019 Kashiwa

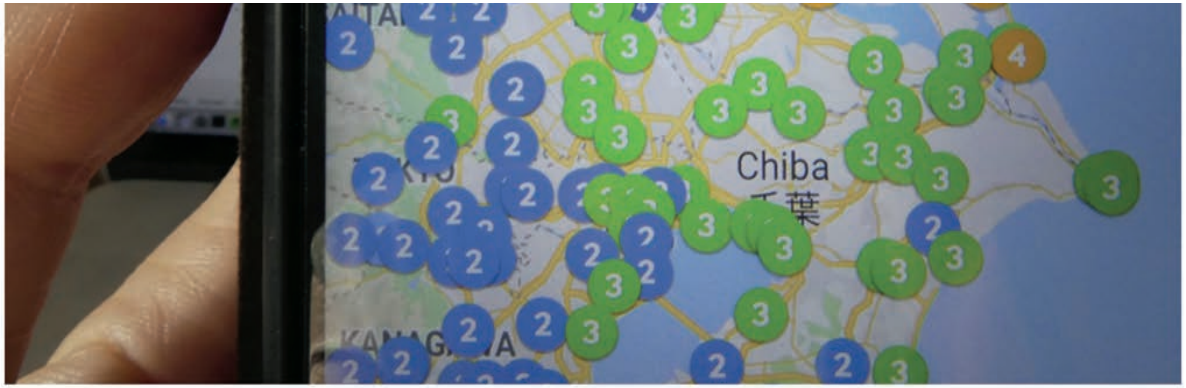
11/11/21 11:43 AM

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 174-175

28.06.2018 Tokyo • 28.06.2018 Brasília



11/11/21 11:43 AM



Inês

16.06.2019

Yukie

よう/ こん おはよう/ こん おはよう/ こん おはよう/ こん おはよう/ こん お

Oi Inês! obrigada pelo updates.
foram bons os comentários né?!

16.06.2019

Yukie

よう/ こん おはよう/ こん おはよう/ こん おはよう/ こん おはよう/ こん おはよう/ こん おは

por falar em diálogo, opa o prédio tá tremendo forte aqui, terremoto...

16.06.2019

Yukie

よう/ こん

parou...

16.06.2019

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 176 11/11/21 11:43 AM

.?..¿...

questões em aberto: experiência, corpo, silêncio, narrativa

Ao me deparar com a proximidade do fim desta pesquisa, noto a tímida presença de questões ligadas ao corpo ao longo do texto. De repente, me sinto em débito comigo mesma.

Descubro um livro de David Le Breton, *O silêncio*. Me lembro da música de Simon & Garfunkel, *O som do silêncio*, e da obra, de mesmo nome, de Alfredo Jaar. Em ambas, a imagem cega, inebria e silencia. Percebo que sempre me atraíram práticas e linguagens silenciosas: a dança, a observação, a imagem, o caminhar. Reitero a sensação de que nenhuma condição é definitiva, mas definida por seu contexto. Contraponho às duas obras um texto de Colin Westerbeck e Joel Meyerowitz em que eles descrevem como, em viagem pelo Peru e sem falar espanhol, Robert Frank descobre uma forma de estar silenciosa, na qual as palavras não são necessárias, mas a comunicação ainda assim acontece através do corpo. Me identifico.

A imagem seria mais eficiente no compartilhamento de sensações físicas e sentimentos do que a linguagem verbal? "Não há que perseguir esta quimera do pensamento sem linguagem", diz Le Breton, "Silêncio e palavra não são contrários, ambos são ativos e significantes, e sem sua união não existe discurso."

A imagem pode ser ora silêncio, ora palavra?

•

•

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 178-179 11/11/21 11:43 AM

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 180-181 11/11/21 11:43 AM

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 182-183 11/11/21 11:43 AM

•

A foto dos pés descalços no Terminal da Lapa segue me norteando.

•

Descubro outros livros de Le Breton, *Caminhar – elogio dos caminhos e da lentidão*, *Antropologia dos Sentidos*, *Ambivalências do Risco*, *Antropologia da Dor*, *Sociologia do Corpo*. Minha vontade de mergulhar neles sugere a existência de um desejo de aprofundamento nas possibilidades de sentidos da prática fotográfica a partir do corpo, do gesto.

> A condição humana se transformou numa condição sentada ou imóvel, ajudada por um sem número de próteses. […] O corpo é um resto, uma sobra contra a qual se choca a modernidade, e que se torna cada dia mais difícil de valorizar na medida em que é cada vez mais restrito o conjunto de suas atividades. Esta desaparição progressiva restringe a visão que o homem tem do mundo, limita seu campo de ação sobre o real, diminui seu sentimento de consistência do eu e debilita seu conhecimento das coisas […]. (LE BRETON, 2000, p. 8-9)

O que há antes da imagem ser revelada?

A fotógrafa e babá Vivian Maier preferia comprar filmes e fotografar a gastar dinheiro revelando-os. Garry Winogrand, a partir de certo momento, parou de revelar seus filmes. Diz-se que ele encarnava a corporeidade, própria ao espírito nova-iorquino, ao circular aceleradamente por Manhattan e escapar antes que as pessoas se dessem conta de que haviam sido fotografadas.

•

Uma pequena história desimportante: durante uma viagem pré-adolescente com um grupo de amigas de uma amiga, me surpreendi rodeada por espíritos velhos. No primeiro dia, me diverti com o carteado que começava logo depois do café da manhã e se estendia até o anoitecer. Mas não pude acreditar quando, no segundo dia, a dinâmica se repetiu. Propus então a uma pequena parte do grupo que saíssemos para uma caminhada ao redor da casa. No percurso, descobrimos um talude de grama, conseguimos uns papelões e passamos a tarde escorregando ali. Ufa, me sentia viva novamente. Mas a viagem seguiu, assim como o ritmo daqueles corpos sentados. A angústia da situação começou a se refletir no meu corpo e comecei a ficar doente. No quarto ou quinto dia anunciei que precisava ir embora.

•

•

Onde encontro uma história da fotografia a partir do gesto?

•

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 188-189 11/11/21 11:43 AM

O silêncio do gesto, o silêncio da imagem.

Onde termina o gesto e começa a dança?

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 190-191 11/11/21 11:43 AM

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 192-193 11/11/21 11:43 AM

•

Percebo outra ausência.

Durante um dos encontros do grupo de pesquisa, ao apresentar o início da edição de *Mancha Urbana* (quando ainda tentava encontrar sentidos na relação entre o meu gesto de catar imagens e o gesto dos catadores de material que percorriam a cidade), Julia Milward comentou comigo sobre um filme de Agnès Varda, chamado *Os Catadores e a catadora* (*Les Glaneurs et la glaneuse*). Nunca tinha ouvido falar da diretora, mas o título me interessou.

Que liberdade! Que discurso honesto e generoso, crítico e alegre! Desde então, Varda me acompanha e guia, me relembrando de confiar na experiência – e desconfiar dos discursos sérios demais.

Recentemente, em uma entrevista na televisão com o ambientalista, filósofo e escritor indígena Ailton Krenak, o ensaísta, músico e professor José Miguel Wisnik comentou que percebia nele uma sabedoria "que nos esclarece e nos ilumina", já que ele não ameniza a situação crítica que vivemos mas ao mesmo tempo expressa a alegria de "participar desse coro dos viventes no planeta Terra"; e pediu que Krenak comentasse essa forma de estar:

> Wisnik, você sabe muito bem que a alegria é a prova dos nove. Então a vida, por ser esse dom tão indescritível, incontível, não pode ser recebido de outra maneira se não com contentamento, alegria, e uma resposta criativa pro sentido de uma dança cósmica. Se você fosse chamado para uma dança cósmica, você ia ficar cabisbaixo ou você iria sair saltitante?

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 194-195 11/11/21 11:44 AM

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 196-197 11/11/21 11:44 AM

•

Poderia trocar os títulos dos capítulos por verbos, a sequência ficaria bonita:

experienciar,

narrar,

encontrar,

•

dialogar.

(O fim do trabalho não é um fim, mas um abandono.)

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 198-199 11/11/21 11:44 AM

•

Outra memória: quando comecei a querer me apropriar do fazer fotográfico, a fotografia parecia me prometer a possibilidade de permanentemente me manter no estado de "fluxo do viajante", em que cada dia se inicia sem que se saiba exatamente como irá terminar.

> Caminhar é uma abertura ao mundo. Restitui no ser humano o feliz sentimento de sua existência. O submerge em uma forma ativa de meditação que requer uma sensorialidade plena. […] não nos exime de nossa responsabilidade, cada vez maior, com as desordens do mundo, mas nos permite recuperar o alento, aguçar os sentidos, renovar a curiosidade. Caminhar é muitas vezes um rodeio para encontrar-se consigo mesmo. (LE BRETON, 2000, p. 7)

Estava no Altiplano andino quando recebi a notícia de que tinha sido selecionada para a última etapa de uma vaga de fotógrafa num jornal. Optei por não voltar – uma jovem privilegiada, certamente, mas que também abria mão de seu próprio conforto em nome de uma paixão. Dois anos depois, pedalava no sertão do Ceará quando fui informada de que havia passado em uma seleção para assistente de edição de fotografia na mesma instituição. Desta vez, antecipei a passagem e voltei a tempo de assumir o cargo.

Desde então, minhas viagens se tornaram relativamente escassas. Ainda assim, a fotografia me levava do interior de um centro cultural efervescente no Capão Redondo à cobertura de um edifício na Berrini; de uma manhã com o campeão olímpico de natação no Clube Pinheiros a uma tarde com um grande cineasta; de um enorme galpão de armazenamento de móveis doados no Grajaú a um apartamento no Tatuapé onde um porco-espinho era tratado como animal de estimação. Circulava pela cidade e me sentia feliz com as experiências que meu ofício me proporcionava.

Por outro lado, sentia uma grande decepção com os discursos pautados. As experiências vividas eram muito ricas, me faziam sentir presente, saciavam minha curiosidade e meu desejo de conhecer lugares e pessoas, mas era como se as experiências não se completassem plenamente. Queria ser capaz de compartilhá-las. A instituição, que viabilizava as vivências, não viabilizava a narrativa que me interessava partilhar.

A necessidade de me apropriar mais profundamente da linguagem fotográfica e de seus meios de compartilhamento, para poder atuar de forma mais consciente e coerente com a minha forma de entender o mundo, foi se tornando cada vez mais evidente. O desejo de ser capaz de partilhar narrativas e discursos me levou a espaços de pesquisa cada vez mais abstratos, cada vez mais ligados às possibilidades de constituição de sentido nas linguagens visuais. Quando finalmente me vi com uma maior compreensão do contexto da imagem fotográfica e de suas ferramentas discursivas, percebi que precisava me reencontrar com aquilo que me mobilizara inicialmente: o desejo de uma vida mais repleta de experiências singulares, nas quais corpo, mente e percepção do mundo pudessem coexistir com igual potência. E o desejo de que essa forma de estar se tornasse mais universal.

Como criar e espalhar experiências pelo mundo?

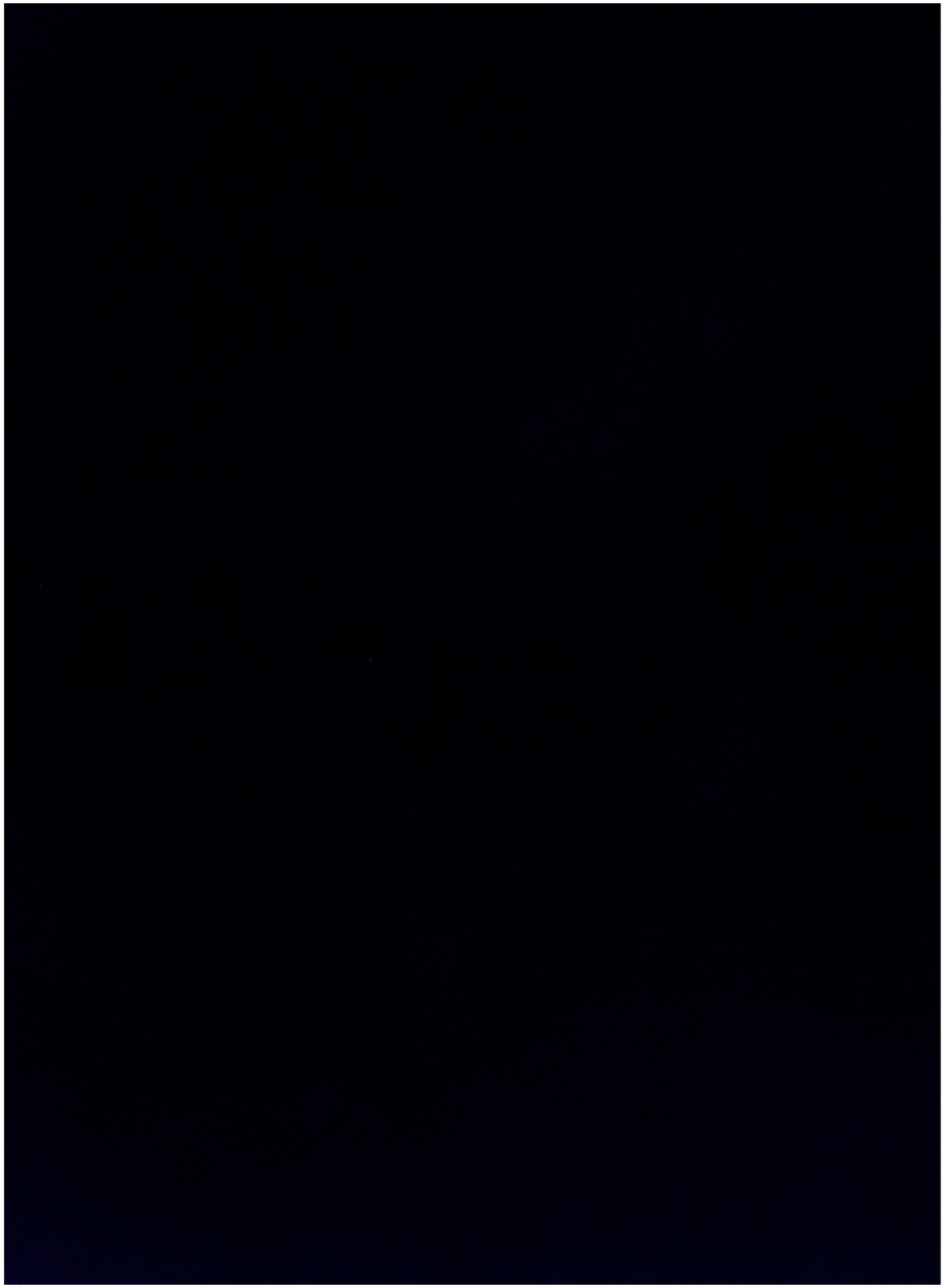
•

"Se abríssemos as pessoas encontraríamos paisagens", diz Varda.

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 200-201 11/11/21 11:44 AM

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 204 11/11/21 11:44 AM

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 209 11/11/21 11:44 AM



Autores citados s/ referência:

p. 11 Jorge Larrosa (2014, p. 104-105).

p.18 Adaptação de texto de Milan Kundera (1995, p. 42).

Créditos das imagens apropriadas:

p. 1 Esqueleto Lucy (*Australopithecus afarensis*). Crédito: James St. John/Flickr/CC BY 2.0

p. 2-3 Frames do filme *2001 - Uma Odisséia no Espaço* (1968), de Stanley Kubrick.

p. 181 Instalação *The Sound of Silence* (2006), de Alfredo Jaar. Crédito: Charles Duprat.

p.184-185 Frame do filme *As praias de Agnès* (2008), de Agnès Varda.

p.191 Frame de filme sobre Cartier-Bresson, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CqsOYsZlPX4

p.193 Fotógrafo japonês Nobuyoshi Araki, 1979. Cameraman magazine, Set. 1979. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CFjHYPgorMB/

p.197 Frame do filme *Terra* (1930), de Aleksandr Dovzhenko.

p.198-199 Instalação de Bill Viola, exposição *Visões do Tempo*, SESC Avenida Paulista, 2018. Crédito da autora.

p.201-203 Frames do filme *Os Catadores e eu* (2000), de Agnès Varda.

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 210-211

11/11/21 11:44 AM

sumário

[prólogo] p.22

.?..¿... práticas e interrogações em mutação [introdução] p.24

01. andarilha-catadora p.29

02. sentidos possíveis - imagem, discurso, intervalo p.45

.?..¿... como construir sentido através da fotografia p.46

.?..¿... o que significa narrar p.50

.?..¿... como pensar a noção de "intervalo" no discurso visual p.54

.?..¿... como definir um "ensaio fotográfico" p.60

03. sentidos possíveis - experiência, imagem, duração p.77

.?..¿... como compreender o tempo na captação, recepção e contemplação da imagem fixa p.83

.?..¿... o tempo diegético pode ser um elemento de aproximação entre imagem fixa e experiência p.90

.?..¿... como se relacionam tempo e sentido na imagem temporalizada e na imagem fixa e múltipla, temporalizada através do suporte livro p.101

04. encontros e desvios - *catadores* p.125

.?..¿... como aproximar representação e experiência sensível p.127

.?..¿... a expressão do autor é suficiente para justificar o uso da imagem de outras pessoas para fins que interessam ao autor mas não necessariamente às pessoas fotografadas p.134

.?..¿... toda imagem não é estética p.139

.?..¿... seria possível, e necessário, expressar-se com o outro p.156

05. diálogos visuais - *de noite penso no dia, de dia penso na noite* p.161

.?..¿... como pensar estruturas e processos de construção de diálogos visuais que aproximem e coloquem em evidência diferentes experiências de mundo p.167

.?..¿... questões em aberto [conclusão] - experiência, corpo, silêncio, narrativa p.178

imagens de referência e referências bibliográficas p.206

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 212-213 11/11/21 11:44 AM

Agradeço à Universidade de São Paulo e à CAPES por viabilizarem essa pesquisa.

Ao meu orientador, João Musa, pela delicadeza, pelas trocas e aprendizados ao longo de um ciclo de onze anos, que de alguma forma aqui se encerra.

Ao meu co-orientador, Paulo Silveira, pelas ricas conversas durante os últimos dois anos, fundamentais para o resultado final deste trabalho.

Aos professores do CAP e do CTR, por alimentarem minhas inquietações.

Ao Grupo de Pesquisa em Impressão Fotográfica (GPIF/CAP) pelos momentos de generosidade compartilhados.

A todos que estiveram por perto.

resumo

Esta pesquisa em Poéticas Visuais se formaliza em duas partes, que correspondem a dois momentos de um mesmo livro-objeto: a primeira (vertical), *Atalhos e desvios para chegar a Mancha Urbana*, configura-se como o relato de uma prática artística, pontuado por aprofundamentos teóricos. Refletindo prioritariamente sobre as relações entre experiência singular e construção de discursos imagéticos, o relato tem como eixos norteadores os seguintes questionamentos: Como aproximar experiência sensível e representação visual? Como se constituem os sentidos nos discursos visuais? Como compreender as relações entre experiência, imagem e tempo? Como expressar-se visualmente junto com o outro? A segunda parte (horizontal), *Mancha Urbana*, conforma um trabalho artístico em sua integralidade e materialidade, para ser compartilhado e discutido.

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção de grau de Doutor no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais (Poéticas Visuais) da Escola de Comunições e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Composta por duas partes, I: *Atalhos e desvios para chegar a Mancha Urbana*; e II: *Mancha Urbana*.

Doutoranda: Inês Pereira Coelho Bonduki

Orientador: Prof. Dr. João Luiz Musa
Co-orientador: Prof. Dr. Paulo Antônio de Menezes Pereira da Silveira (UFRGS)

Pesquisa realizada com o apoio da
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 214-215 11/11/21 11:44 AM

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Bonduki, Inês Pereira Coelho
Atalhos e desvios para chegar a mancha urbana <> Mancha urbana / Inês Pereira Coelho Bonduki ; orientador, João Luiz Musa ; coorientador, Paulo Antônio de Menezes da Silveira. -- São Paulo, 2021.
2 v.: il. + (dois volumes encadernados como um volume).

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. discursos visuais 2. fotografia 3. livro 4. filme 5. montagem I. Musa, João Luiz II. Silveira, Paulo Antônio de Menezes da III. Título.

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte

Como chegou a mancha urbana_FI19.indd 8-14 11/11/21 11:44 AM

imagens de referência e referências bibliográficas

Como cheguei a mancha urbana_caderno referencias_R07.indd 1 11/11/21 11:37 AM

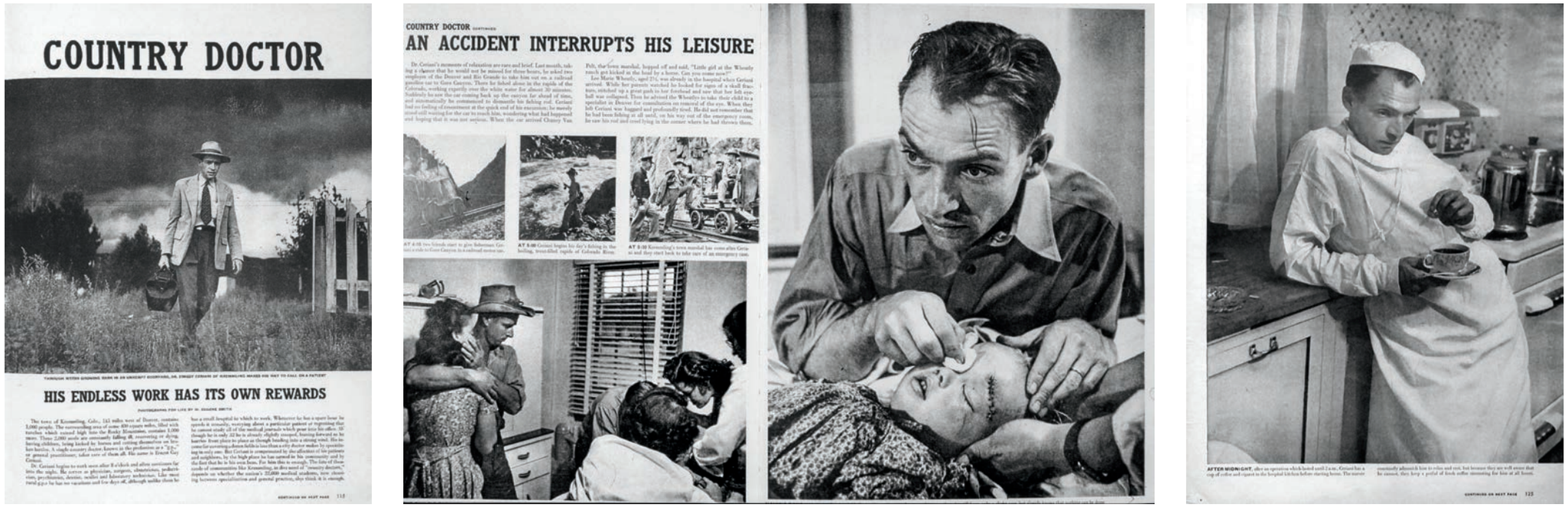
[IMAGEM 1] Finalização da travessia *São Paulo Ponto à Ponta*, 65km do Grajaú à Serra da Cantareira, 2015. Foto: Giovanni Bello (página anterior)

[IMAGEM 2] Imagem do livro *Wall* (2008-12), de Joseph Kouldelka. Fonte: The New York Review of Books - revista online.

[IMAGEM 3] Imagem do trabalho *Cerco à memória* (2008), de Alexandre Sequeira. Fonte: Alexandre Sequeira - site do artista.

[IMAGEM 4a - 4b] Duas sequências do filme *Um homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov.

[IMAGEM 5a - 5b] Duas sequências do filme *A Greve* (1925), de Serguei Eisenstein. Reprodução da autora.



[IMAGEM 6a - 6b - 6c] Páginas duplas (inicial, meio e final) da série fotográfica *Country Doctor*, de Eugene Smith, publicada na Revista LIFE, 20 de setembro 1948. Reprodução: LIFE/Google Books.

[IMAGEM 7a] Reportagem da Revista São Paulo sobre a ONG Teto, julho de 2013. Edição final da revista. Acervo Folha de São Paulo.

[IMAGEM 7b] Reportagem da Revista São Paulo sobre a ONG Teto, julho de 2013. Edição inicial da fotógrafa e do repórter. Acervo da autora.

CIDADANIA

Os olhos da descendente de coreanos Johee Ha, 24, ficam ainda mais apertados enquanto ela conta sua última façanha. "Aí, quando finalmente fui lavar o cabelo, caíram cinco 62 da minha cabeça!"

Ao seu redor, estudantes com lama dos pés à cabeça gargalham. Só a reportagem da **sãopaulo** perde a piada.

Fica a dica: 42 é o nome de um tipo de prego. O mesmo que Johee, aluna de arquitetura do Mackenzie, usava como prendedor de cabelo improvisado. Igualzinho aos que ela e outros 170 jovens de classe média martelaram para levantar 12 casas na favela Vilma Flor (zona leste), próxima ao município de Suzano.

O mutirão é obra do Teto, um projeto chileno que já mobilizou meio milhão de jovens na construção de mais de 3.300 moradias em comunidades pobres na América Latina.

No Brasil, ergueram 1.300 tetos em 60 localidades de São Paulo. Os ajudantes vêm, na maioria, da região central e da zona oeste. Há também gente do Paraná e do Rio. Muitos debutam em programas de voluntariado.

'Pedreiros'

O administrador Marcelo Figueiredo, 25, que mora perto da avenida Paulista, explica o que fazia tão longe de casa. "Me formei em administração. Mas hoje sou pedreiro."

Ele trabalhava dez horas por dia como consultor de negócios, ganhava bem, mas estava frustrado. Aí pediu demissão para viajar o mundo.

Marcelo vendeu seu Honda Civic para economizar o suficiente. Antes de seguir viagem, tomou-se "pedreiro" voluntário porque precisava "conhecer o Brasil para poder sair do país".

De perto, as casas lembram um Lego com peças de madeira, zinco e ferro. Ninguém ali precisa ser especialista em construção civil.

Os mais experientes coordenam os calouros em três grupos: logística (responsável pelo vaivém do material), monitoria (que faz o meio de campo com a comunidade) e intendência (a cargo de comida e limpeza).

Os demais, distribuídos em grupos de mais ou menos dez pessoas, erguem as casinhas "no braço".

E elas são apertadas: 18 m² para famílias com, em média, cinco pessoas. Ainda assim, o valor segue recomendação da ONU, que indica a área mínima de 3,5 m² para que uma pessoa viva com conforto.

Entre moradores e voluntários, crítica recorrente é sua abrangência: geralmente, as novas casas deixam de fora 90% da comunidade (escolhem quem está em situação mais crítica).

CADA CASA TEM...

188 **pregos** (4 kg no total)

8 **painéis** de madeira para as paredes

3 **painéis** de madeira para o piso

1 **porta**

3 **janelas**

6 **placas de telha**

Su casa su casa

Jovens trocam a balada do fim de semana pela construção de casas em comunidades carentes e elegem até 'voluntário-delícia'

• RICARDO SENRA E WESLEY KLIMPEL

Hora do jantar dos voluntários do Teto

O engenheiro Nelson Sakaibara, 35, é veterano no projeto (acima). Abaixo, a estudante francesa Lola Viroile, 23, e o administrador Marcelo Figueiredo, 25

16 ★ ★ ★ 7 a 13 de julho de 2013

CIDADANIA

As famílias selecionadas têm de derrubar seus barracos para dar lugar às novas casas

A ONG que promete estimular o "fortalecimento contínuo da comunidade" gera discórdia também por ignorar problemas comuns a todos, como limpeza e esgoto a céu aberto.

De 20 a 28 de julho, o braço brasileiro do Teto promoverá a "construção de inverno", com nove dias ininterruptos de trabalho. São esperados cerca de 800 voluntários.

Em geral, bastam dois fins de semana para construir e pintar as casas —de azul, a cor do logo do Teto.

A labuta começa cedo. No fim de semana em que fomos lá, acordamos antes do amanhecer. No dia anterior, um sábado, o trabalho foi até as 20h30. Após jantar coletivo, todos dormem em colchões infláveis ou sacos de dormir, dentro das salas de aula de uma escola próxima.

O clima é um misto de "BBB" com excursão de escoteiros. Meninas trocam de roupa sob cobertores ou enroladas em toalhas, enquanto rapazes circulam sem camisa. A cada cinco minutos alguém grita: "Vai, *Teto*oooo!". Quase sempre, é o estudante de engenharia Gabriel Chaves, 23.

'Voluntário-delícia'

Gabriel, o "voluntário-delícia" (apelido dado pela mulherada), que mora com os pais em Santana (zona norte), é um dos líderes do projeto.

Com bandana da bandeira do Brasil na cabeça, fala alto. "Fumava maconha todo dia. Depois cocaína. No Rio, experimentei crack. Aí, aos 19 anos, pedi pelo amor de Deus para minha mãe para ser internado."

Mãe e Deus satisfizeram seu desejo. Chaves ficou seis meses em uma clínica católica, no interior paulista. Largou o vício, aprendeu inglês e virou missionário. Em setembro, foi apresentado ao Teto por uma amiga.

"Delícia", que fuma um cigarro atrás do outro, conta que hoje extravasa "ajudando os outros". Acreditamos. Vale lembrar que sexo é terminantemente proibido nos fins de semana de construções.

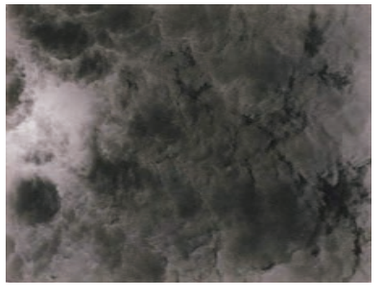
Fotos Eves Bandeira/Folhapress

Gabriel Chaves, 23, o 'voluntário-delícia'

INSCREVA-SE

Para participar da próxima construção, acesse bit.ly/MHNMbX

18 ★ ★ ★ 7 a 13 de julho de 2013



[IMAGEM 8a] *Formigine - entrada da fazenda*, de Luigi Ghirri. Fonte: (GHIRRI, 1989a)

[IMAGEM 9a] Imagens da série *Equivalents* (1923-32), de Alfred Stieglitz. Fonte: Acervo The Phillips Collection - site oficial.

[IMAGEM 9b] Imagens da série *Infinito* (1974), de Luigi Ghirri. Fonte: (MUSSINI, 1979)

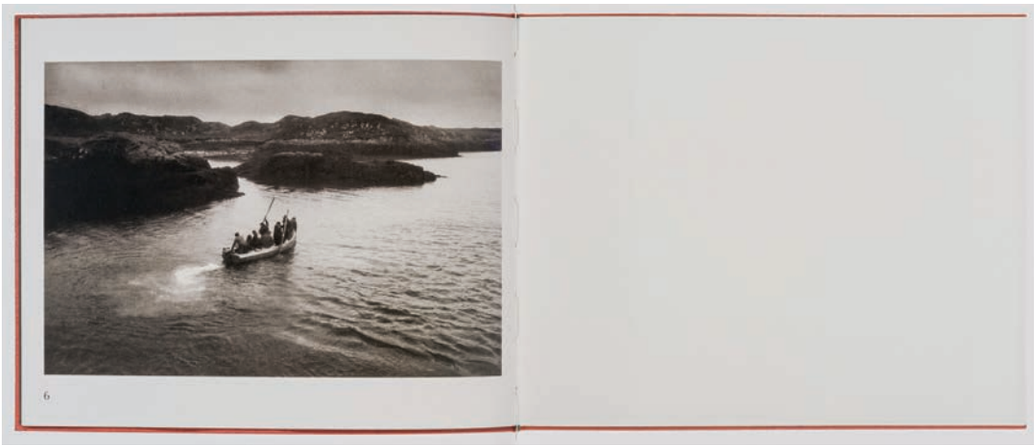
[IMAGEM 10] *Versailles* (1985) de Luigi Ghirri. Fonte: (GHIRRI, 1989b, p.09)

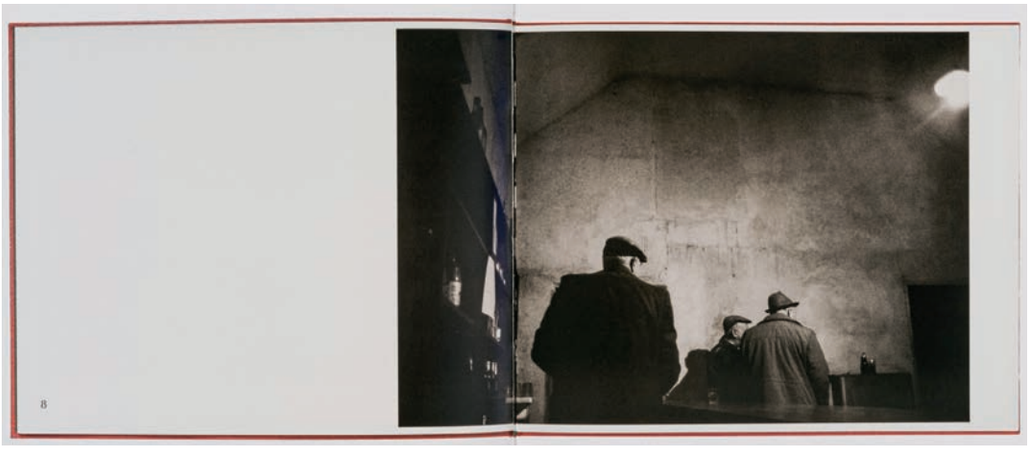
[IMAGEM 11] *Potsdamer Platz, Berlin (27.3.1997 – 13.12.1998)*, de Michael Wesely. Fonte: site do artista. Disponível em: https://wesely.org/

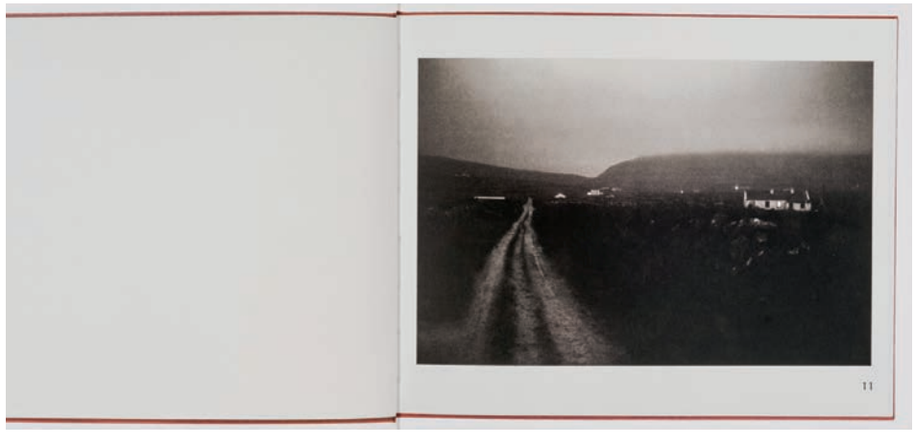
[IMAGEM 12] Instalação *The Sound of Silence*, de Alfredo Jaar, na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, 2006, no Museum of Contemporary Art of Chicago, 2014, e na Galerie Lelong & Co, em 2006.

Fotos: Andres Golberg; Nathan Keay/MCA Chicago; Divulgação Galerie Loroy & Co.

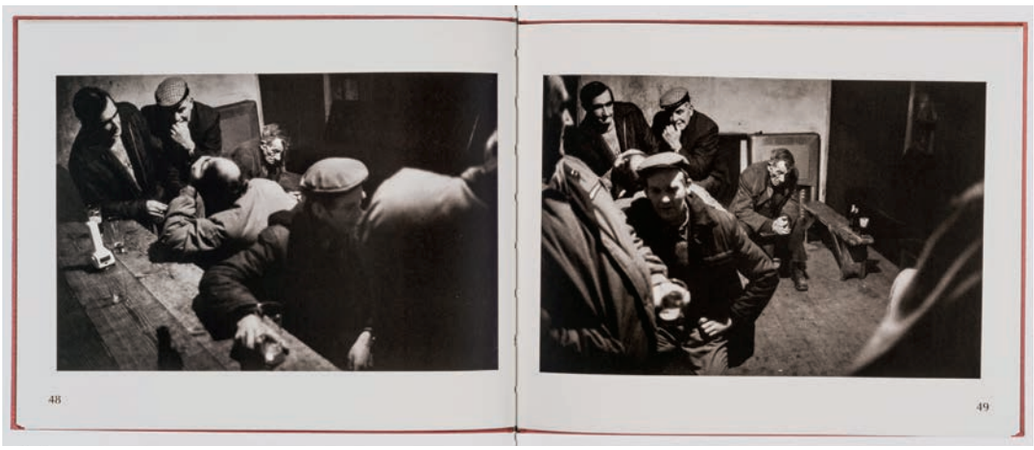
Fontes: URIBE, Begoña. "The sound of silence" por Alfredo Jaar, Revista Archidaily, 23 de nov 2014 Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/757825/arte-e-arquitetura-the-sound-of-silence-por-alfredo-jaar; https://mcachicago.org/Collection/Items/2006/Alfredo-Jaar-The-Sound-Of-Silence-2006; https://www.galerielelong.com/exhibitions/alfredo-jaar2/selected-works?view=slider#2







[IMAGEM 13a - 13b] Duas sequências de páginas do livro *Drum - um lugar na Irlanda* (1996), de Krass Clement. Reprodução: João Musa.

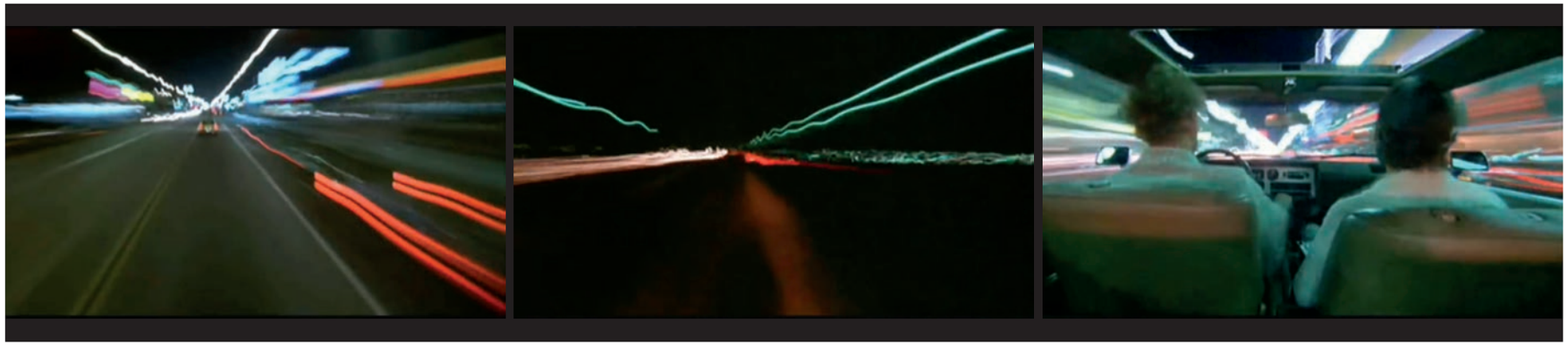


[IMAGEM 14a] Sequência de páginas de *Louisiana, 2005*, do livro *A Shimmer of Possibility* (2007) de Paul Graham. Reprodução da autora.

[IMAGEM 14b] Sequência de páginas de *Pittsburgh, 2004,* do livro *A Shimmer of Possibility* (2007) de Paul Graham. Reprodução da autora.

[IMAGEM 15] Instalação *Chapel of frustrated actions and futile gestures* (2013), de Bill Viola, SESC Av. Paulista, 2019. Foto da autora.

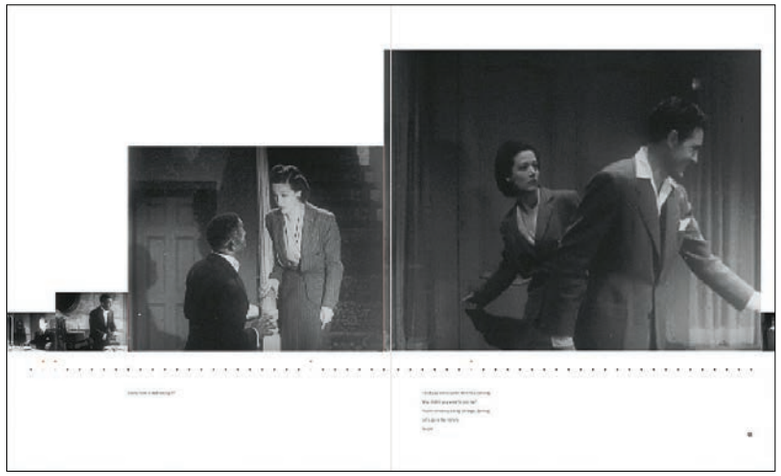
[IMAGEM 16a] Sequência de quadros do filme *Koyaanisqatsi* (1982), da trilogia *Qatsi*, de Godfrey Reggio. Reprodução da autora.



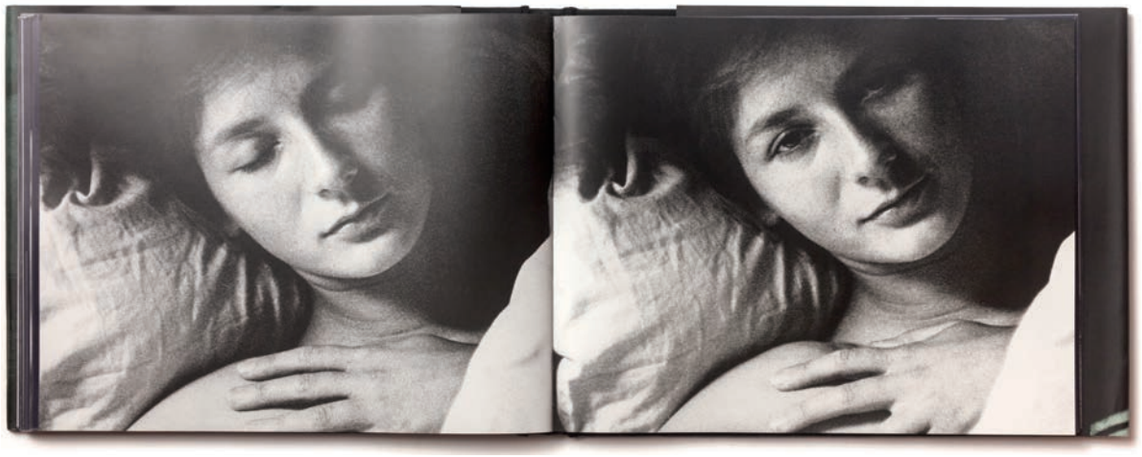
[IMAGEM 16b - 16c] Duas sequências de quadros do filme *Koyaanisqatsi* (1982), da trilogia Qatsi, de Godfrey Reggio. Reprodução da autora.

[IMAGEM 17a] Imagem inicial do livro *La Jetée* (1992), de Chris Marker. Reprodução da autora.

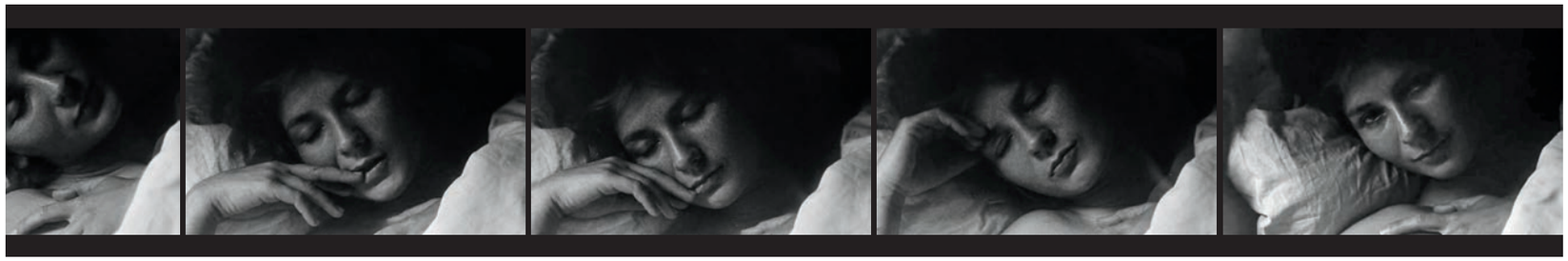
[IMAGEM 17b] Sequência de páginas do livro *La Jetée* (1992), de Chris Marker. Reprodução da autora.

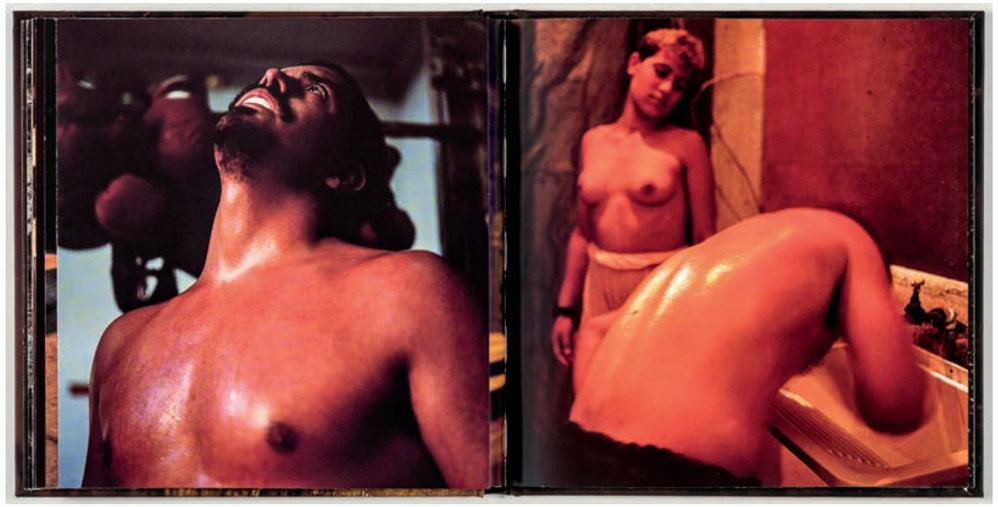


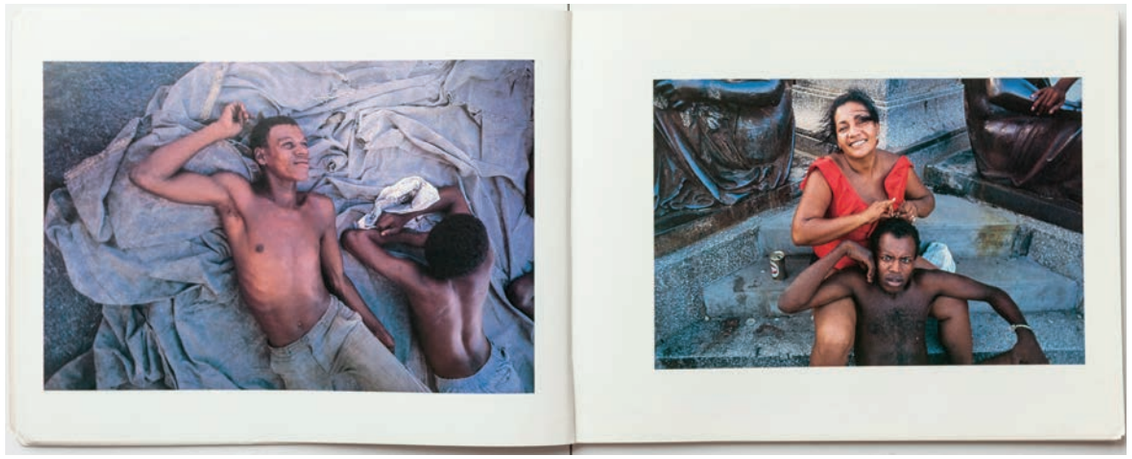
[IMAGEM 17c] Página dupla do livro *Deanimated* (2002) do video artista Martin Arnold, com desenho gráfico de Anna Bertermann. (CAMPANY, 2017)



[IMAGEM 17d - 17e] Sequência de quadros do filme *La Jetée* (1962), de Chris Marker, e página dupla do livro (*La Jetée*, 1992) referente à mesma sequência. Reproduções da autora.



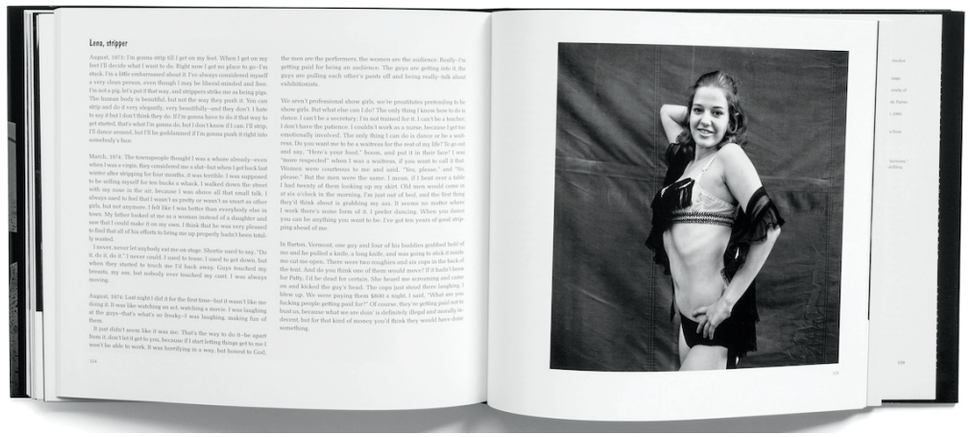




[IMAGEM 18] Páginas duplas do livro *Silent Book* (1997) de Miguel Rio Branco. Reprodução: João Musa.

[IMAGEM 19] Gravuras *Beer Street* e *Gin Lane* (1751), de William Hogarth. Reprodução: Wikimedia Commons.

[IMAGEM 20] Páginas duplas do livro *Dulce Sudor Amargo* (1985), de Miguel Rio Branco. Reprodução da autora.



Lena, stripper

August, 1973: I'm gonna strip till I get on my feet. When I get on my feet I'll decide what I want to do. Right now I got no place to go–I'm stuck. I'm a little embarrassed about it. I've always considered myself a very clean person, even though I may be liberal-minded and free. I'm not a pig, let's put it that way, and strippers strike me as being pigs. The human body is beautiful, but not the way they push it. You can strip and do it very elegantly, very beautifully—and they don't. I hate to say it but I don't think they do. If I'm gonna have to do it that way to get started, that's what I'm gonna do, but I don't know if I can. I'll strip, I'll dance around, but I'll be goddamned if I'm gonna push it right into somebody's face.

March, 1974: The townspeople thought I was a whore already—even when I was a virgin, they considered me a slut–but when I got back last winter after stripping for four months, it was terrible. I was supposed to be selling myself for ten bucks a whack. I walked down the street with my nose in the air, because I was above all that small talk. I always used to feel that I wasn't as pretty or wasn't as smart as other girls, but not anymore. I felt like I was better than everybody else in town. My father looked at me as a woman instead of a daughter and saw that I could make it on my own. I think that he was very pleased to find that all of his efforts to bring me up properly hadn't been totally wasted.

I never, never let anybody eat me on stage. Shortie used to say, "Do it, do it, do it." I never could. I used to tease. I used to get down, but when they started to touch me I'd back away. Guys touched my breasts, my ass, but nobody ever touched my cunt. I was always moving.

August, 1974: Last night I did it for the first time–but it wasn't like me doing it. It was like watching an act, watching a movie. I was laughing at the guys–that's what's so freaky–I was laughing, making fun of them.

It just didn't seem like it was me. That's the way to do it–be apart from it, don't let it get to you, because if I start letting things get to me I won't be able to work. It was horrifying in a way, but honest to God, the men are the performers, the women are the audience. Really–I'm getting paid for being an audience. The guys are getting into it, the guys are pulling each other's pants off and being really–talk about exhibitionists.

We aren't professional show girls, we're geezitutes pretending to be show girls. But what else can I do? The only thing I know how to do is dance. I can't be a secretary, I'm not trained for it. I can't be a teacher. I don't have the patience. I couldn't work as a nurse, because I get too emotionally involved. The only thing I can do is dance or be a waitress. Do you want me to be a waitress for the rest of my life? To go out and say, "Here's your food," boom, and put it in their face? I was "more respected" when I was a waitress, if you want to call it that. Women were courteous to me and said, "Yes, please," and "No, please." But the men were the same. I mean, if I bent over a table I had twenty of them looking up my skirt. Old men would come in at six o'clock in the morning. I'm just out of bed, and the first thing they'd think about is grabbing my ass. It seems no matter where I work there's some form of it. I prefer dancing. When you dance you can be anything you want to be. I've got ten years of good stripping ahead of me.

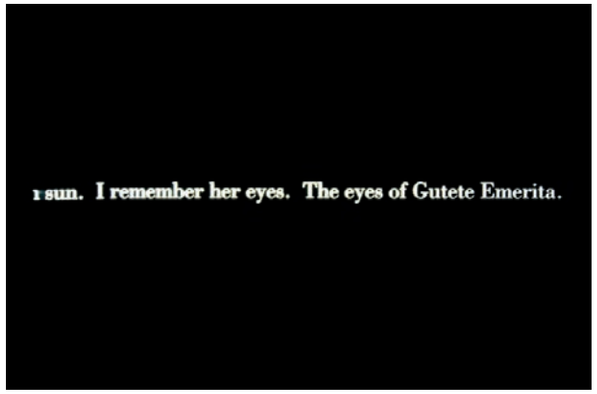
In Burlon, Vermont, one guy and four of his buddies grabbed hold of me and he pulled a knife, a long knife, and was going to stick it inside me cut me open. There were two roughies and six cops in the back of the tent. And do you think one of them would move? If it hadn't been for Patty, I'd be dead for certain. She heard me screaming and came on and kicked the guy's head. The cops just stood there laughing. I blew up. We were paying them $800 a night, I said, "What are you fucking people getting paid for?" Of course, they're getting paid not to beat us, because what we are doin' is definitely illegal and morally indecent, but for that kind of money you'd think they would have done something.

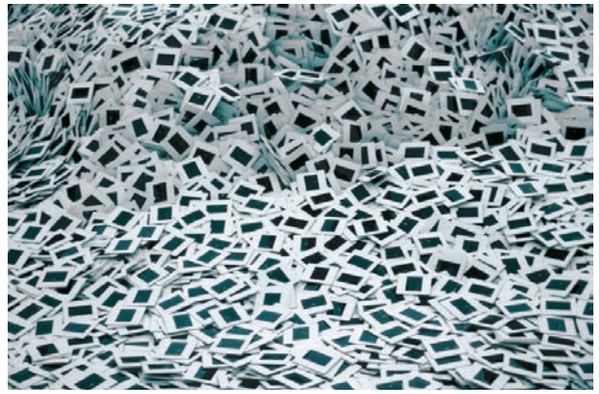
Another stage, study of the Partner I, 1980, p. from Revision/ stalling

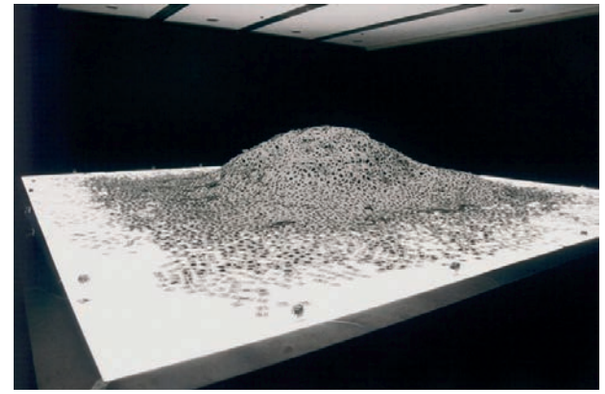
[IMAGEM 21] Página dupla e imagens do livro *Carnival Strippers* (1976), de Susan Meiselas. Reprodução: site da artista, disponível em http://www.susanmeiselas.com/

[IMAGEM 22] Imagens de Sebastião Salgado sobre o genocídio de Ruanda (1997/1994), que aparecem no livro *Êxodos* (2000). Reprodução: Jornal El País (05/04/2019), O genocídio de Ruanda, pelo olhar de um mestre da fotografia. Disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/05/album/1554460759_554970.html#foto_gal_8. E site da Editora Tashen, disponível em: https://www.taschen.com/pages/en/catalogue/photography/all/05315/facts.sebastio_salgado_exodus.htm

Como cheguei a mancha urbana_caderno referencias_R07.indd 30-31 11/11/21 11:38 AM

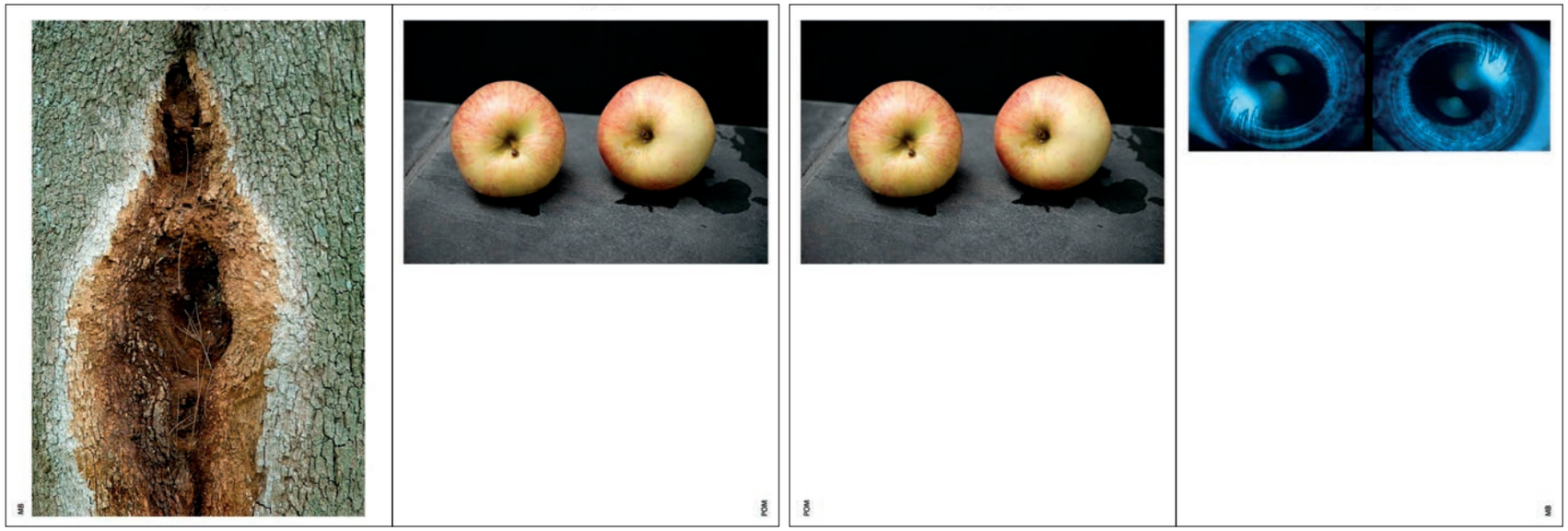






[IMAGEM 23] Instalação *The Eyes of Gutete Emerita* (1996), de Alfredo Jaar, Reprodução: site The Museum of Fine Arts de Houston, disponível em: https://emuseum.mfah.org/

[IMAGEM 24a - 24b] Sequências de frames do filme *Nada Levarei Qundo Morrer, aqueles que mim deve cobrarei no inferno* (1981), de Miguel Rio Branco. Reprodução site do artista, disponível em: http://www.miguelriobranco.com.br/

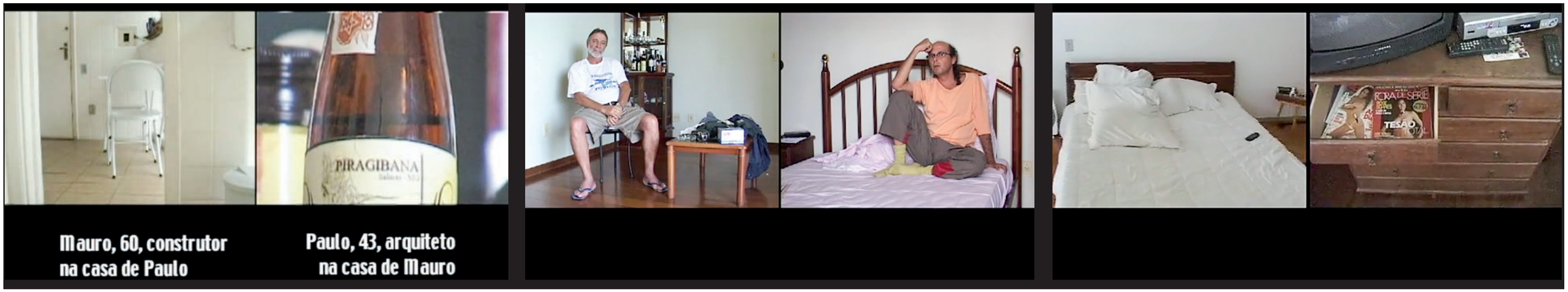


[IMAGEM 25] Sequência do livro *Correspondências Visuales* (2008), de Marcelo Brodski com Pablo Ortiz Monasterio. Fonte: site do artista, diponível em: https://marcelobrodsky.com/

Como cheguei a mancha urbana_caderno referencias_R07.indd 34-35 11/11/21 11:38 AM

[IMAGEM 26] Imagens da série *Meu mundo Teu* (2007), de Alexandre Sequeira. Reprodução: site do artista, disponível em: http://www.alexandresequeira.com/

[IMAGEM 27] Frames do filme *Rua de Mão Dupla* (2002), de Cao Guimarães. Reprodução: Studio Cao Guimarães/Vimeo.



referências bibliográficas

livros visuais, livros de artista, livros de fotografia e catálogos de exposição

BLAZWICK, Iwona (org.). *Paul Graham – Europe: America* (catálogo de exposição). Madrid: Editora La Fábrica/ Fundación Botín, 2012.

BRODSKI, Marcelo; ENCLUSA, Manuel; HOHOISEL, Horts; MONASTERIO, Pablo Ortiz; PARR, Martin; VASCONCELLOS, Cassio. *Correspondencias visuales*. Disponível em: <https://marcelobrodsky.com/visual-correspondences/?lang=en>.

BRODSKI, Marcelo; MONASTERIO, Pablo Ortiz. *Correspondencias fotográficas*. México, DF: Editorial RM, 2008.

CLEMENT, Krass. *Drum – A place in Ireland*. New York: Errata Editions, 2012.

DOUGLAS, Helen; STOKES, Telfer. *Chinese whispers*. London: Weproductions, 1976.

EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: MoMA, 1995.

FABIANI, Francesca; GASPARINI, Laura; GUILIANO, Sérgio; NOGUEIRA, Thyago. *Luigi Ghirri – Pensar por imagens* (catálogo de exposição). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.

FRANK, Robert. *The Americans*. Washington, D.C.: Steidl/ National Gallery of Art, 2008.

GHIRRI, Luigi. *Kodachrome*. Modena: Punto e Virgola, 1978.

_____. *Il Profilo delle nuvole – Immagini di un paesaggio italiano*, Milano: Giangiacomo Feltrineli Edizioni, 1989a.

_____. *Paesaggio Italiano*. Milano: Electa Periodici/ Quaderni di Lotus, 1989b.

GRAHAM, Paul. *A Shimmer of possibility*. Göttingen: Steidl/ MACK, 2009.

_____. *Does yellow run forever?* London: MACK, 2014.

_____. *Present*. London: MACK, 2012.

KAWAUSHI, Rinko; WEIFENBACH, Terri. *Gift*. Tokyo: Amana Inc., 2014.

KOUDELKA, Joseph. *Exiles*. New York: Aperture, 2016.

_____. *Gypsies*. New York: Aperture, 1975.

_____. *Wall*. Londres: Prestel, 2013.

JAAR, Alfredo. *La Política de las imágenes*. Santiago (Chile): Editora Metales Pesados, 2008.

LYONS, Nathan. *After 9/11*. New Haven, London: Yale University Art Gallery/ Yale University Press, 2002.

_____. *Notations in passing*. Cambridge: MIT Press/ Light Impressions Corporation, 1974.

_____. *Return your head to its upright position*. Rochester: ARTISAN Works Press, 2014.

_____. *Riding 1st class on the Titanic*. Cambridge: MIT Press, 1999.

MARKER, Chris. *La Jetée: ciné-roman*. New York: Zone Books, 2017

MEISELAS, Susan. Carnival Strippers. New York: Whitney Museum of Art, Gottingen: Steidl, 2003.

RIO BRANCO, Miguel. *Dulce Sudor Amargo*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1985.

_____. *Maldicidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

_____. *Silent book*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

RUSCHA, Edward. *Crackers*. Los Angeles, 1968 (autopublicado).

RUSCHA, Edward; WEINER, Lawrence. *Hard light*. Los Angeles, 1978 (autopublicado).

SALGADO, Sebastião. *Êxodos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SNOW, Michael. *Cover to cover*. New York: Nova Scotia College of Art and Design, C.A./ New York University Press, 1975.

STOKES, Telfer. *Passages*. London: Weproductions, 1972.

filmes, vídeos e instalações audiovisuais

A Greve. Direção: Serguei Eisenstein. Produção: Boris Mikhin. União Soviética, 1925 (82 min.), mudo, p&b. Título original: *Stachka*.

Arca Russa. Direção: Alexandr Sokurov. Rússia, 2002 (99 min.) son., color. Título original: *Russkiy Kovcheg*.

As Praias de Agnès. Direção: Agnès Varda. Ciné Tamaris, França, 2008 (108 min.), son., color. Título original: *Les Plages d'Agnès*.

A Terra. Direção: Alexander Dovjenko. União Soviética, 1930 (76 min.), mudo, p&b. Título original: *Zemlya*.

Carta para Jane. Direção e produção: Jean-Luc Godard; Jean-Pierre Gorin, França, 1972 (52 min.), son., p&b. Título original: *Letter to Jane*.

Chapel of frustrated actions and futile gestures. Direção: Bill Viola, 2013. Instalação de vídeo, gride de 3x3 telas de plasma, cor, nove canais monosom, 306 x 183 x 9 cm.

Cinema olho. Direção: Dziga Vertov. Produtora: Goskino. União Soviética, 1924 (78 min.), mudo, p&b. Título original: *Kinoglaz*.

Colector. Direção: Francis Alÿ s. México, 1991-2006 (8 min. 56 seg.), son., color.

Imagem palavra. Direção: Jean-Luc Godard. França/ Suíça, 2018 (84 min.), son., color. Título original: *Le Livre d'image*.

Koyaanisqatsi: Uma vida fora de equilíbrio (trilogia Qatsi). Direção e produção: Godfrey Reggio. Música: Philip Glass. Reino Unido, 1983 (87 min.), son., color, Título original: *Koyaanisqatsi: Life out of balance*.

La Jetée. Direção e roteiro: Chris Marker. França, 1962 (28 min.), son., p&b.

Nada levarei qundo morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno. Direção: Miguel Rio Branco. Rio de Janeiro, 1981 (20 min.), son., color., 16 mm.

Nomadland. Direção: Chloé Zhao. EUA, 2020 (108 min.), son., color.

O encouraçado Potenkin. Direção: Serguei Eisenstein. Produção: Iakov Bliokh. Mosfilm, União Soviética, 1925 (75 min.). Título original: *Bronenosets Potyomkin*.

Os Catadores e eu. Direção de Agnès Varda. Ciné Tamaris, Paris, 2000 (82 min.), son., color. Título original: *Les Glaneurs et la Glaneuse*.

Pixo. Direção: João Wainer e Roberto T. Oliveira. São Paulo, 2010 (61 min.), son., color.

Rua de mão dupla. Direção: Cao Guimarães. Produção: XXV Bienal Internacional de São Paulo, 2002.

Si javais quatre dromadaires. Direção, roteiro e edição: Chris Marker. França/ Alemanha, 1966 (49 min.), son., p&b.

Tout va bien. Direção: Jean-Luc Godard; Jean-Pierre Gorin, França, 1972 (96 min.), son., color.

Tríptico de Nantes. Direção: Bill Viola, 1992 (26 min. e 46 seg.). Instalação de vídeo, 3 projeções em suporte translúcido (projeção central frontal, 320 x 420 cm; projeções laterais traseiras, 320 x 270 cm), son., color. Título original: *Nantes Triptych*.

Ulisses. Direção: Agnès Varda. França, 1982 (22 min.). Título original: *Ulysse*.

Um Homem com uma câmera. Direção: Dziga Vertov. Produtora: All-Ukrainian Photo Cinema Administration, União Soviética, 1929 (68 min.), mudo, p&b. Título original: Tchelovek s kinoapparatom.

Varda por Agnès. Direção: Agnès Varda. Imovision, França, 2019 (119 min.). Título original: *Varda par Agnès*.

Winter nomads. Direção: Manuel von Stürler. Suíça, 2012 (86 min.), son., color. Título original: *Hiver Nomad*.

bibliografia geral

ABBOTT, Berenice. La fotografía en la encrucijada. In: FONTCUBERTA, Juan (org.). *Estética Fotográfica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2003.

ADICHIE, Chimamanda. *O perigo da história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003.

AQUINO, Lívia. *Imagem-poema – a poética de Miguel Rio Branco*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2005.

ARHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual - uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Livraria Pioneira/ Editora da Universidade de São Paulo, 1980.

_____. *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1989.

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

_____. *A teoria dos cineastas*. Campinas: Papirus Editora, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e critico de cinema*. Campinas: Papirus Editora, 2001.

BADGER, Gerry; BATE, David; LOCKEMANN, Betina; MACK, Michael. *Imprint – Visual narratives in books and beyond*. Stockholm: Negative, 2013.

BADGER, Gerry; PARR, Martin. *History of photobook – Volume 1*. London: Phaidon, 2004.

BAJAC, Quentin. A fotografia como interrogação. In: FABIANI, Francesca; GASPARINI, Laura; GUILIANO, Sérgio; NOGUEIRA, Thyago. *Luigi Ghirri – Pensar por imagens* (catálogo de exposição). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.

BARTHES, Roland. O terceiro sentido - notas de pesquisa sobre alguns fotogramas de S. M. Eisenstein (1970). In: _____. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984.

BAZIN, André. The ontology of the photographic image. In: TRACHTENBERG, Allan. *Classic essays on photo*. New Haven: Leete's Island Books, 1980.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza (1933). In: _____. *Obras escolhidas, I: Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985a.

_____. The author as producer (1934). In: BURGIN, Victor. *Thinking photography*. London/ New York: Verso, 1980.

BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov (1936). In: _____. *Obras escolhidas, VII: Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985b.

BERNARDET, Jean-Claude. *Os catadores e eu*. In: *Retrospectiva Agnès Varda* (catálogo). Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília: CCBB, 2006.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema*. Campinas/ São Paulo: Editora da Unicamp/ Edusp, 2013.

BORDWELL, David. *What happens between shots happens between your ears* (2008). Disponível em: <http://www.davidbordwell.net/blog/2008/02/04/what-happens-between-shots-happens-between-your-ears/>.

BRACCHI, Daniela Nery. *Fotografia brasileira contemporânea a partir de Miguel Rio Branco*. Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

BURGIN, Victor. *Thinking photography*. London: Communication and culture, 1982.

CALVINO, Italo. A aventura de um fotógrafo. In: _____. *Os amores difíceis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CAMPANY, DAVID. *Photography and cinema*. London: Reaktion Books, 2008.

_____. *The Book of film*. The Photobook Review #012, Aperture, spring 2017.

_____. *The 'Photobook': What's in a name?* The Photobook Review #007, Aperture, winter 2014.

CARERI, Francesco. *Caminhar e parar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2017.

_____. *Walkscapes – el andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2007.

CARTIER-BRESSON, Henri. O instante decisivo. In: _____. *O imaginário segundo a natureza*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2015.

CHANDLER, David. Sliding sight, setting suns. In: *The whiteness of the whale* (catálogo de exposição). San Francisco: PIER 24/ MACK, 2014.

CHEVRIER, Jean-François. Salgado ou l'explotation de la compassion. *Le Monde*, 19 abr. 2000.

COLBERG, Jorg. *Understanding photobooks – the form and content of the photographic book*. New York/ London: Routledge/ Focal Press, 2017.

CORRIGAN, Timothy. *The essay film – from Montaigne, after Marker*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

COSGROVE, Ben. W. Eugene Smith's landmark portrait: Country Doctor. *Life Magazine*, 1 fev. 2012. Disponível: <http://time.com/3456085/w-eugene-smiths-landmark-photo-essay-country-doctor/>.

DELEUZE, Gilles. *Imagem-movimento* (1983). São Paulo: Editora 34, 2018.

DERDYK, Edith. *Entre ser um e ser mil – o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: Editora SENAC, 2013.

DEWEY, John. *Arte como experiência* (1934). São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.

DI BELLO, Patrizia; WILSON, Colette; ZAMIR, Shamoon. *The Photobook – from Talbot to Ruscha and beyond*. London/ New York: IB Tauris, 2012.

DUBOIS, Philippe. A propósito e a partir de *A Câmara clara* de Roland Barthes – A fotografia *contra* o cinema (a questão do olhar analítico, ou como o fotógrafo se faz livro). *Studium 41*, jun. 2019. Disponível em: <https://www.studium.iar.unicamp.br/41/studium41.pdf>.

DUBOIS, Phillipe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus Editora, 2012.

DUNGAN, Thomas. *Photography between covers – interviews with photo-bookmakers*. Rochester: Light Impressions, 1979.

DYER, Geoff. O Instante contínuo – uma história particular da fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

EISENSTEIN, Sergei. *Film form – essays in film theory*. New York/ London: Harvest HBJ Books, 1977.

ENTLER, Ronaldo. Sobre fantasmas e nomenclaturas [parte 1]: ensaio autoral. *Icônica*, 18 ago. 2013. Disponível em: <https://www.iconica.com.br/site/sobre-fantasmas-e-nomenclaturas-parte-1-ensaio-autoral/>.

ENTLER, Ronaldo. Sobre fantasmas e nomenclaturas [parte 3]: fotolivros. *Icônica*, 9 jun. 2015. Disponível em: <https://www.iconica.com.br/site/sobre-fantasmas-e-nomenclaturas-parte-3-fotolivros/>.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988.

FINKEL, Candida. Photography as modern art: the influence of Nathan Lyons and John Szarkowski on the public's acceptance of photography as fine art (1981). In: MCDONALD, Jessica. *Nathan Lyons – selected essays, lectures and interviews*. Austin: University of Texas Press, 2012.

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

GADE, Rude. Halting, without halting: Krass Clement's *Drum* (2012). In: CLEMENT, Krass. *Drum – A place in Ireland*. New York: Errata Editions, 2012.

GALARD, Jean. *Beleza exorbitante – reflexões sobre o abuso estético*. São Paulo: Editora FAP-UNIFESP, 2012.

GHIRRI, Luigi. *Kodachrome*, Milão, 1979a. In: ZANOT, Francesco (org.). *Luigi Ghirri – The complete essays 1973-1991*. London: Mack Books, 2017.

_____. *Infinito*, Milão, 1979b. In: ZANOT, Francesco (org.). *Luigi Ghirri – The complete essays 1973-1991*. London: Mack Books, 2017.

_____. *The diffuse museum. Cultural heritage and education in Cesena* (1987). In: ZANOT, Francesco (org.). *Luigi Ghirri – The complete essays 1973-1991*. London: Mack Books, 2017.

GRAHAM, Paul. A maçã despropositada. Palestra ministrada no Fórum de Fotografia do MoMA, 16 fev. 2010, tradução de Aline Azuma e Carlos Riccioppo.

_____. ¿Cómo es el mondo? – entrevista a Kevin Moore, Nova Iorque, 2011. In: BLAZWICK, Iwona (org.). *Paul Graham – Europe: America* (catálogo de exposição). Madrid: La Fábrica Editorial/ Fundación Botín, 2012.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens – um estudo sobre o elemento lúdico da cultura*. Lisboa: Edições 70, 2004.

KLAUTAU, Mariano. *Do livro explodido à reordenação do mundo: Dulce Sudor Amargo*, de Miguel Rio Branco. In: GRIGOLIN, Fernanda (org.). *Edição Publicações Fotográficas (série PRETEXTO)*. Campinas: Tenda de Livros, 2016a.

KLAUTAU, Mariano. *Miguel Rio Branco: imaterialidades do objeto, materialidades da imagem*. Tese de Doutorado apresentada ao PPGAV da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), São Paulo, 2015.

KLAUTAU, Mariano. Nada levarei quando morrer, aqueles que mim deve cobrarei no inferno, um filme de Miguel Rio Branco. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, PPGAV-UFRGS, v. 21, n. 35, maio 2016b.

KIAROSTAMI, Abbas. Sobre la mirada (una buena ciudadana). In: MASSCHELEIN, J.; SIMONS, M. (eds.) *Mensajes educativos desde tierra de nadie*. Barcelona: Laertes, 2008. Apud: LARROSA, Jorge. *Tremores – escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.

KOULDELKA, Joseph. Entrevista a Frank Horvat. Paris, janeiro e março de 1987. Trad. Charles Martin, Department of Comparative Literature, Queens College. City University of New York, April 2003.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial GG, 2002.

LARROSA, Jorge. A operação ensaio – sobre o ensaiar e o ensaiar-se, no pensamento, na escrita e na vida. *Educação e Realidade*, n. 29 (1), p. 27-43, jan./jun. 2004.

_____. *Tremores – escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.

LE BRETON, David. *Caminar – elogio de los caminos y de la lentitud*. Buenos Aires: Waldhuter Editores, 2014.

_____. *El Silencio*. Madrid: Ediciones Sequitur, 2006.

_____. *Elogio del caminar*. Madrid: Siruela, 2015.

LINS, Consuelo. A voz, o ensaio, o outro. In: *Retrospectiva Agnès Varda* (catálogo). Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília: CCBB, 2006.

LYONS, Joan (org.) *Artists book: a critical anthology*. Rochester: VSW Press, 1985.

LYONS, Nathan. Sequence considerations (1975). In: MCDONALD, Jessica. *Nathan Lyons: selected essays, lectures, and interviews*. Austin: University of Texas Press, 2012.

_____. The photographic sequence (1980). In: MCDONALD, Jessica. *Nathan Lyons: selected essays, lectures, and interviews*. Austin: University of Texas Press, 2012.

_____. Messages in a bottle (1986). Bob Rogers entrevista Nathan Lyons. In: MCDONALD, Jessica. *Nathan Lyons: selected essays, lectures, and interviews*. Austin: University of Texas Press, 2012.

_____. Making metaphors from photos (12/12/2014). Rena Silverman entrevista Nathan Lyons. Lens – photography, video and visual journalism (blog do jornal *The New York Times*). Disponível em: <https://lens.blogs.nytimes.com/2014/12/12/making-metaphors-from-photos/>.

LOCKMAN, Bettina. Beyond the decisive moment: temporality and montage in Paul Graham's *A Shimmer of possibility*. I*MAGE [&] NARRATIVE*, Vol.16, No 3, 2015.

LOMBARDI, Katia. *Documentário imaginário – novas potencialidades na fotografia documental contemporânea*. Dissertação de Mestrado apresentada ao PPG Comunicação Social da FFCH-UFMG, Belo Horizonte, 2007.

MACHADO, Arlindo. O filme ensaio. In: MOURÃO, Maria Dora; SAMPAIO, Rafael. *Chris Marker, bricoleur multimídia* (catálogo). São Paulo/ Rio de Janeiro/ Brasília: CCBB, 2009.

_ _ _ _ _ Repensando Flusser e as imagens técnicas. Palestra apresentada no Centre de Cultura Contemporania de Barcelona, fev. 1997.

MACHADO, Katia Regina. A política da estética da fotografia de Sebastião Salgado. *PROA* – Revista de Antropologia e Arte, mar. 2013. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2350>.

MAMMÌ, Lorenzo. A palma da mão. In: FABIANI, Francesca; GASPARINI, Laura; GUILIANO, Sérgio; NOGUEIRA, Thyago. *Luigi Ghirri – pensar por imagens* (catálogo de exposição). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARTINS, José de Souza. Impressões de visita a uma exposição de Sebastião Salgado. In: _____. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

MASCARELLO, Fernando (org.). *A história do cinema*. Campinas: Editora Papirus, 2006.

MCDONALD, Jessica. *Nathan Lyons: selected essays, lectures, and interviews*. Austin: University of Texas Press, 2012.

MUSSINI, Massimo (org). *Luigi Ghirri*. Università di Parma/ Centro Studi e Archivio della Comunicazioni/ Dipartimento di Fotografia: Quaderni 44, 1979.

NELSON, Andrea Jeannette. *Reading photobooks: narrative montage and the construction of modern visual literacy*. Tese de Doutorado em Filosofia apresentada a Faculty of the Graduate School, University of Minnesota, 2007.

OLIVEIRA, Fernando Lacerda Silva. Luigi Ghirri: a paisagem como assombro do lugar comum. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

PARENTE, André. *Narrativa e modernidade – os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papirus Editora, 2000.

RAMOS, Marina Feldhures. *Conhecer fotolivros: in-definições, históricas e processos de produção*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. O teatro das imagens. In: JAAR, Alfredo. *La política de las imágenes*. Santiago (Chile): Editora Metales Pesados, 2008.

RIO BRANCO, Miguel. Bons tiros na hora certa: entrevista a Ligia Canongia. *Módulo*, n. 63, p. 58-59, Rio de Janeiro, abril/maio 1981.

_____. A sedução do abismo. Entrevista a Christian Carvalho Cruz. *O Estado de S. Paulo*, 18 out. 2014.

ROSA, Guimarães. Entrevista a Fernando Camacho (abril de 1966). *Revista Humboldt*, vol. 18, n. 37, p. 42-53, Munique/ Rio de Janeiro, 1978. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2016/05/joao-guimaraes-rosa-entrevistado-por.html>.

SEKULA, Allan. On the invention of the photographic meaning (1975). In: BURGIN, Victor. *Thinking photography*. London: Communication and culture, 1982.

SENNET, Richard. *Carne e pedra – o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Editora Record, 2006.

SEQUEIRA, Alexandre Romariz. *Entre Lapinha da Serra e o Mata Capim: fotografia e relações de trocas simbólicas*. Mestrado apresentado à Escola de Belas Artes da UFMG, 2010a.

SILVEIRA, Paulo. *A existência da narrativa no livro de artista*. Tese de Doutorado apresentada ao PPG Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

_____. A fotografia e o livro de artista. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos. *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2004.

_____. As possíveis. *Revista Porto Arte*, v.15, n. 25, p. 141, Porto Alegre, nov. 2008.

SISCHY, Ingrid. Good Intentions. *The New Yorker*, 9 set. 1991.

SMITH, Keith. *Structure of the visual book*. Rochester: Keith Smith Books, 2010.

SMITHSON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic (1967). *Arte&Ensaios*, n. 22, p. 162-167, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ, 2011.

_____. Hotel Palenque, 1969-72 (1972). *Revista Zum*, n. 2, p. 136-151, Instituto Moreira Salles, abr. 2012.

SOLNIT, Rebecca. *Wanderlust – a history of walking*. New York: Penguin Books, 2000.

SONTAG, Susan. Imagens da dor. Entrevista a Carlos Graieb. *Revista Veja*, edição 1817, 27 ago. 2003.

_____. La necesidad de la imagen: entrevista con Susan Sontag. Entrevista para Arcadi Espada. *Letras Libres*, 30 abr. 2004. Disponível em: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/la-necesidad-la-imagen-entrevista-susan-sontag>.

_____. *Regarding the pain of others*. London: Penguin Books, 2004.

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

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? *Remate de Males*, n. 31.1-2, p. 13-24, Campinas, jan./dez. 2011. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636219/3928>.

STRAUSS, David Levi. *Between the eyes – essays on photography and politics*. New York: Aperture, 2003.

_____. The documentary debate: aesthetic or anasthetic (1992). In: STRAUSS, David Levi; BERGER, John. *Between the eyes – essays on photography and politics*. New York: Aperture, 2003.

SZARKOWSKI, Jonh, *The Photographers eye* (1966). New York: Museum of Modern Art, 2007.

TRACHTENBERG, Allan. *Classic essays on photo*. New Haven: Leete's Island Books, 1980.

TRUCKER, Anne Wilkes. Lyons, Szarkowski and the perception of photography (2007). In: MCDONALD, Jessica. *Nathan Lyons – selected essays, lectures and interviews*. Austin: University of Texas Press, 2012.

VISCONTI, Jacopo. *Novas derivas*. Tese apresentada à área de concentração Projeto Espaço e Cultura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), 2012.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2005.

_____. *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal Editora, 2003.

WESELY, Michael. Entrevista a Paulo Tavares. *Vitruvius*, jan 2006. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.025/3308?page=3>.

WISNIK, Guilherme. *Um mundo sem unidade*. Disponível em: https://wesely.org/texte-zur-arbeit/

ZANOT, Francesco (org.). *Luigi Ghirri – The complete essays 1973-1991*. London: Mack Books, 2017.

palestras e entrevistas (audiovisuais)

AZOULAY, Ariella. Desaprendendo a história da fotografia. Mediação: Lilia Schwarcz. Festival ZUM, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v37lYQVmdvQ&feature=youtu.be>.

HARAZIM, Dorrit. Fotolivro de cabeceira: *Wall* (2013), de Joseph Koudelka. Série Fotolivro de Cabeceira – Instituto Moreira Salles, out. 2019. Disponível em: <https://ims.com.br/eventos/fotolivro-de-cabeceira-wall-josef-koudelka-com-dorrit-harazim-ims-paulista/>.

JAAR, Alfredo. Alfredo Jaar: Images are not innocent, 2013. Entrevista para o Louisiana Museum of Modern Art. Disponível em: <https://vimeo.com/164688358>.

KRENAK, Ailton. Programa Roda Viva, TV Cultura. Transmitido em 19/04/2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BtpbCuPKTq4>.

MEISELAS, Susan. Jornalismo em contexto. Mediação: Dorrit Harazim. Festival ZUM, Instituto Moreira Salles, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9gbO5fA7hKo>.

SEQUEIRA, Alexandre Romariz. Alexandre Sequeira reencontra o sentido da fotografia. Palestra dada ao TED Amazônia, nov. 2010b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Do2HhRQhQRM>.

_____. Conversa de Galeria: Meu mundo teu – Alexandre Sequeira. Palestra de abertura da exposição "Meu mundo teu", no Museu de Arte do Rio, 21 dez. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ta-uHL7YrmI&t=3011s>.

sites

ALEXANDRE SEQUEIRA. Disponível em: <http://www.alexandresequeira.com/>.

ALFREDO JAAR. Disponível em: <https://alfredojaar.net/>.

BILL VIOLA. Disponível em: <https://www.billviola.com/>.

BIBLIOTECA PANIZZI – ACERVO LUIGI GHIRRI. Disponível em: <http://panizzi.comune.re.it/>.

LUIGI GHIRRI. Disponível em: <https://archivioluigighirri.com/>.

MARCELO BRODSKI. Disponível em: <https://marcelobrodsky.com/>.

MICHAEL WESELY. Disponível em: <https://wesely.org/>.

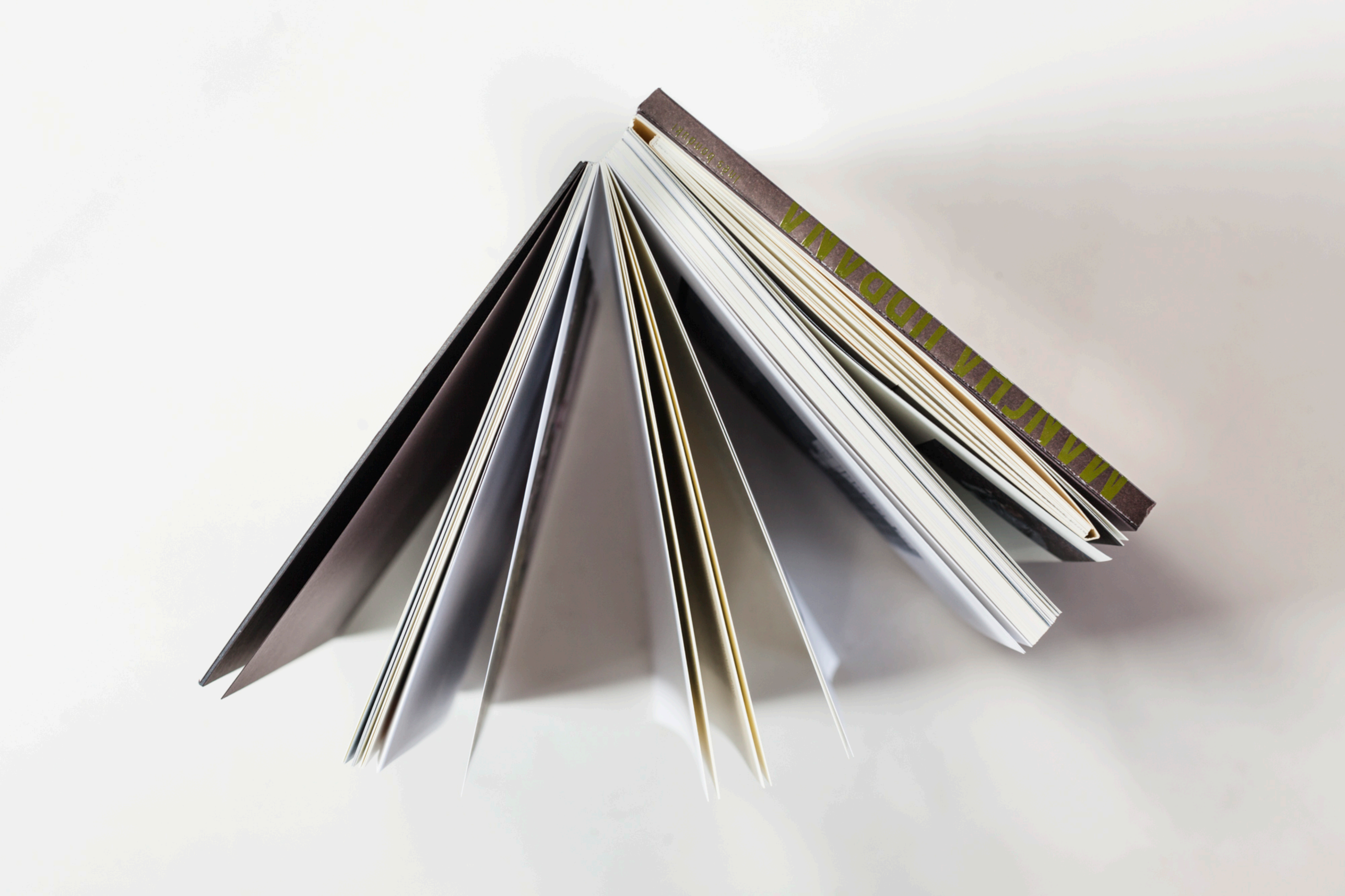
MIGUEL RIO BRANCO. Disponível em: http://www.miguelriobranco.com.br/.

SUSAN MEISELAS. Disponível em: <https://www.susanmeiselas.com/>.

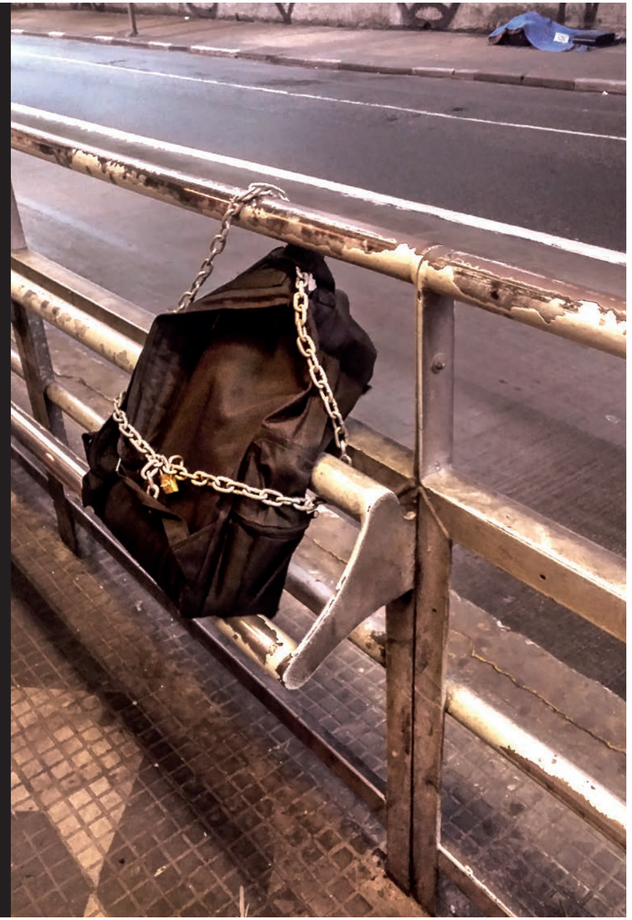
Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 1 11/11/21 11:44 AM

Como cheguei a mancha urbana_R19.indd 2-3 11/11/21 11:44 AM

MANCHA URBANA



MANCHA URBANA_26x19cm_FINAL.indd 2-3 11/11/21 12:13 PM

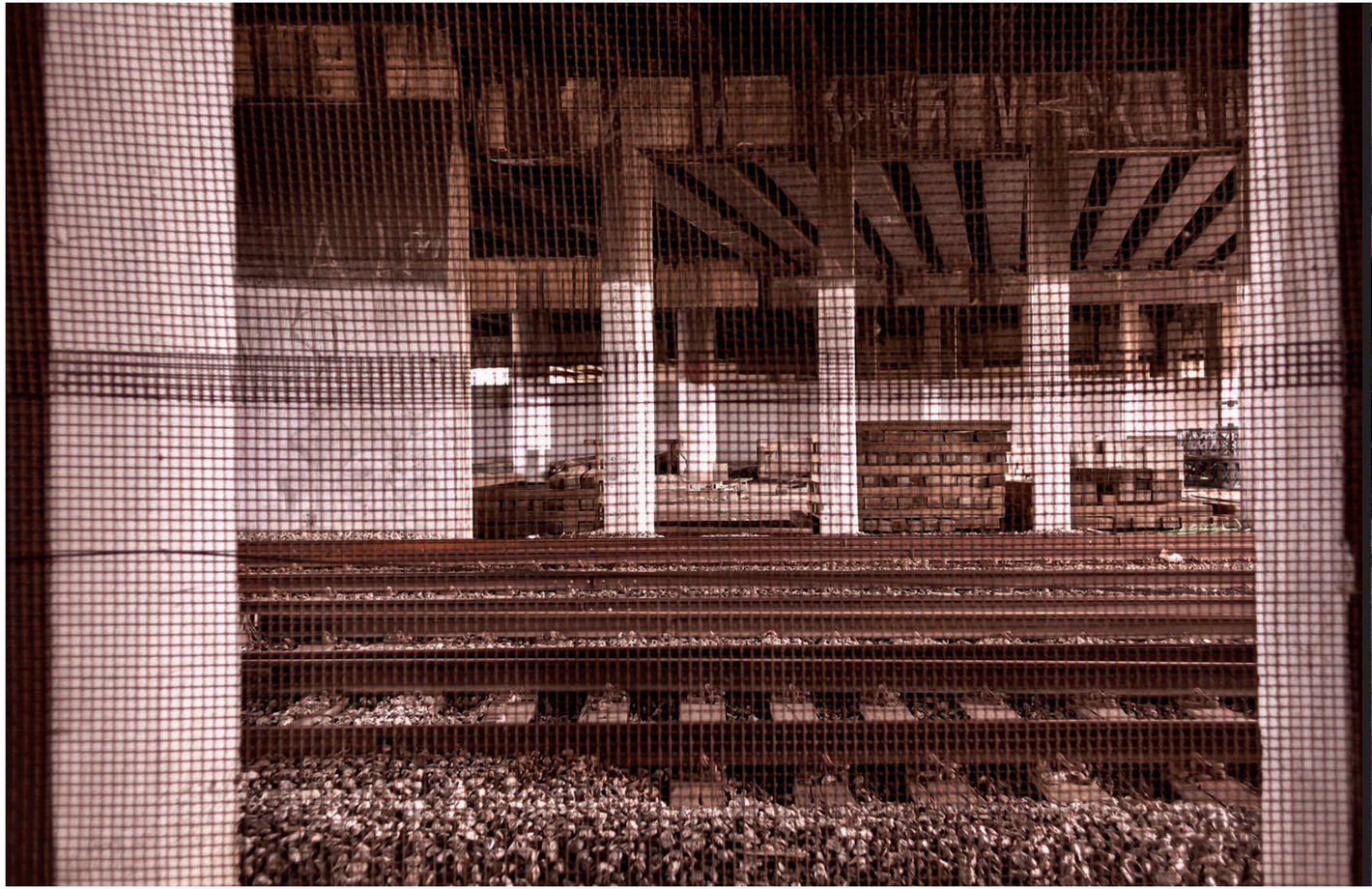


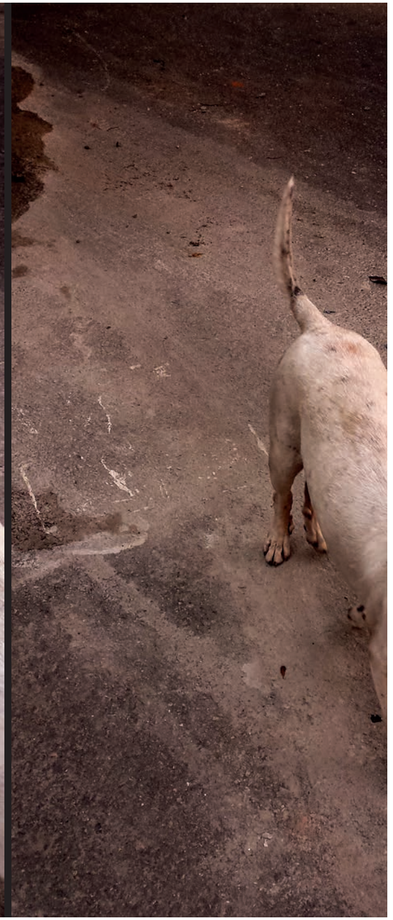
MANCHA URBANA_26x19cm_FINAL.indd 4-5 11/11/21 12:13 PM

MANCHA URBANA_26x19cm_FINAL.indd 6-7 11/11/21 12:14 PM

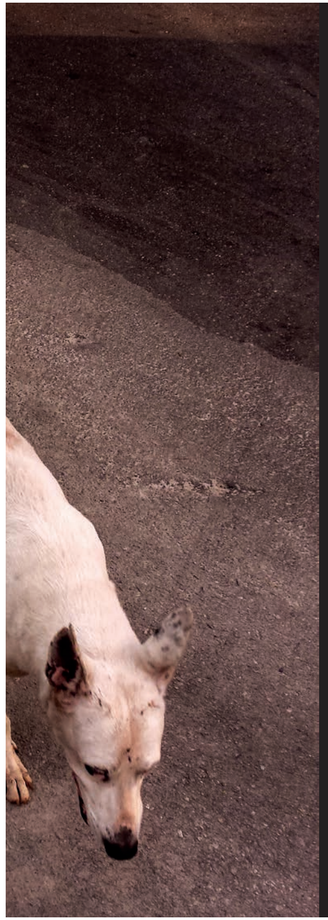
MANCHA URBANA_26x19cm_FINAL.indd 8-9
11/11/21 12:14 PM

MANCHA URBANA_26x19cm_FINAL.indd 10-11 11/11/21 12:14 PM



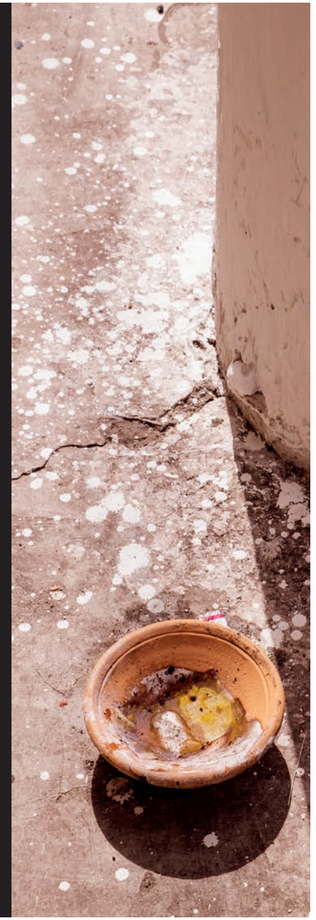


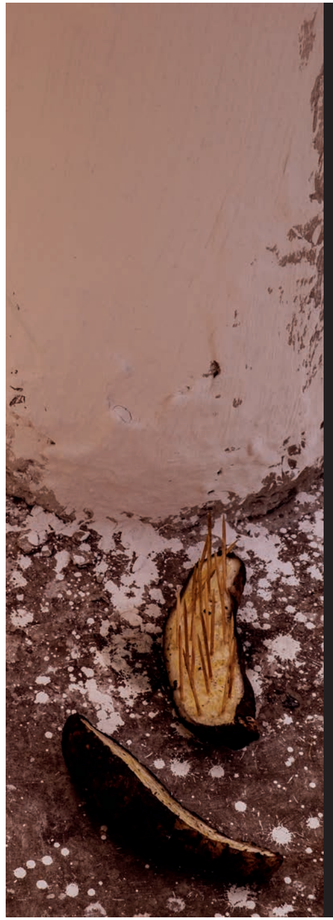
MANCHA URBANA_26x19cm_FINAL.indd 12-13 11/11/21 12:14 PM



MANCHA URBANA_26x19cm_FINAL.indd 14-15 11/11/21 12:14 PM

MANCHA URBANA_26x19cm_FINAL.indd 16-17 11/11/21 12:14 PM





MANCHA URBANA_26x19cm_FINAL.indd 20-21

11/11/21 12:14 PM

MANCHA URBANA_26x19cm_FINAL.indd 22-23

11/11/21 12:14 PM

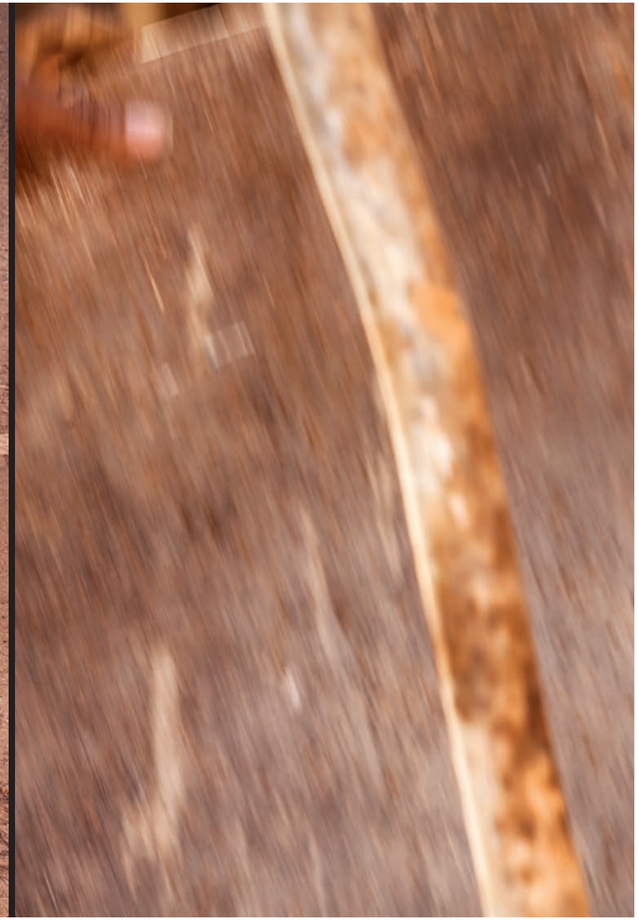
MANCHA URBANA_26x19cm_FINAL.indd 24-25
11/11/21 12:14 PM

MANCHA URBANA_26x19cm_FINAL.indd 26-27 11/11/21 12:14 PM

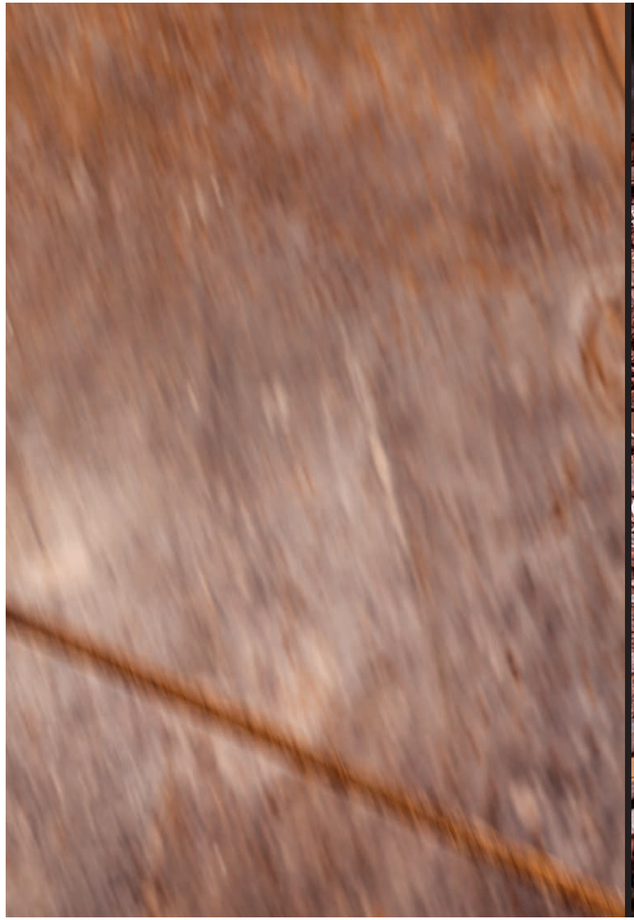
MANCHA URBANA_26x19cm_FINAL.indd 28-29
11/11/21 12:14 PM

MANCHA URBANA_26x19cm_FINAL.indd 30-31
11/11/21 12:14 PM

MANCHA URBANA_26x19cm_FINAL.indd 32-33 11/11/21 12:14 PM

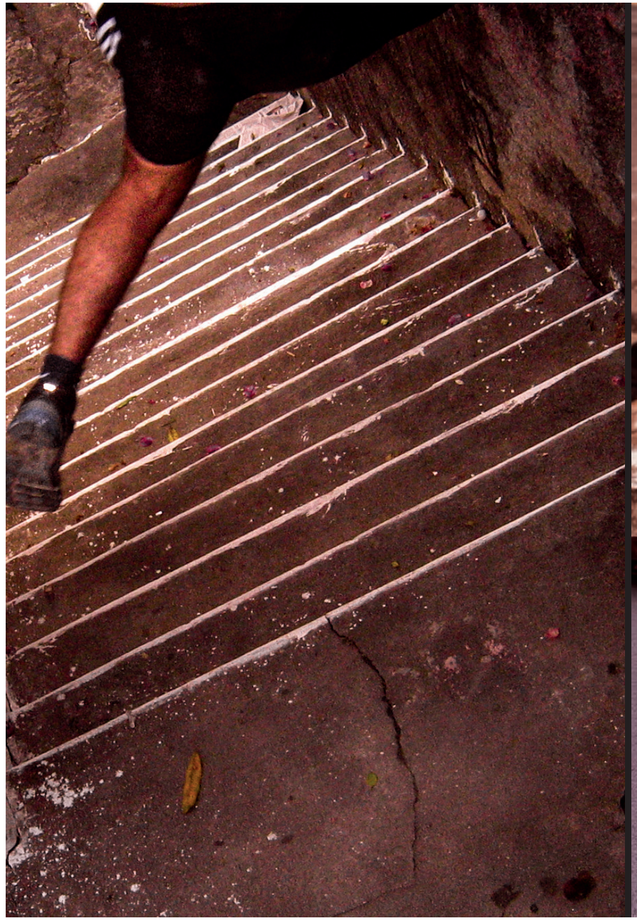


MANCHA URBANA_26x19cm_FINAL.indd 34-35 11/11/21 12:14 PM



MANCHA URBANA_26x19cm_FINAL.indd 36-37

11/11/21 12:14 PM



MANCHA URBANA_26x19cm_FINAL.indd 38-39 11/11/21 12:15 PM

MANCHA URBANA_26x19cm_FINAL.indd 40-41 11/11/21 12:15 PM

MANCHA URBANA_26x19cm_FINAL.indd 42-43 11/11/21 12:15 PM

MANCHA URBANA_26x19cm_FINAL.indd 44-45 11/11/21 12:15 PM

MANCHA URBANA_26x19cm_FINAL.indd 46-47 11/11/21 12:15 PM

MANCHA URBANA_26x19cm_FINAL.indd 48-49 11/11/21 12:15 PM

MANCHA URBANA_26x19cm_FINAL.indd 50-51
11/11/21 12:15 PM

MANCHA URBANA_26x19cm_FINAL.indd 52-53 11/11/21 12:15 PM

MANCHA URBANA_26x19cm_FINAL.indd 56-57
11/11/21 12:15 PM

MANCHA URBANA_26x19cm_FINAL.indd 58-59

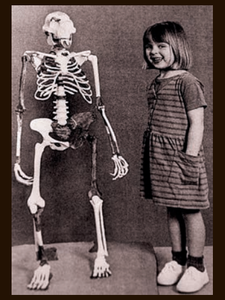
11/11/21 12:15 PM

MANCHA URBANA_26x19cm_FINAL.indd 60-61 11/11/21 12:15 PM

MANCHA URBANA_26x19cm_FINAL.indd 62-63 11/11/21 12:15 PM

MANCHA URBANA_26x19cm_FINAL.indd 64-65 11/11/21 12:15 PM

MANCHA URBANA_26x19cm_FINAL.indd 66-67 11/11/21 12:15 PM



para Lucy (*Australopithecus afarensis*)
que desceu das árvores e enfrentou o deserto

MANCHA URBANA_26x19cm_FINAL.indd 68-69 11/11/21 12:15 PM

São Paulo, 2013 - 2021

Agradeço imensamente às pessoas fotografadas ao longo desse projeto: Alexandra Santana, Aparecido dos Santos (Baby), Buiu, Dante Barão, Edith Derdyk, Fabiano Soares, Jésse da Silva, Karina Ferrera, Lucas da Silva, Renato Hofer, Rodrigo Oliveira, Terra Gonçalves, Vanessa Santiago, Vivian Ucioyada.

impresso em papel Munken Rough 120g

MANCHA URBANA_26x19cm_FINAL.indd 70-71

11/11/21 12:15 PM

MANCHA URBANA