



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

CURSO DE ARTES VISUAIS

FELIPE BORGES ROSA

O REGISTRO ENTRE O ÍNDICE E O CÓDIGO, A BUSCA E O ACASO

UBERLÂNDIA

2023

FELIPE BORGES ROSA

O REGISTRO ENTRE O ÍNDICE E O CÓDIGO, A BUSCA E O ACASO

Trabalho apresentado a Banca Examinadora do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia - UFU como exigência parcial para a obtenção do título de bacharel em Artes Visuais, sob a orientação do Professor Dr. Douglas de Paula.

UBERLÂNDIA

2023

FELIPE BORGES ROSA

O REGISTRO ENTRE O ÍNDICE E O CÓDIGO, A BUSCA E O ACASO

Trabalho apresentado a Banca Examinadora do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia - UFU como exigência parcial para a obtenção do título de bacharel em Artes Visuais, sob a orientação do Professor Dr. Douglas de Paula.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Douglas de Paula - Universidade Federal de Uberlândia – UFU
(Orientador)

Prof. Dr. Paulo Mattos Angerami - Universidade Federal de Uberlândia –
UFU

Jadna Deyse da Silva Dantas – convidada externa

Prof. Dr. João Henrique Lodi Agreli - Universidade Federal de Uberlândia –
UFU (suplente)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço aos meus pais, que não mediram esforços para realizar o sonho de ver o filho em uma universidade pública, desdobrando-se sempre para que o meu sonho se tornasse realidade. Agradeço também aos meus amigos, que compartilharam a vida comigo e me deram o apoio necessário para que eu percorresse minha caminhada até a conclusão do curso. Dando continuidade, agradeço a toda a estrutura acadêmica que me apoiou no processo de toda a graduação. Agradeço ainda a meu orientador Professor Dr. Douglas de Paula, que apoiou e incentivou meu trabalho, dando o respaldo e as orientações necessárias para que eu pudesse chegar ao resultado final esperado. Por fim, agradeço à Universidade Federal de Uberlândia e a todos os seus funcionários, que possibilitam o acesso ao estudo e a um futuro melhor para inúmeros alunos todos os anos.

RESUMO

O presente texto corresponde a estudo para a compreensão estética de prática pético-artística no campo da fotografia, prática de que resultaram diversas fotos em preto e branco, das quais quinze foram selecionadas para representação do trabalho e para exibição pública. Observando a heterogeneidade das fotos resultantes, cuja unidade parece dar-se apenas na incerteza e na potencialidade estética, este trabalho busca o entendimento acerca dessa inesperada congregação de fatores, na abordagem de tópicos semióticos como ícone, índice e símbolo, bem como das noções de fotocodificação, fora de campo fotográfico, acaso e máquina de informe. Relata ainda a organização da exposição atinente e respectiva experiência com amostra de público, finalizando-se com um reconhecimento reflexivo em torno da aprendizagem discente envolvida e sua possível influência num futuro profissional no campo da fotografia.

Palavras-chave: Fotografia. Estética. Índice. Fora de campo. Informe.

ABSTRACT

The present text corresponds to a study for the aesthetic understanding of poetic-artistic practice in the field of photography, a practice that resulted in several black and white photos, of which fifteen were selected to represent the work and for public exhibition. Observing the heterogeneity of the resulting photos, whose unity seems to occur only in uncertainty and aesthetic potential, this work seeks to understand this unexpected congregation of factors, in approaching semiotic topics such as icon, index and symbol, as well as the notions of photocoding, photographic out of field, chance and formless thing machine generator. It also reports the organization of the pertinent exhibition and the respective experience with a sample of public, ending with a reflective recognition around the student learning involved and its possible influence on a professional future in the field of photography.

KEYWORDS: Photography. Aesthetics. Index. Out of field. Formless.

Lista de Figuras

Figura 1	Félix Nadar, retrato de Baudelaire, 1855, fotografia.	14
Figura 2	William Henry Fox Talbot, Asas de Inseto, 1840, fotografia.	14
Figura 3	Jan van Eyck: Homem de Homem, 1433, óleo sobre tela, 19 x 15,5 cm. National Gallery, Londres.	15
Figura 4	Johannes Vermeer: Vista de Delft, c. 1660-1661, óleo sobre tela, 96,5 x 115,7 cm.	15
Figura 5	Pablo Picasso: Damas de Avignon, 1907, óleo sobre tela, 244 x 234 cm. Museu de Arte Moderna de Nova York.....	16
Figura 6	Piet Mondrian, Composição nº 3, 1929, óleo sobre tela, 50 × 50.2 cm. Coleção particular.	16
Figura 7	Robert Demarchy, Luta, 1904, fotografia.....	17
Figura 8	Robert Capa, Soldado Caído, 1936, fotografia.	18
Figura 9	Diane Arbus, Jovem rapaz com sua esposa grávida no Parque da Praça de Washington, 1965, fotografia, 37.4 × 37.2 cm.	20
Figura 10	Felipe Borges Rosa, s.t., 2021, fotografia.	21
Figura 11	Felipe Borges Rosa, s.t., 2021, fotografia.	22
Figura 12	Felipe Borges Rosa, s.t., 2021, fotografia.	25
Figura 13	Felipe Borges Rosa, s.t., 2021, fotografia.	26
Figura 14	Laszlo Moholy-Nagy, s.t., 1923, fotograma, 38.5 x 27.4 cm.	27
Figura 15	Joachim Lischke, Luminograma 2, 1949, fotografia.	28
Figura 16	Chargesheimer, Pathetische Komposition, 1949/1950, impressão em gelatina de prata, 39.1 × 29.9 cm	28
Figura 17	Heinz Hajek-Halke, Umarmung, 1946, impressão em gelatina de prata, 39.8 × 29 cm...	29
Figura 18	Harold Edgerton, inventor do flash, deixando ovo cair sobre ventilador.	30
Figura 19	Felipe Borges Rosa, s.t., 2021, fotografia.	31
Figura 20	Hulki Okan Tabak, s.t., 2019, fotografia.	32

Figura 21 Enve Arnold, Marilyn Monroe durante as filmagens de “Os Desajustados”, 1960, fotografia impressa sobre gelatina de prata, 41 × 51 cm.	33
Figura 22 Marc Garanger, mulher argelina, 1960, fotografia.	34
Figura 23 Alfred Stieglitz, Equivalente, 1930, fotografia, 35 x 27.7 cm.	35
Figura 24 Arnold Krammer, Vista Interior, 1977, fotografia impressa sobre gelatina de prata, 27.94 x 35.56 cm.....	36
Figura 25 Eugène Atjet, Avenida dos Gobelins, 1925, fotografia impressa sobre gelatina de prata.	37
Figura 26 Nicolas Floc’h, Paysages productifs, Initium Maris, , himanthales et laminaires, - 4m, île de Molène, 2019, fotografia.....	38
Figura 27 Felipe Borges Rosa, s.t., 2021, fotografia.....	39
Figura 28 Felipe Borges Rosa, s.t., 2021, fotografia.....	40
Figura 29 Graciela Iturbide, Vevey, Switzerland, 2009, fotografia impressa sobre gelatina de prata, 35.6 x 27.9 cm.....	44
Figura 30 Vivian Maier, s.t., s.d., fotografia (impressão em gelatina de prata), 30.2 × 30.5 cm.	46
Figura 31 Felipe Borges Rosa, s.t., 2021, fotografia.....	47
Figura 32 Man Ray, Anatomias, 1929, fotografia impressa sobre gelatina de prata, 22.6 × 17.2 cm.	49
Figura 33 Jacques André Boiffard, s.t., 1930, fotografia.	49
Figura 34 Raoul Ubac, <i>A Nebulosa</i> , 1939, fotografia impressa sobre gelatina de prata 40 × 28.3 cm.	50
Figura 35 Man Ray, <i>Retorno à Razão</i> , 1923, fotografia impressa sobre gelatina de prata, 18.7 × 13.9 cm.	50
Figura 36 Douglas de Paula, <i>Deproximação_4</i> , 2018, fotografia digital (300 dpi, 3456 x 4608 px).	51
Figura 37 Felipe Borges Rosa, s.t., 2021, fotografia.....	53
Figura 38 Felipe Borges Rosa, s.t., 2022, fotografia.....	55
Figura 39 Felipe Borges Rosa, s.t., 2021, fotografia.....	56
Figura 40 Felipe Borges Rosa, s.t., 2022, fotografia.....	57

Figura 41 Felipe Borges Rosa, s.t., 2021, fotografia.....	58
Figura 42 Felipe Borges Rosa, s.t., 2022, fotografia.....	59
Figura 43 Felipe Borges Rosa, s.t., 2022, fotografia.....	60
Figura 44 Trecho de registro da parede esquerda do Laboratório Galeria	65
Figura 45 Trecho de registro da parede do meio do Laboratório Galeria	66
Figura 46 Trecho de registro da parede direita da Laboratório Galeria	67
Figura 47 Julia Ayres Rodrigues, s. t., 2023, fotografia digital, 1:1.	68
Figura 48 Momento de ação educativa realizada no Laboratório Galeria durante a exposição “Registros Incertos”	69

Sumário

1. Paradigmas da compreensão fotográfica: mimese, codificação e índice	13
1.1. Fotografia como mimese.....	13
1.2. Fotografia como código.....	18
1.3. Fotografia como índice.....	23
2. Fotografia como perda, virtualidade e construção.....	30
3. Entre o Acaso Objetivo e a Máquina do Informe Surrealistas	43
3.1. Acaso Objetivo.....	43
3.2. Máquina do Informe.....	48
4. Tópicos Prático-poéticos	54
Considerações Finais.....	70
Referências.....	71

Introdução

A primeira ideia de trabalho para a conclusão do curso de artes visuais foi abordar as fotografias comerciais que já fazia como fotógrafo profissional. Todavia não logrei êxito em as explorar esteticamente nem em as criticar. A ideia seguinte veio com a sugestão do orientador de fazer ensaios de busca pelo informe, mas nela não me encontrei. Pensei, então, na fotoperformance. Porém as reflexões acerca das relações entre fotógrafo, superfície e público sugeridas pelo orientador pareceram-me por demais complexas para a prática.

A pandemia de Covid-19 veio; e vi-me, como quase todos, à mercê do claustro, do peso do cotidiano, do isolamento, da solidão – mesmo em espaços públicos – e do consequente desgaste psíquico. Surgiu assim a ideia de trabalhar com os registros desse período. Muitos deles persuadiram o crivo estético do orientador, mas não foram suficientes para compor uma mostra.

Nos estudos seguintes, pude conhecer o trabalho de fotoabstracionistas e fotoconcretistas e interessar-me por eles. Parecia que enfim começava a compreender a pertinência das sugestões iniciais do orientador para o trabalho com o informe. Ensaios realizaram-se nesse sentido, mas os resultados não foram abstratos e, muito menos, concretos, mas algo no meio do caminho. Apesar disso, do ponto de vista estético, despertaram o interesse do orientador.

Notou-se assim o alcance de um número suficiente de ensaios esteticamente interessantes para a composição de uma mostra. No entanto eles não pareciam convergir para uma direção senão quando agrupados. Surgiu, então, a percepção de que a aparente heterogeneidade do conjunto não o desabonava, mas antes o contrário. Parecia tratar-se da lide prática com distintas dimensões estético-conceituais da fotografia, cujo entendimento a respeito se fez, desse modo, premente. A investigação acerca da potência estética apontada pelo orientador em algumas imagens conduziu ao estudo de conceitos como ícone, índice, símbolo, fora de campo, acaso e máquina de informe.

No primeiro capítulo, tomam-se entendimentos pelos quais passou a imagem fotográfica ao longo de sua história. Abordam-se a falácia da mimese, a possibilidade de manipulação ofertada pelo símbolo ou código cultural ao tomador da imagem e a consequente visão da

fotografia como diferença da realidade, até, por fim, chegar ao índice como sua condição de existência e definição por excelência.

O segundo capítulo aborda o atributo do “fora de campo” fotográfico como resultado de sua condição de índice, pontuando suas diferentes formas no espaço e no tempo e seus poderes de virtualização, capazes de movimentar a memória, ocupar a imaginação e assim abrir campo ao entendimento da imagem como construção, criação, ficção.

Já o terceiro capítulo trata das posturas por meio das quais a construção fotográfica pode ser alcançada, localizando o acaso e o inconsciente numa delas e na outra a busca ativa do olhar pelo informe, quando não a produção dele para o registro.

O quarto e último capítulo dá ideia da prática poética que originou o presente trabalho e a exposição “Registros Incertos”, a ele conexas, bem como relaciona tópicos da montagem desta e algo da respectiva experiência com o espectador.

Na conclusão, reflete-se sobre o aprendizado correspondente ao processo de confecção desta monografia e especula-se sobre o futuro como fotógrafo.

1. Paradigmas da compreensão fotográfica: mimese, codificação e índice

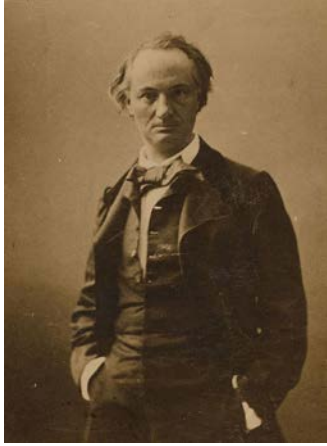
Philippe Dubois (1998, p. 23-56) assinala três entendimentos para a fotografia desde sua emergência: 1) fotografia como mimese; 2) fotografia como código; 3) fotografia como índice.

1.1. Fotografia como mimese

Dubois (1998, p. 27) lembra que o discurso da fotografia como mimese já estaria colocado, por inteiro, desde o início do século XIX. Nele a fotografia seria a mais perfeita imitação da realidade. Tal perfectibilidade se ligaria à sua natureza mecânica, automática, livre da mão humana. Segundo o autor, a fotografia como espelho do real foi o primeiro e mais primário discurso sobre a fotografia. Nesse sentido, é bastante provável que fosse vista por Platão e Aristóteles como suprema forma de arte, uma vez que, para eles, a arte restringir-se-ia justamente à imitação da realidade (apud COSTA, 1992).

Em oposição a essa ideia, Charles Baudelaire (apud DUBOIS, 1998, p. 28-29) via a arte como justo escape ao real pela imaginação. A respeito disso, o autor preocupava-se com que o gosto da multidão pela fotografia a levasse a substituir funções da arte, corrompendo-a. Para ele, a fotografia deveria ater-se, humilde e simplesmente, ao papel de dispositivo da memória, tal como possivelmente entenderia seu retrato feito por Félix Nadar (Figura 1) ou diversas imagens representativas de um investimento de carácter científico/ documental na fotografia, tal como a fotografia de asas de inseto feita por William Henry Fox Talbot (Figura 2), como lembra Dubois (1998, p. 32).

Figura 1 Félix Nadar,
retrato de Baudelaire, 1855, fotografia.



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/F%C3%A9lix_Nadar#/media/Ficheiro:Charles_Baudelaire_\(cropped\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/F%C3%A9lix_Nadar#/media/Ficheiro:Charles_Baudelaire_(cropped).jpg). Acesso em: 10 dez. 2022.

Figura 2 William Henry
Fox Talbot, Asas de Inseto, 1840, fotografia.



Fonte: Science Museum/Science & Society Picture Library. Disponível em: < http://journal.sciencemuseum.ac.uk/ImageGen.ashx?image=/media/2289/fig-6-sspl_10473063_highres.jpg&compression=90&width=558>. Acesso em 10 dez. 2022.

Se, por um lado, para Baudelaire, a fotografia poderia “matar” a arte, eliminando da imagem o impalpável, o imaginário, por outro, para André Bazin (apud DUBOIS, 1998, p. 31), por exemplo, essa mesma eliminação constituiria também a completa alçada desse imaginário ao campo da pintura, libertando-a do secular fardo da mimese - iniciado na Europa do século XIV e com ênfases sequentes na chamada renascença, do século XV, e na arte holandesa do século XVII, segundo Ernst Gombrich (1993), com exemplares em obras de Jan Van Eyck e Johannes Vermeer (Figura 3, Figura 4).

Figura 3 Jan van Eyck: Homem de Homem, 1433, óleo sobre tela, 19 x 15,5 cm. National Gallery, Londres.



Fonte: The Yorck Project (2002) 10.000 Meisterwerke der Malerei (DVD-ROM), distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH. ISBN: 3936122202. Wikipedia. Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_of_a_Man_in_a_Turban_\(Jan_van_Eyck\).jpg#/media/File:Portrait_of_a_Man_in_a_Turban_\(Jan_van_Eyck\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_of_a_Man_in_a_Turban_(Jan_van_Eyck).jpg#/media/File:Portrait_of_a_Man_in_a_Turban_(Jan_van_Eyck).jpg)>. Acesso em: 10 dez. 2022.

Figura 4 Johannes Vermeer: Vista de Delft, c. 1660-1661, óleo sobre tela, 96,5 x 115,7 cm.



Fonte: Gezicht op Delft. Mauritshuis. Disponível em: https://www.mauritshuis.nl/media/fdrdiepj/0092_repro.jpg?center=0.69986809668587324,0.45163806552262092&mode=crop&width=2880&rnd=132902568346530000&quality=70. Acesso em: 10 dez. 2022.

Como resultado dessa liberação da mimese, pode-se sinalar, na pintura, desenvolvimentos como o do cubismo, que tinha em Pablo Picasso um defensor dessa liberação (DUBOIS, 1998, p. 31), a qual se pode ver em trabalhos do artista como *As Damas de Avignon* (Figura 5) e na arte

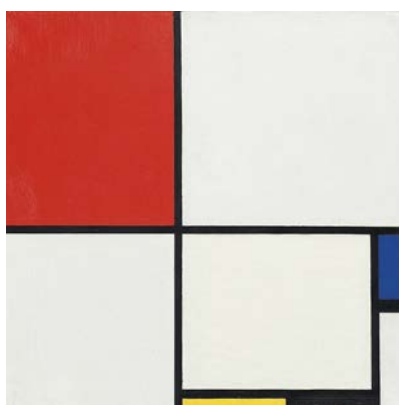
abstrata geométrica influenciada pelo cubismo (AIDAR, [s.d.]), que se pode ver representada por *Composição nº 3*, de Piet Mondrian (Figura 6).

Figura 5 Pablo Picasso: Damas de Avignon, 1907, óleo sobre tela, 244 x 234 cm. Museu de Arte Moderna de Nova York.



Fonte: File:Les Demoiselles d'Avignon.jpg. Wikipedia.
Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Les_Demoiselles_d'Avignon#/media/File:Les_Demoiselles_d'Avignon.jpg. Acesso em 11 dez. 2022.

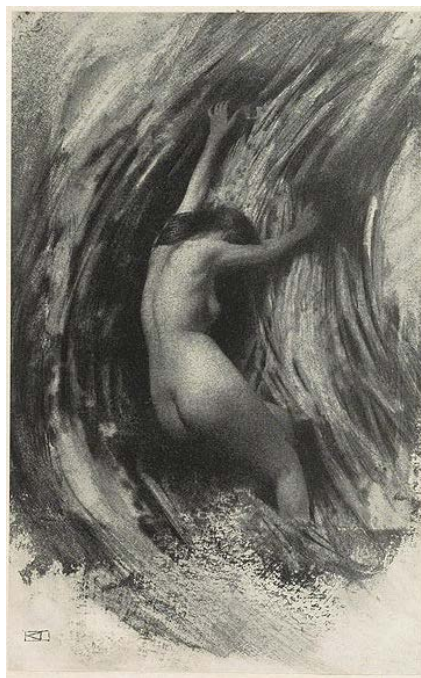
Figura 6 Piet Mondrian, Composição nº 3, 1929, óleo sobre tela, 50 x 50.2 cm. Coleção particular.



Fonte: File:Piet Mondrian. Wikimedia Commons. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piet_Mondrian_-_Composition_No._III,_with_red,_blue,_yellow_and_black,_1929.jpg#/media/File:Piet_Mondrian_-_Composition_No._III,_with_red,_blue,_yellow_and_black,_1929.jpg. Acesso em: 11 dez. 2022.

Em resposta à opinião de que a fotografia não seria uma arte, surgiu o pictorialismo, como designador de uma prática de interferir nos negativos ou nas provas da imagem tirada, com pincéis, por exemplo (DUBOIS, 1998, p. 33). Como exemplo dessa prática, pode-se apontar o trabalho de Robert Demachy (Figura 7).

Figura 7 Robert Demarchy, Luta, 1904, fotografia.



Fonte: File:CW05-06. Wikimedia Commons. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Demachy#/media/File:CW05-06_-_Robert_Demachy,_Struggle,_1904.jpg. Acesso em: 11 dez. 2022.

Enquanto a perspectiva de Baudelaire sobre a fotografia estar restrita à memória pode ser rebatida pelas considerações de Antônio Damásio (1996, p. 123-133) acerca de uma indistinção entre memória e imaginação, a iniciativa dos pictorialistas pode ser respondida com a opinião de Nadar (apud ARGAN, 1992, p. 81) de que a potência estética da fotografia não poderia ser tomada de empréstimo da pintura, haja vista a profunda diferença entre suas estruturas.

Acerca da visão da fotografia como mimese, Dubois (1998, p. 35) conclui: “por sua gênese automática, a fotografia testemunha irredutivelmente a existência do referente, mas isso não

implica a priori que ela se pareça com ele. O peso do real que a caracteriza vem do fato de ela ser um traço, não de ser mimese”.

1.2. Fotografia como código

O século XX viu surgir a ideia de fotografia como transformação do real, em oposição à noção de ela como mimese (DUBOIS, 1998, p. 36). Primeiramente porque, como expôs Lady Elisabeth Eastlake (apud DUBOIS, 1998, p. 37), a fotografia não daria conta de todas as nuances luminosas. Em seguida, porque, como lembra Rudolf Arhnheim (apud DUBOIS, 1998, p. 38), excluiria dela a composição com outros sentidos própria à experiência. Depois, em virtude da consideração, de Hubert Damish e Pierre Bordieu (apud DUBOIS, 1998, p. 39-40), por exemplo, de corresponder a fotografia a uma concepção convencional de espaço guiada pelos princípios da perspectiva renascentista, imposta como forma de representação do mundo pela Europa quatrocentista: “a caixa preta fotográfica não é um agente produtor neutro, mas uma máquina de efeitos deliberados” (DUBOIS, 1998, p. 40). Por fim, em razão da vulnerabilidade dos parâmetros produtores desses efeitos à intenção e ao arbítrio humanos, algo que Alain Bergala observou sobretudo na fotografia de imprensa, como, por exemplo, na do flagrante da morte de soldado na Guerra Civil Espanhola (Figura 8), de Robert Capa (DUBOIS, 1998, p. 41).

Figura 8 Robert Capa, Soldado Caído, 1936, fotografia.



Fonte: Soldado em queda. Wikipedia. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/O_soldado_em_queda>. Acesso em: 11 dez. 2022.

Em fotos como essa, Bergala aponta uma dimensão ideológica de dispositivos de enunciação ocultados, em que o espaço se construiria, pela grande angular, de modo envolvente, espaço “no qual nos [...] [encontraríamos] capturados brutalmente, mas sempre como que por acaso, por acidente” e em que a personagem, a vítima, estaria isolada em sua solidão, em sua dor (apud DUBOIS, 1998, p. 41). Nesse sentido, o dispositivo fotográfico emergiria como culturalmente codificado (HERSKÖVITS apud DUBOIS, 1998, p. 42).

O desmascaramento da fotografia como espelho transparente do mundo, como reveladora de uma verdade empírica, deu margem a um deslocamento de seu “poder de verdade” para a própria mensagem, como denunciante de uma “veracidade interior”, que se faria no próprio artifício, na ficção alcançada por ele, eventualmente mais autêntica que a própria “realidade” (DUBOIS, 1998, p. 43).

Para Susan Sontag (apud DUBOIS, 1998, p. 43-44), Diane Arbus teria ido ainda mais longe nesse sentido. Numa espécie de oposição ou superação desse calculado que impregnaria a “verdade” de instantâneos como os de Robert Capa, Diane Arbus teria trabalhado com a pose para encontrar nela mesma, no cálculo que a envolveria, uma outra verdade, a do elemento que surgiria no preparo de se mostrar para o outro e na escolha que isso implicaria. Vide Figura 9

Figura 9 Diane Arbus, Jovem rapaz com sua esposa grávida no Parque da Praça de Washington, 1965, fotografia, 37.4 × 37.2 cm.



Fonte: Diane Arbus. Shot by Scott. Disponível em: <https://i0.wp.com/www.scottlewisphotography.eu/wp-content/uploads/tumblr_m3gwrcLxEH1ruypm3o2_1280.jpg?w=600>. Acesso em: 11 dez. 2022.

Nesse sentido, Douglas de Paula vê algo de inevitavelmente sintomático na fotografia, sintomático no próprio sentido freudiano¹, para dizer de algo que, imergido, ressurgiria reformulado, porém sem deixar de trazer nessa reformulação sua natureza própria, como uma máscara cujas depressões se adivinariam pelas saliências que a constituíssem por fora².

Para Paula, haveria algo dessas possibilidades de codificação em certos ensaios fotográficos que realizei durante a pandemia de Covid-19, alguns dos quais se acham a seguir ilustrados por cópias correspondentes à Figura 10 e à Figura 11.

¹ Em Sigmund Freud (1925-1926/[s.d], p. 13), o sintoma surgiria como resposta ao represamento de um afeto, como transformação de uma quantidade de energia.

² Comunicação pessoal proferida em orientação do dia 2 de dezembro de 2022.

Figura 10 Felipe Borges Rosa, s.t., 2021, fotografia.



Fonte: produção própria.

Figura 11 Felipe Borges Rosa, s.t., 2021, fotografia.



Fonte: produção própria.

Paula comenta a respeito dos artifícios ao soerguimento de estruturas visuais com função de barrar o olhar nessas imagens. Para o pesquisador, em todo caso, haveria nelas a privação do acesso a algum ente, fosse pelo desfoque, fosse pela distância, ao passo que a própria barreira se imporia com a força de um personagem, por proximidade, por contraste ou por tamanho ³. Segundo Paula, esse personagem seria o impedimento em si mesmo, prestes a se combinar com cada espectador, por impotência, por desmerecimento, por pesar, por apatia, por cansaço ou por tudo isso e mais um tanto.

1.3. Fotografia como índice

Dubois (1998, p. 45) destaca que a fotografia como mimese e a fotografia como código corresponderiam respectivamente a ela como ícone e a ela como símbolo.

Ícones e símbolos são signos. Segundo Charles Sanders Peirce (2005, p. 46), um signo seria a ligação, por algum aspecto, entre um objeto e uma ideia na mente de alguém. O autor também chama essa ideia de interpretante. Expõe que os signos podem classificar-se: segundo sua natureza própria; conforme sua relação com o objeto e de acordo com a natureza de seu interpretante (PEIRCE, 2005, p. 51). Pensando na relação com o objeto, Peirce (2005, p. 52) distingue ícone, índice e símbolo. Ao ícone corresponderia um signo que trouxesse em si mesmo as características que o tornassem significante (PEIRCE, 2005, p. 74), que o assemelhassem a seu objeto. A fotografia de uma pessoa, por exemplo, pode funcionar como ícone dela. Para o índice estaria um signo que fosse tido como uma espécie de vestígio, parte ou continuidade de seu objeto (PEIRCE, 2005, p. 74-75). Um cacho de cabelo funcionaria com índice de uma pessoa. Já o símbolo seria um signo cuja ligação com seu objeto seria arbitrária e adotada por convenção (PEIRCE, 2005, p. 76). A suástica seria símbolo do nazismo; assim como a cruz, do cristianismo.

Dubois (1998, p. 50-51) destaca que não se trataria de eliminar as naturezas icônicas e simbólicas da imagem fotográfica, mas de reconhecer que seu fundamento estaria em sua vocação indicial, de traço, de marca, de algo existido. Nisso repousaria sua verdade física e

³ Comunicação pessoal proferida em orientação do dia 2 de dezembro de 2020.

independente de código, para além mesmo da referência, na qual insistiu Roland Barthes (apud DUBOIS, p. 49-50) para falar de realismo na fotografia. O referencialismo de Barthes supõe, uma vez, a existência do visto na foto. Já a indicialidade peirceana tomaria esse visto como consequência de um existido, cuja forma poderia manter-se desensinada inclusive.

Nesse sentido, posso destacar alguns de meus trabalhos em que a natureza indicial da fotografia parece mais profundamente explorada: Figura 12 e Figura 13, a seguir.

Figura 12 Felipe Borges Rosa, s.t., 2021, fotografia.



Fonte: produção própria.

Figura 13 Felipe Borges Rosa, s.t., 2021, fotografia.



Fonte: produção própria.

Contudo a verdadeira radicalidade de uma exploração indicial da imagem fotográfica só pôde ser primeiramente verificada em “fotoconcretistas” como László Moholy-Nagy, Otto Steinert, Joachim Lischke, Chargesheimer, Heinz Hajek-Halke, Geraldo de Barros e José Oiticica Filho. As imagens a seguir (Figura 14, Figura 15, Figura 16 e Figura 17) dão ideia de experimentações de alguns desses artistas.

Figura 14 Laszlo Moholy-Nagy, s.t., 1923, fotograma, 38.5 x 27.4 cm.



Fonte: Laszlo Moholy-Nagy. Christies.
Disponível em: <[https://www.christies.com/img/LotImages/2013/PAR/2013_PAR_03561_0271_000\(laszlo_moholy-nagy_sans_titre_1923090350\).jpg?mode=max](https://www.christies.com/img/LotImages/2013/PAR/2013_PAR_03561_0271_000(laszlo_moholy-nagy_sans_titre_1923090350).jpg?mode=max)>. Acesso em: 15 dez. 2022.

Os luminogramas de Joachim Lischke, por exemplo, parecem encaixar-se perfeitamente no que Otto Steinert (apud VALENTIN, 2016, p. 15) veria como criação fotográfica absoluta, num processo em que os objetos mirados seriam mais que apenas disjuntados de seu significado habitual, mas também “desmaterializados” ou abstraídos de tal modo que se tornariam elementos construtivos da imagem, partes fundamentais da composição. Para alguns de seus trabalhos, Lischke modificou especialmente uma câmera e encheu seu fole com cacos de vidro, assim os negativos de placa de vidro capturavam os reflexos de luz quebrados pelos cacos, que eram

reconfigurados a cada vez que se sacudia a câmera, originando uma imagem luminosa autônoma, liberta de finalidade representacional (DIMMING).

Figura 15 Joachim Lischke, Luminograma 2, 1949, fotografia.



Fonte: Artnet. Disponível em: <<https://www.artnet.com/artists/joachim-lischke/luminogramm-ii-Xlr0MTQZ-HRxMKlWk9g9iw2>>. Acesso em: 15 dez. 2022.

Algumas imagens de Chargesheimer foram obtidas sem câmera, a partir de interferência direta no filme, usando substâncias químicas, calor e até pintura (VALENTIN, 2016, p. 16).

Figura 16 Chargesheimer, Pathetische Komposition, 1949/1950, impressão em gelatina de prata, 39.1 × 29.9 cm



Fonte: VALENTIN, Andreas. Light and Form: brazilian and german photography in the 1950s. *Konsthistorisk tidskrift/ Journal of Art History*. v. 85. p. 17. Disponível em: <<https://booksc.me/book/52157724/bc73e1>>. Acesso em: 2 set. 2022.

Luminogramas de Steiner e Hajek-Halke teriam sido obtidos movendo a câmera com o obturador aberto diante de fontes de luz (VALENTIN, 2016, p. 17).

Figura 17 Heinz Hajek-Halke, Umarmung, 1946, impressão em gelatina de prata, 39.8 × 29 cm.



Fonte: VALENTIN, Andreas. Light and Form: brazilian and german photography in the 1950s. *Konsthistorisk tidskrift/ Journal of Art History*. v. 85. p. 18. Disponível em: <<https://booksc.me/book/52157724/bc73e1>>. Acesso em: 2 set. 2022.

2. Fotografia como perda, virtualidade e construção

Segundo Dubois (1998, p. 67-70), a natureza indiciária da fotografia, de traço, de vestígio, seria sua essência, a verdade de toda fotografia. Nela repousariam suas potências de virtualidade, ficcionalização, fabulação, de dupla distância da realidade (DUBOIS, 1998, p. 92-63).

Por um lado, em sua proximidade dessa realidade, a fotografia atestaria e apontaria, certificaria algo uma vez existente (DUBOIS, 1998, p. 73-75). Contudo já nesse mesmo apontamento no corte, na exclusão, revelaria o primeiro de seus distanciamentos dela. Nesse sentido, Dubois (1998, p. 177-215) fala do corte espacial, do conceito de “fora de campo” como elemento de virtualização e seus diferentes tipos.

Um primeiro desses tipos diria respeito aos indicadores de movimento e deslocamento. Segundo o autor, essa indicação poderia dar-se tanto pelo congelamento súbito do movimento, numa espécie de supernitidez da imagem, quanto pelo aumento do tempo de exposição, que resultaria numa imagem borrada (DUBOIS, 1998, p. 181-182). O que se perderia num caso se ganharia no outro e vice-versa. No primeiro caso, ficaria a cargo da imaginação o passo anterior ao momento congelado, assim como o passo seguinte, tal qual na Figura 18 ou Figura 19. No segundo caso, a clareza do trajeto cobraria o preço da ocultação daquilo que se movesse, deixando para a imaginação seu deciframento, como na Figura 20.

Figura 18 Harold Edgerton, inventor do flash, deixando ovo cair sobre ventilador.



Fonte: DOWLING, Stephen. Harold Edgerton: The man who froze time. **BBC**. 22 jul. 2014. Disponível em: < <https://www.bbc.com/future/article/20140722-the-man-who-froze-the-world>>. Acesso em: 15 dez. 2022.

Figura 19 Felipe Borges Rosa, s.t., 2021, fotografia.



Fonte: produção própria.

Figura 20 Hulki Okan Tabak, s.t., 2019, fotografia.



Fonte: HULKI Okan Tabak. **Unsplash**. Disponível em: <<https://unsplash.com/photos/OvYzpw5x0zQ>>. Acesso em: 26 dez. 2022..

Um segundo tipo de fora de campo estaria, para Dubois (1998, p. 182-187), no jogo de olhares. Quando examina a foto que Arnold Enve fez de Marilyn Monroe durante as filmagens de “Os Desajustados” (1960) (Figura 21), por exemplo, Paula comenta como se pode derivar virtualidades a partir da postura e do olhar da atriz:

estaria ela examinando uma possibilidade na mesa de jogo? Qual seria esse jogo? Qual seria essa possibilidade? De outro modo, teria a atriz simplesmente feito da mesa a tela de projeção de seu passado, de suas incertezas, de seus desejos, de suas frustrações? Ou

estaria apenas recuperando na mente a próxima fala de sua personagem? Tudo isso fora do quadro e bem lá, no rosto da moça⁴.

Figura 21 Enve Arnold, Marilyn Monroe durante as filmagens de “Os Desajustados”, 1960, fotografia impressa sobre gelatina de prata, 41 × 51 cm.



Fonte: EVE Arnold. Marilyn and the cast of the Mistifs at the casino. Artsy. Disponível em: <<https://www.artsy.net/artwork/eve-arnold-marilyn-and-the-cast-of-the-misfits-at-the-casino>>. Acesso em 26 dez. 2022.

Especificamente, Dubois chama a atenção para um outro modo de inscrição do olhar constitutivo da imagem, de seu vedor e tomador, em seu assunto. Nesse sentido, o autor aponta um fora de campo em profundidade na imagem e não em lateralidade, como no caso anterior. Para exemplificar esse modo, destaca as fotos que Marc Garanger tirou de mulheres argelinas, em 1960, enquanto sofriam a invasão francesa. Conta Dubois que, nesse período, viram-se elas obrigadas a levantar seus véus para a câmera de Garanger e submeter-se ao voyeurismo policialesco do ocupante. O autor observa que, no entanto, a forma com que dirigem o olhar para a câmera, firme, orgulhosa e frontalmente, devolveria ao enunciador fotográfico o desprezo que tiveram de enfrentar, denunciando-o, e, em vez de tomar-lhes as identidades - como gostaria o colonizador -, as imagens reafirmá-las-iam. A Figura 22, a seguir, mostra uma dessas fotos.

⁴ Comunicação pessoal proferida em orientação do dia 16 de dezembro de 2022.

Figura 22 Marc Garanger, mulher argelina, 1960, fotografia.



Fonte: RIBEIRO, Marcelo. O Silêncio da Fotografia: Marc Garanger e as mulheres argelinas. *Incinerante*. 19 nov. 2013. Disponível em: <<https://incinerante.com/textos/o-silencio-da-fotografia-marc-garanger-e-as-mulheres-argelinas/>>. Acesso em: 26 dez. 2022.

Dubois (1998, p. 187-188) pontua um terceiro tipo de elemento de virtualização concernente ao que chama de cenário. Trata-se, para ele, das possibilidades de relacionamento do interior do quadro com espaços laterais ou no avanço frontal. Nesse sentido, Rosalind Krauss (2002, p. 141-143) parece apontar a radicalidade e o pioneirismo dos “Equivalentes” de Alfred Stieglitz (Figura 23). A autora fala de uma espécie de vertigem nas imagens do fotógrafo, atribuindo-a à supressão de toda e qualquer referência ao chão, ao horizonte, supressão que apelaria à nossa necessidade de orientação. Assim se trataria de muito mais que simplesmente arrancar para nós um pedaço do mundo, tratar-se-ia antes de arrancar-nos dele para um outro mundo, um mundo de simbolismo em estado puro, “simbolismo como visão da linguagem enquanto ausência fundamental, ausência do mundo e de seus objetos substituídos pela presença do signo”, segundo Krauss. (2002, p. 143). Para a autora, esse efeito seria intensificado por duas características intrínsecas ao céu: sua imensidão e sua indivisibilidade (2002, p. 142). Dessa forma, as imagens de Stieglitz tornariam sensíveis a própria “resistência de seu objeto ao manejo interior” (KRAUS, 2002, p. 141). Seriam, nos dizeres de Dubois (1998, p. 205), “autorretratos da fotografia por ela mesma”. Ainda, para o autor, nos “Equivalentes” de Stieglitz, a composição nasceria como

puro efeito do corte, que organizaria, segundo ele, as formas no interior do quadro, dando origem a um novo mundo enquanto espaço representado (DUBOIS, 1998, p. 209-210).

Figura 23 Alfred Stieglitz, Equivalente, 1930, fotografia, 35 x 27.7 cm.



Fonte: ART INSTITUT CHICAGO. The Alfred Stieglitz Collection. c2016.
Disponível em: <https://archive.artic.edu/stieglitz/wp-content/uploads/sites/6/2016/05/AIC_1949-806_02-1-1100x859.jpg>. Acesso em: 27 dez. 2022.

Dubois (1998, p. 192-196) fala ainda de duas outras variantes dessa geração de virtualidade de natureza cênica. Uma seria aquela em que essa virtualidade se insinuaria por um elemento de fuga dentro do próprio quadro, como no trabalho de Arnold Kramer (Figura 24). A outra dar-se-ia por uma obliteração explícita, tal qual em várias fotos interferidas de Arnulf Rainer, particularmente naquelas em que o artista obstrui o próprio rosto.

Figura 24 Arnold Krammer, Vista Interior, 1977,
fotografia impressa sobre gelatina de prata, 27.94 x 35.56 cm.



Fonte: BUNYON, Marcus. Exhibition: 'Arnold Kramer: domestic scenes' at Joseph Bellows Gallery, La Jolla, California. Art Blart. 30 mar. 2019. Disponível em: <<https://artblart.files.wordpress.com/2019/03/ak14.jpg?w=650>>. Acesso em 27 dez. 2022.

O quarto tipo de forma de virtualidade inserível na fotografia viria da utilização de superfícies refletoras que operariam o corte de alguma contraparte do quadro visível, como deixa entender Dubois (1998, p. 196-197). Na verdade, o autor observa que, nesse quarto tipo, a incrustação reflexiva não tem como entregar alguma contraparte do quadro visível sem ser, ao mesmo tempo, elemento de fuga e obstrução dele, como se pode observar na fotografia de Eugène Atjet ilustrada na Figura 25, em que partes da vitrine parecem substituídas por trechos do espaço público, a funcionar também como espaço de fuga, este mesmo também entrecortado pelos manequins.

Figura 25 Eugène Atjet, Avenida dos Gobelins, 1925, fotografia impressa sobre gelatina de prata.



Fonte: exhibition: BUNYON, Marcus. 'Eugène atget: "documents pour artistes"' at the museum of modern art (moma), New York. Art Blart. 03 abr. 2012. Disponível em: <<https://artblart.com/2012/04/03/exhibition-eugene-atget-documents-pour-artistes-at-moma-new-york/>>. Acesso em: 26 dez. 2022.

Dubois (1998, p. 163-) fala ainda de um outro tipo de corte: o temporal. Para ele, a tomada fotográfica lançar-nos-ia num outro tempo, congelado, mas não menos durável em sua imobilidade:

no instante captado e fixado pelo dispositivo, nessa fração de tempo ínfima, insinua-se e instala-se uma greta, uma fenda, um abismo irreduzível, ou seja, [...] nesse simples ponto fixo abre-se e desdobra-se todo um espaço que autoriza e até suscita um movimento interno, uma corrida que não cessa de fazer o 'sujeito' fotográfico correr. O vazio imóvel instituído pelo corte será assim, paradoxalmente, atravessado por inteiro de intensos vaivéns, de idas e vindas [...] (DUBOIS, 1998, p. 174).

Dubois (1998, p. 75-78) parece entender esse tempo como aquele de emergência do *punctum* barthesiano, o qual Jacques Derridá (apud Dubois, 1998, p. 77) entende como pista

enleadora de um singular, fora de campo e fora de código, porém dotado do que Dubois chamou de “pulsão metonímica”, um poder de derramar-se em todo o campo, contaminando-o. Nesse sentido, o autor fala também de “virtualidade irradiante”. Para Paula, mais especificamente, Dubois estaria falando tanto do tempo de decifração/ imaginação suscitado pelas exclusões espaciais no quadro quanto do tempo de reconhecimento/ associação da memória, tempo de comparação com o tempo transcorrente, tempo de ruminação dos afetos provocados pela verificação da irrevogabilidade do tempo, da singularidade do instante e das ausências ⁵.

É assim que, para Dubois (1998, p. 91-93), a fotografia surgiria como terreno de fertilização da ficção, de abalo das certezas, de defasagem, de vazio, de alojamento de todos os poderes da imaginação, da fantasmagoria, do onírico e do inconsciente. Talvez as imagens que se seguem (Figura 26, Figura 27, Figura 28) possam, de alguma sorte, exemplificar essas potencialidades.

Figura 26 Nicolas Floc'h, Paysages productifs, Initium Maris, , himanthales et laminaires, - 4m, île de Molène, 2019, fotografia.



Fonte: NICOLAS Floc'h. Paris: Galerie Maubert, [s.d.]. Catálogo. p. 34-35. Disponível em: <<https://cdn.website-editor.net/39a16f0a7e0049aeac036aea7eec01d3/files/uploaded/nicolasfloch-FR.pdf>>. 26 dez. 2022. Initium Maris. [s.l.]. 01 mai. 2021. Instagram: @initiummaris. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/COU2--rLVvS/>>. Acesso em: 26 dez. 2022.

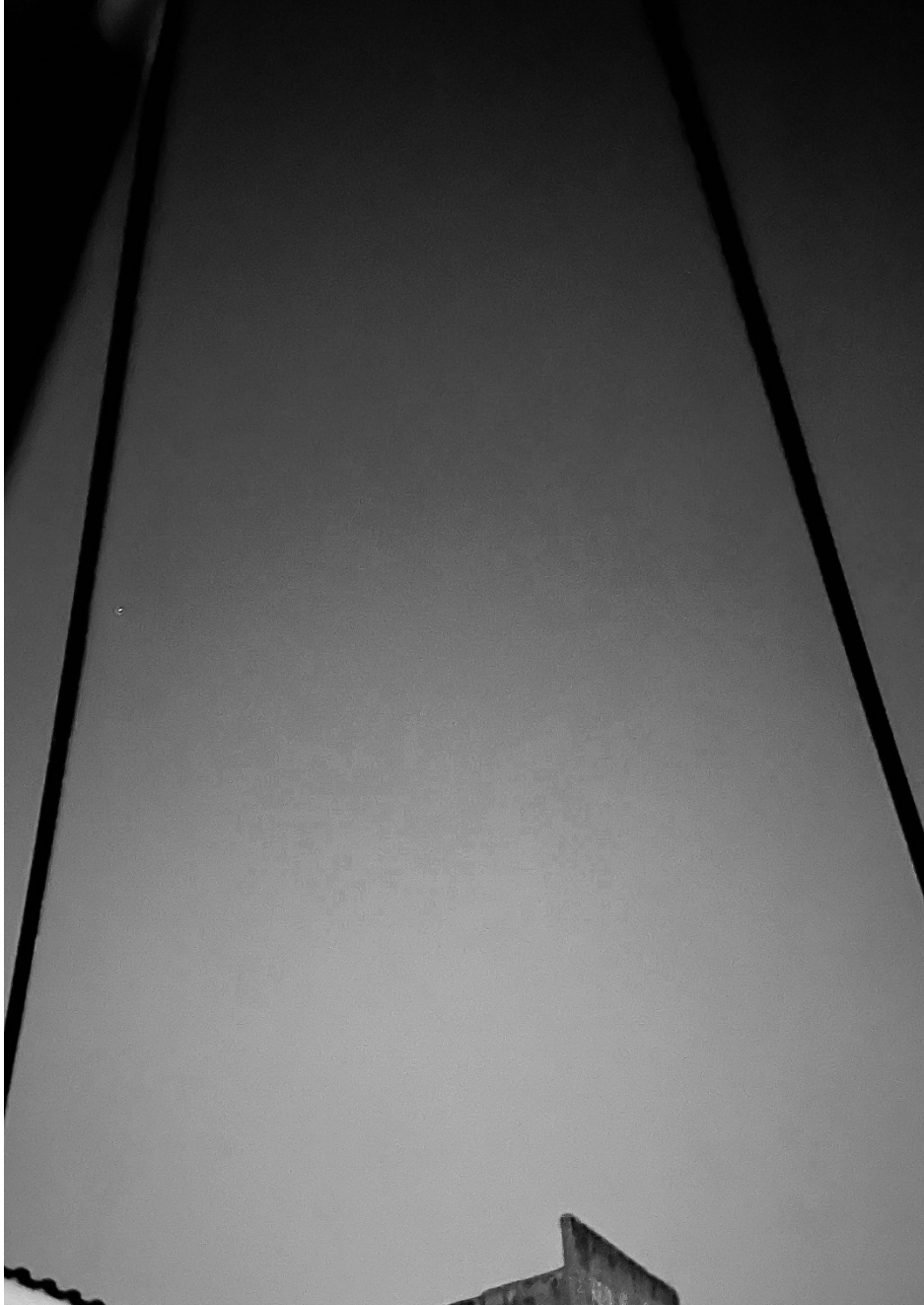
⁵ Comunicação pessoal proferida em orientação do dia 16 de dezembro de 2022.

Figura 27 Felipe Borges Rosa, s.t., 2021, fotografia.



Fonte: produção própria.

Figura 28 Felipe Borges Rosa, s.t., 2021, fotografia.



Fonte: produção própria.

O professor Paula tenta explicar seu *punctum* na foto correspondente à Figura 27:

O corte parece muito exato no sentido da escolha do que se exclui e do que se deixa na imagem. O que é deixado dentro não parece em seu lugar; seu “fora de campo” não parece o mar, mas ele, o mar, está lá, dentro do campo. Vejo-me jogado numa espécie de visão de sonho no qual acabo de cair: de um lado e de outro alças metálicas que me remetem a guarda-corpos de varanda, mas não pareço estar no alto, sinto próximo o “piso” do mar. Ao mesmo tempo, elas emolduram uma espécie de saída, entrada, caminho, nada convidativo... Uma estrutura negra se encrusta no chão da plataforma à frente e lança seus braços metálicos na minha direção, ultrapassando o território demarcado por aquelas “alças de varanda”. Ela cerca-me e constrange para frente o meu passo, não me deixa escape pelas laterais, vigiadas por seus trilhos altos, duros e frios, senão abruptamente cortadas pelo enquadramento, impondo estreitezias com as quais me recuso a lidar. Sem opção, o passo para a frente torna-se destino... incompreensível destino: um alçapão de escuridão cegante, plano e vazio ao mesmo tempo, uma cova... Para além, reaparece-me ela mesma na parede nublada do céu. Troco minha incerteza cega, meu nada, por uma parede cinza de nuvens cuja eventual profundidade antes angustia do que conforta. Os lugares que tenho para ir são lugar nenhum... Mas a “pressão” da imagem não é apenas para frente, é também, ao mesmo tempo, um levante e uma queda do corpo. O piso é também um guarda-roupa com um monolito negro em cima, muito alto para alcançar... Orientar-me para ele é também quedar no chão... Vejo-me num lugar em que se me apresentam, num só golpe, a frente nebulosa, o alto inacessível, e o abismo tenebroso da cova... Mas a ponta do monolito evoca também uma prancha de piscina e assim igualmente os momentos idílicos das memórias de férias, dando um verniz ingênuo a todo o conjunto, fazendo-me duvidar de tudo o que vi, acrescentando elegância ao bojo sinistro...⁶

Com respeito à Figura 28, diz ele:

Vejo-me sentado, de costas para uma enorme janela para a qual me virei. Ela parece seccionada por hastes negras e finas. As pontas de telhado dizem-me que é para o céu que olho. A escuridão no alto informa que, se não é alvorada, é crepúsculo. De repente, o sonho instala-se: onde os reflexos do vidro da janela? Agora as hastes negras escorrem como gretas de uma parede absolutamente opaca; e a escuridão de cima torna-se seu

⁶ Trecho de autoria do professor cedido ao presente trabalho.

canto mal iluminado e próximo de um teto sem fim. Estou de pé ante uma barreira intransponível: é crepúsculo... crepúsculo de claustro, de vertigem, de impotência. Desço os olhos, na esperança de que a visão das pontas de telhado possam levar-me de volta ao céu. Mas agora elas parecem lá apenas estampadas, planas, na parede. Subo novamente os olhos e paro no meio, o lugar do gradiente entre o claro e o escuro, o lugar da passagem... o lugar onde se me reinstala o céu... Porém o tempo transforma a passagem em nébula, um novo tipo de parede... penetrável... incerto... Neste momento, estou na horizontal do voante, abraçado por um éter de nada, indo para lugar nenhum, enquanto não volto a meu assento...

3. Entre o Acaso Objetivo e a Máquina do Informe Surrealistas

Neste trabalho, o entendimento da fotografia em sua natureza fundamental de índice e das perdas e virtualizações nela implicadas foi essencial à compreensão e à busca por uma dimensão estética no campo da prática fotográfica. Essa dimensão estaria, segundo Viktor Chklóvski (1970, p. 44-45), num adensamento e num prolongamento da percepção provocados por algum obscurecimento capaz de conduzir a atitude do mero reconhecimento à de uma vivência pela qual se atingiria alguma singularidade daquilo que fosse mirado pela consciência. “A língua da poesia é uma língua difícil, obscura, cheia de obstáculos” (CHKLÓVSKI, 1970, p. 55). Nesse sentido, Paula vê nas supressões próprias ao caráter indiciário da fotografia oportunidades estéticas a serem exploradas⁷.

Krauss (2002, p. 176-177) pontua a fissura ocorrida no interior do movimento surrealista, entre os anos 1920 e 1930, no campo fotográfico. Para a autora, essa fissura teria delineado dois polos: um em torno de André Breton e outro em torno de Georges Bataille, polos a partir dos quais ela parece identificar duas atitudes distintas com respeito ao encontro com a situação fotografada. Essas atitudes são compreendidas por Paula também como formas de aproveitamento das oportunidades estéticas ligadas, para Chklóvski (1970), às possibilidades de ofuscamento da mensagem e de dilação da percepção.

3.1. Acaso Objetivo

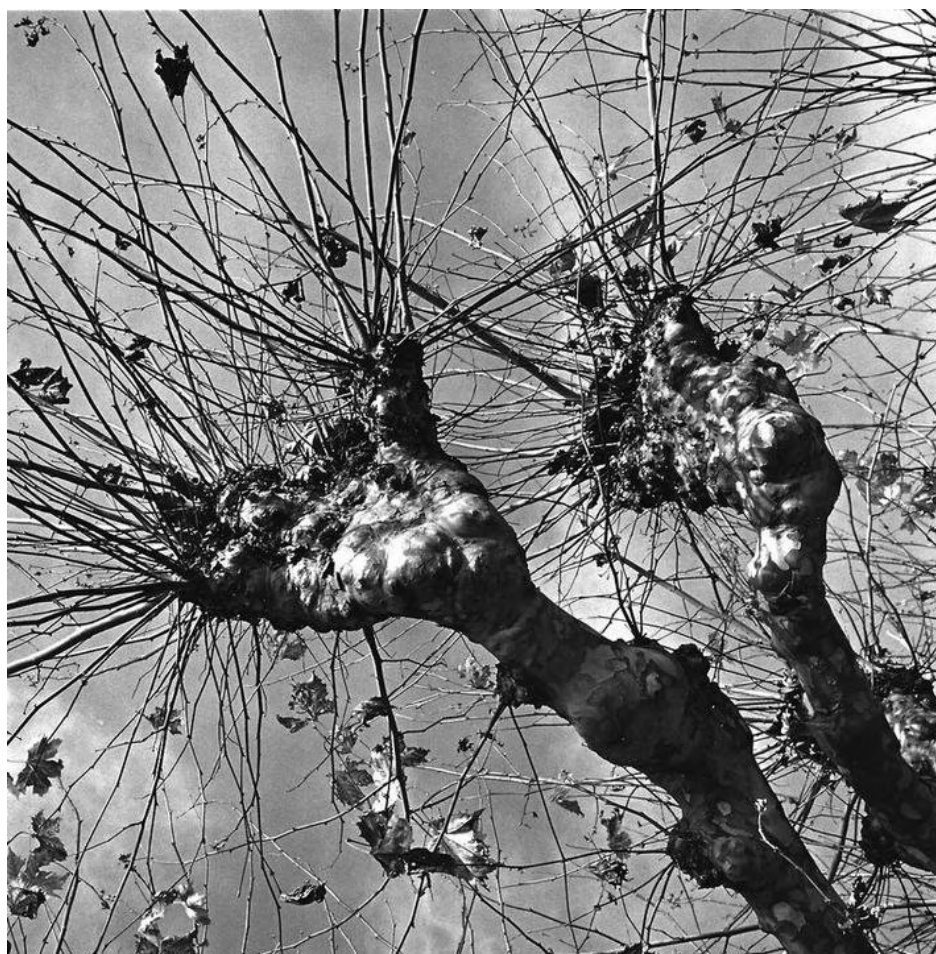
Cláudio Willer ([s.d.], p. 9) aponta Breton e os surrealistas como praticantes e herdeiros de uma *flânerie*⁸ própria aos escritores parisienses, celebrizada pelo poeta Charles Baudelaire. Nesse sentido, Breton teria sido adepto do que chamou de “acaso objetivo”. Ana Luiza R. Gambardella e Paulo César Castral (2022, p. 95) deixam entender que o “acaso objetivo” consistiria na aparição de um signo para um sujeito interpretante, motivada por seu inconsciente, signo apriorística e aparentemente vazio, ao qual se ligaria repentinamente um significado momentâneo e

⁷ Comunicação pessoal proferida em orientação do dia 16 de dezembro de 2022.

⁸ Errância urbana despreziosa, inclinada à apuração imprevista do maravilhoso (WILLER, [s.d.], p. 9).

coincidente com uma apuração de pontes feita pelo sujeito entre ele e o espaço de inserção do signo (GAMBARDELLA; CASTRAL, 2022, p. 95). Assim, presumi-se que a postura de Breton seja a da disponibilidade, mas também a da espera, como pontua Krauss (2002, p. 178). Talvez, algo desse “acaso objetivo” possa ser encontrado em fotografias como as de Graciela Iturbide (Figura 29) e Vivian Maier (Figura 30).

Figura 29 Graciela Iturbide, Vevey, Switzerland, 2009, fotografia impressa sobre gelatina de prata, 35.6 x 27.9 cm.



Fonte: GRACIELA Iturbide. **ArSPACE**. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://www.artspace.com/graciela_iturbide/vevey_switzerland_1>. Acesso em: 29 dez. 2022.

Lembrando-se da equivalência de olhar possível entre fotógrafo e observador a posteriori da foto, postulada por Geoffrey Batchen (2010 apud SANTOS, 2016, p. 195), Paula, por exemplo, por meio da Figura 29, observa a possibilidade de Iturbide ter sido repentinamente atingida por

alguma espécie do animismo de que nos fala Krauss (2002, p. 194), uma categoria do estranho freudiano pela qual, ou duvidaríamos de que um ser de aparência animada estivesse vivo, ou acharíamos que um objeto estático fosse, de algum modo, animado⁹. O professor pergunta-se se a fotógrafa ter-se-ia inquietado com alguma visão súbita de galhos calejados dirigindo para o alto algum tipo de súplica que poderia perfeitamente corresponder, no entendimento humano, ao anseio de uma planta tragicamente presa a um destino árido, um destino humanizado.

Paula acredita poder dizer-se algo semelhante com respeito a alguns trabalhos de Vivian Maier. Na foto a seguir ilustrada, por exemplo, pode-se imaginar a surpresa da fotógrafa ao dar repentinamente com uma escadaria descendente formada, no chão, pelas sombras de motivos decorativos triangulares, aparentemente ligados a alguma celebração folclórica, profundidade magicamente aberta na mais absoluta planura e na mais completa dureza, porém ainda a fazer-lhe o convite a uma saída dali para algum sítio inacessível, mas, por isso mesmo, eventualmente desejável, signo, ao mesmo tempo, de um vislumbre de liberdade e da tragédia de estar presa à própria condição de submissão às resistências materiais e talvez até mesmo sociais, estas mesmas fortuitamente representadas pelas mesmas sombras triangulares que lhe “abriram o caminho”¹⁰.

⁹ Comunicação pessoal proferida em orientação do dia 16 de dezembro de 2022.

¹⁰ Comunicação pessoal do proferida em orientação do dia 16 de dezembro de 2022.

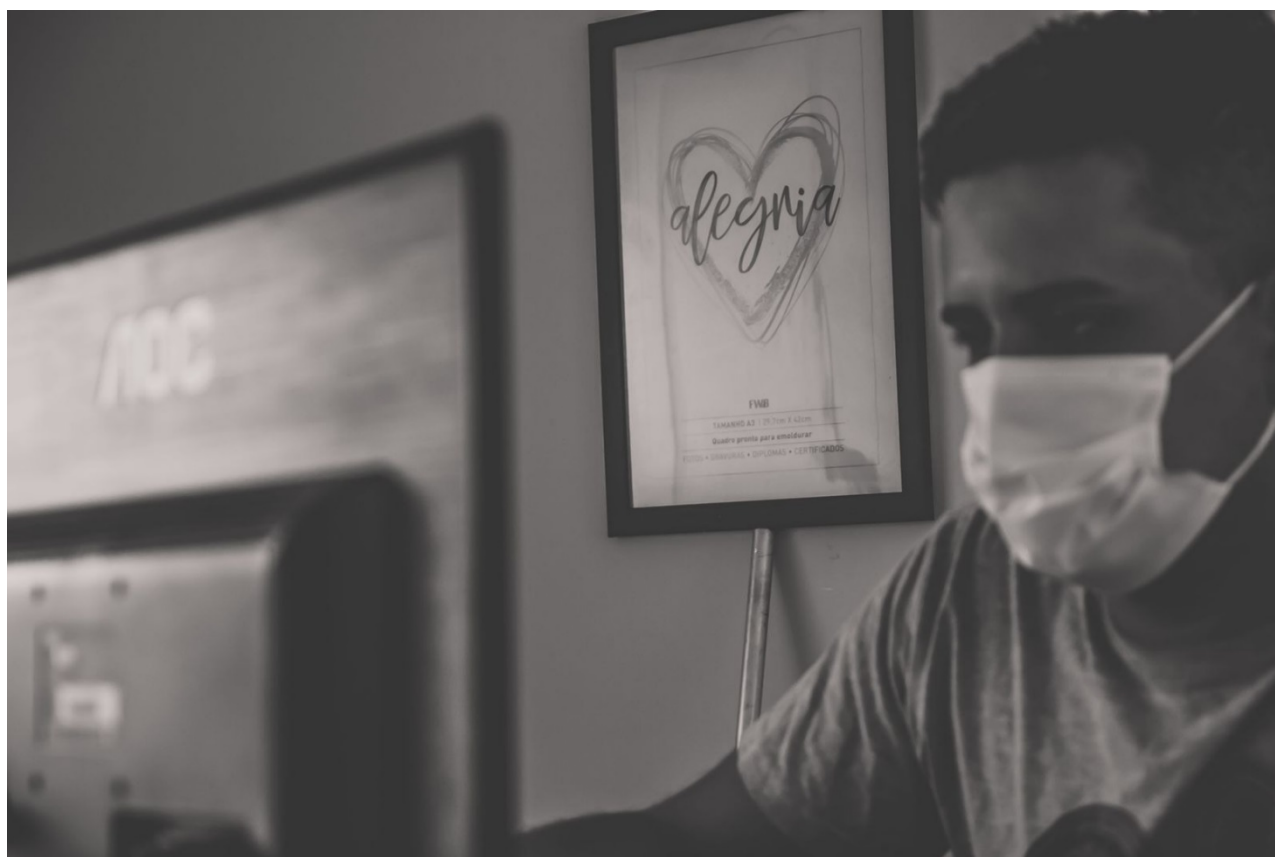
Figura 30 Vivian Maier, s.t., s.d., fotografia
(impressão em gelatina de preta), 30.2 × 30.5 cm.



Fonte: LOT 73231, Vivian Maier. Artsy. c2022. Disponível em: <<https://www.artsy.net/artwork/vivian-maier-untitled-shadow-in-the-parking-lot0>>. Acesso em: 29 dez. 2022.

No autorretrato a seguir ilustrado (Figura 31), o observador pode inquietar-se com o aparente acaso do contraste irônico entre a obscuridade, o embaçamento e a desanimação do personagem à frente com o significado comum da palavra “alegria” no quadro ao fundo e o lugar de nitidez e certa claridade a ela reservado.

Figura 31 Felipe Borges Rosa, s.t., 2021, fotografia.



Fonte: produção própria.

3.2. Máquina do Informe

Segundo Krauss (2002, p. 178), opondo-se à suposta atitude casuística de Breton estaria Bataille e sua “máquina do informe”, que trazia o conceito de provocar as coisas para as registrar, abolindo, para isso, as fronteiras conceituais de organização da realidade. Conta a autora que frequentemente esse informe (ausência de forma) correspondia à transgressão e até à delinquência, assumindo as faces da erosão, do deletério, do irreconhecível, da animalização e mesmo das secreções (KRAUSS, 2002, p. 178-188).

Krauss (2002, p. 172-174) descreve como Man Ray conseguia obter o informe por meio de operações espantosamente simples se comparadas à estranheza dos resultados. Para a autora, em alguns trabalhos, o artista desmonta o aspecto familiar do corpo, redesenhando o mapa daquilo que se julgava como conhecido. Em *Anatomias* (Figura 32), por exemplo:

contemplamos a parte inferior de um queixo violentamente emborcado para trás e nossos olhos escorregam pela musculatura de um pescoço distendido, mas estranhamente gelatinoso pelo efeito da luz e dos contornos da imagem, o que produz [...] a aparição de algo reptiliano e empolado como a barriga e a cabeça de um sapo. Nada de olhos nem nariz, simplesmente esse lugar onde deveria estar a cabeça (KRAUSS, 2002, p. 174).

A autora repara que é por uma simples rotação de cabeça que Man Ray atinge o que chama de informe (KRAUSS, 2002, p.174). Nota também que seria igualmente por rotação – porém no campo conceitual – que Bataille teria operado o que chamou de baixez, num de seus ensaios, uma rotação do eixo vertical do corpo humano para um eixo horizontal tal qual nos quadrúpedes, animalizando esse corpo, algo que, à época, foi ilustrado por uma foto de Jacques André Boiffard (Figura 33) (KRAUSS, 2002, p. 178-179). A escritora comenta que a língua projetada da boca aberta e úmida de saliva de uma mulher lhe evoca uma massa imprecisa e informe.

Figura 32 Man Ray, *Anatomias*, 1929, fotografia impressa sobre gelatina de prata, 22.6 × 17.2 cm.



Fonte: MAN Ray (Emmanuel Radnitzky) *Anatomies* 1929. **The Museum of Modern Art**. c2022. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/46921>>. Acesso em: 30 dez. 2022.

Figura 33 Jacques André Boiffard, s.t., 1930, fotografia.



Fonte: KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico**. 1. ed. Barcelona, Gustavo Gili, 2002. p. 177.

Krauss (2002, p. 180) destaca ainda modos de produção do informe que miram a própria materialidade fotográfica, tal como em *A Nebulosa* (Figura 34), de Raoul Ubac. Segundo a autora, a imagem foi obtida submetendo ao fogareiro a emulsão do negativo de uma mulher em pé.

Noutra foto de Man Ray (Figura 35), a escritora vê o informe numa espécie de mimetismo do corpo feminino com o ambiente, que, para ela, parece apossar-se desse corpo e até mesmo o devorar (KRAUSS, 2002, p. 184-185).

Figura 34 Raoul Ubac, *A Nebulosa*, 1939, fotografia impressa sobre gelatina de prata 40 × 28.3 cm.



Fonte: RAOUL Ubac, The Nebula, 1939. **The Museum of Modern Art**. c2022. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/199906>>. Acesso em: 30 dez. 2022.

Figura 35 Man Ray, *Retorno à Razão*, 1923, fotografia impressa sobre gelatina de prata, 18.7 × 13.9 cm.



Fonte: RETURN to Reason (Retour a la Raison). Art Institute Chicago. Art Institute Chicago. Disponível em: <<https://www.artic.edu/artworks/55517/return-to-reason-retour-a-la-raison>>. Acesso em: 30 dez. 2022.

Em suma, Krauss (2002, p. 174-191) fala de operações provocativas de novas visões, obtidas por montagens ativas de cena para captura, senão por alterações diretas na cena capturada. Entendendo o próprio corte como uma forma de montagem, Paula observa que os parâmetros possíveis de se explorarem nesse trabalho de “encontrar a cena” poderiam ser tantos quantos a percepção permitisse ¹¹. Em imagens da série “Deproximações” (Figura 36), de sua autoria, por exemplo, afirma ter buscado um choque entre duas formas de senso comum: expectativa de relação entre materialidade e distância e expectativa de relação entre distância e nitidez, num jogo em que se pode perder a noção de profundidade, eventualmente provocando a percepção de algo longínquo pela sugestão de materialidade, mas próximo pela diferença de nitidez com outros elementos.

¹¹ Comunicação pessoal do proferida em orientação do dia 16 de dezembro de 2022.

Figura 36 Douglas de Paula, *Deproximação_4*, 2018, fotografia digital (300 dpi, 3456 x 4608 px).



Fonte: arquivo do autor. Reprodução cedida ao presente trabalho.

Para além dessas montagens e das manipulações a posteriori, o pesquisador entende que qualquer exploração ativa de parâmetros da captura (distância focal, abertura, profundidade de campo, exposição etc.) que vise ao obscurecimento estético defendido por Chklovski (1970) pode constituir instância de prática de “máquina do informe”. Observa, por exemplo, como, no trabalho de Floc’h (Figura 26), o aparente uso de uma distância focal curta e o enquadramento teriam monumentalizado a paisagem marinha, produzindo algum tipo jamais visto de falésia.

Dentre os ensaios por mim realizados, a fotografia a seguir ilustrada (Figura 37) é aquela em que Paula mais consegue ver algo da chamada “máquina do informe”. O pesquisador vê na imagem uma tomada incomum do que, a priori, entenderia com um trilho de ferro, mas em cujo lugar de expectativa de volume, de avanço, ter-se-ia criado antes um recuo, tão profundo quanto o céu refletido que sugere, acima do que eventualmente poderia ser tomado como alguma

construção ¹². Para ele, a imagem daria acesso a uma espécie de volume oco ou profundidade cheia, uma entidade absolutamente ficcional.

¹² Comunicação pessoal do proferida em orientação do dia 16 de dezembro de 2022.

Figura 37 Felipe Borges Rosa, s.t., 2021, fotografia.



Fonte: produção própria.

4. Tópicos Prático-poéticos

A história das imagens tomadas ao longo do trabalho de conclusão de curso confunde-se com a própria busca por elas e o entendimento a respeito. Talvez se pudesse falar de uma poética da busca pelo assunto e pela linguagem, mas sem termo, uma busca sempre no bordejo deles, ilustrando, quem sabe, a impureza dos signos já apontada por Peirce (apud DUBOIS, 1998, p. 64-65)¹³. Além disso, apesar de ter existido, num dado ponto da prática, a intenção de atingir-se a suposta pureza indicial da fotografia concreta, a chamada dimensão sem código da fotografia, da qual nos fala Dubois (1998, p. 51), minhas imagens, segundo Paula, parecem jamais se livrarem dos argueiros do código ou do símbolo, senão, ainda muito mais, dos de seus limites, os fossos da linguagem por meio dos quais, segundo Jacques Lacan (apud TEIXEIRA, 2005, p. 92-90), o irrepresentável, o *punctum*, o inconsciente ou o sintoma deixaria sua marca, denunciando a impureza do próprio índice, cujo fora de campo indelével abrigaria não apenas o sintoma, mas também todas as virtualidades próprias à memória e à imaginação¹⁴. Nesse sentido, parece difícil dizer acerca do que estaria e do que não estaria nas imagens capturadas e trabalhadas. Tomemos, por exemplo, algumas delas ainda não ilustradas até o momento e expostas a seguir.

¹³ Para o autor, ícone, índice e símbolo não são exclusivos um do outro. Nesse sentido, seria possível haver, por exemplo, ícones indiciais ou índices icônicos. Ou seja, o signo pode depender de várias categorias semióticas ao mesmo tempo.

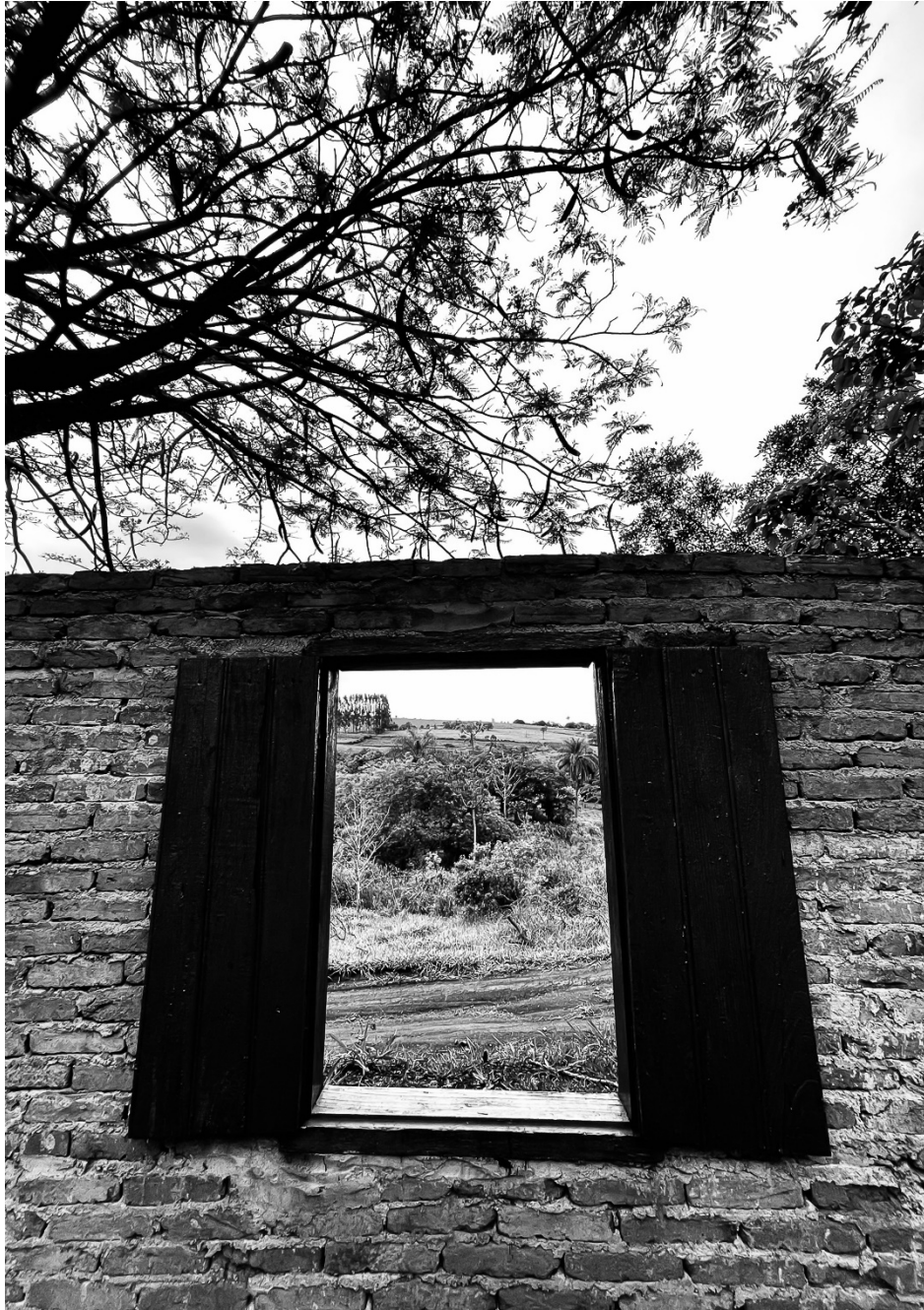
¹⁴ Comunicação pessoal proferida em orientação do dia 21 de janeiro de 2023.

Figura 38 Felipe Borges Rosa, s.t., 2022, fotografia.



Fonte: produção própria.

Figura 39 Felipe Borges Rosa, s.t., 2021, fotografia.



Fonte: produção própria.

Figura 40 Felipe Borges Rosa, s.t., 2022, fotografia.



Fonte: produção própria.

Figura 41 Felipe Borges Rosa, s.t., 2021, fotografia.



Fonte: produção própria.

Figura 42 Felipe Borges Rosa, s.t., 2022, fotografia.



Fonte: produção própria.

Figura 43 Felipe Borges Rosa, s.t., 2022, fotografia.



Fonte: produção própria.

A imagem atinente à Figura 38 foi tomada em trânsito de férias, mais especificamente em tempo de espera por embarque, em praça de alimentação de um aeroporto, repleto de pessoas, barulho e movimento. Tratava-se de época em que cogitava trabalhar no sentido do fotoconcretismo. Chamaram minha atenção as estruturas e a sombra produzida pela luz chegada do teto de vidro. As paredes eram muito altas; e, olhando para cima, era como se o lugar estivesse completamente vazio. O professor Paula vê nessa imagem o mesmo tipo de aplicação deliberada de efeito que Bergala (apud DUBOIS, 1998, p. 41) assinalou em algumas fotos jornalísticas de Robert Capa ¹⁵ (Figura 8). Essa aplicação ou codificação estaria no corte alto que exclui os presentes, no contraste que adensaria a negrura da parte em sombra, tornando-a, de certo modo, “sem fundo”, e na própria escolha do preto e branco. Para o professor, isso não quer dizer que a imagem se resuma a uma cena montada. Antes aposta que, no caso específico dela, poderia ter havido um trabalho de intensificação de um percebido a priori, um sintoma, uma visão repentina da própria solidão em lugares repletos, porém exumados de acolhimento. Sentimento que, como autor, posso confirmar. Paula pergunta-se ainda se, nessa imagem, alguma sorte de ícone do teto não se poderia formar, evocando os símbolos da casa, ironicamente presentes apenas no fora de campo da foto, a reforçar a ausência do eventualmente desejado para o momento. Nesse sentido, para Paula, tratar-se-ia de um processo iniciado com o acaso da percepção surgida com o olhar fortuito para cima e finalizado com uma busca ativa caracterizada com escolhas formais e cromáticas intensificadoras da visão inicial.

Já a imagem correspondente à Figura 39 foi tirada em uma “fazenda” do município de Araguari-MG. Eu estava lá a trabalho, fotografando um casal. Uma parede velha com uma janela emoldurando uma paisagem poderia ser algo que, assim descrito, remetesse ao senso comum. No entanto chamou minha atenção; e, nessa visão, certamente algo me causou um estranhamento que, de início, não sabia explicar. Seria uma instância do acaso objetivo bretoniano, de uma irradiação repentina do inconsciente? Provavelmente; e o professor Paula ajudou-me a ver algo do que poderia ter provocado esse estranhamento a priori. Haveria, na imagem, uma espécie de duplo fora de campo: o dos limites do corte da própria imagem e o criado pela moldura da janela.

¹⁵ Comunicação pessoal proferida em orientação do dia 21 de janeiro de 2023.

Isso talvez não fosse tão problemático se houvesse alguma conexão visual explícita entre a parte acima da parede e a no interior de sua janela, o que não é o caso. Nesse sentido, a janela parece funcionar como estranha moldura de um quadro colocado na parede, quadro que “fecharia” essa janela, como se a parede fosse capaz de criar dois universos absolutamente desconexos. “Eu veria a árvore acima da parede se pulasse a janela? E vislumbraria o horizonte emoldurado pela janela se pulasse a parede? Estou diante de uma imagem manipulada, uma colagem?”, pergunta-se Paula.

A história da tomada da imagem pertinente à Figura 40, a seguir exposta, pode até mesmo soar cômica dado o grau de casualidade de seu contexto. Havia eu saído do auditório do Museu Universitário de Arte (MUnA), onde transcorria uma aula, para ir ao sanitário. Lá houve um momento em que me abaixei para amarrar o tênis e, ao levantar-me, dei com essa visão, para mim impressionante, de encontro dessas três superfícies: uma parede azulejada de negro; outra azulejada de branco; e o mármore do lavabo. O professor Paula confessou também ser tomado de certa inquietação sempre que observava essa imagem, mas não conseguia racionalizar nada até que, num dia em que conversávamos sobre ela, reparou na estranha impressão de espaço entre as paredes, como se algo pudesse passar pela interseção entre elas ¹⁶. Todavia essa impressão era contradita pela clara visão de concretude do rejunte que as unia, frustrando o vão sentido entre elas. Continuando sua observação, o professor apontou para uma diferença de espessura entre os rejuntas que divisavam o lavabo, uma diferença mínima, mas que, segundo ele, unida ao baixo contraste do rejunte do lado branco com esse lavabo, jogava o horizonte desse lado um pouco mais para trás, sugerindo o vão. Reparou ainda num outro ponto: a pouca diferença de nitidez entre a parte de mármore perto da lente e a distante, que, unida ao agigantamento próprio de uma tomada fechada, trazia-lhe certa impressão de monumentalidade, como se, no vão sentido, houvesse espaço para passar, com bastante folga, o próprio corpo, prestes a entrar numa espécie de cânion. Para o professor, estaria aí a instância de uma proposta ficcional que só se implementaria também pela criação do vedor ou antes a faria coincidir com sua própria

¹⁶ Comunicação pessoal proferida em orientação do dia 21 de janeiro de 2023.

percepção, bem como previsto por John Dewey (2008, p. 62) em sua caracterização da experiência estética.

A imagem correspondente à Figura 41 foi tirada de meu próprio quarto. Eu fazia alguns testes despretensiosos de luz. Era o auge da pandemia; e a recomendação de permanecer em casa estava em alta. A decisão de incluir essa imagem na mostra pertinente a este trabalho de conclusão de curso veio de algumas observações interessantes a respeito dela. A proximidade da parte iluminada no chão com a lente da câmera deu a essa área uma boa porção da imagem, ampliando-a relativamente a seu tamanho percebido a olho nu. Segundo o professor Paula, essa ampliação teria potencial para transformar o quadro de projeção da luz passada pela janela ou pela porta e batida no chão em fator de avessia do espaço interno, dando-lhe certa aparência de externalidade. Porém a janela ao fundo traria a informação de um espaço externo por trás dela, erigindo a ficção de um ambiente interno e externo ao mesmo tempo, ou de uma parede entre dois lugares estranhamente externos, protegida por uma marquise. O professor observa ainda alguma ironia do acaso nesse jogo entre interioridade e exterioridade num momento da história em que estar do lado de dentro ou do lado de fora constituía questão de vida ou de morte. Parece ainda interessante que um tal acaso intervenha numa fotografia em cuja feitura predominaria a dinâmica da máquina de busca ativa por algum informe.

O registro ilustrado pela Figura 42 foi realizado em trânsito de trabalho, de uma cidade para outra. Eu estava dentro do ônibus e capturei o momento imediatamente anterior ao atravessamento da ponte vista na imagem. Chamaram-me a atenção a junção das linhas com as nuvens e a forma com que a ponte obstruía a visão, no ângulo tomado por mim. Ainda nela o professor Paula observa algo da estratégia que Krauss (2002, p. 184-185) pontua para o trabalho de Man Ray ilustrado na Figura 35, em que as sombras parecem devorar um corpo feminino. Para o professor, o alto contraste na imagem atinente à Figura 42 parece-lhe um recurso de obscurecimento, de supressão informativa, bem ao gosto de Chklóvski (1970, p. 44-55) para o alcance de uma proposta esteticamente potente. Nela “consomem-se as relações entre os fios e a ponte e entre eles e o bloco escuro à direita, abrindo campo para uma miríade de fabulações”,

observa Paula ¹⁷. “Causa ainda interesse o modo com que o trecho de um signo da infinitude e do alto, que é o céu, é enclausurado na parte inferior da imagem, como que noutra universo, numa espécie de moldura abaixo da ponte”, continua o professor, ao modo do que parece ocorrer com a paisagem dentro da janela na imagem da Figura 39, com seu “duplo fora de campo”.

A tomada correspondente à Figura 43 foi feita durante estada em apartamento de cidade que era o destino da viagem anteriormente mencionada. Era manhã. A luz do sol estava bem forte e entrava pela janela, originando as sombras fortes em contrapartida. Como na Figura 40, a imagem em questão parece forjar uma espécie tênue de enigma, impressão que compartilho com o professor Paula. Parece haver nela um tipo estranho de vertigem, estranho porque o contraste bem marcado pela luz do sol nos módulos de parede aparenta a mais perfeita verticalidade apesar de o conjunto parecer insistir num tombo para a esquerda. Haveria alguma forma de charada na imagem; e ela pode ser solucionada observando a descida dos losangos na rede à direita: seus vértices não se alinham numa verticalidade completa, possivelmente por estarem num plano distinto do das sombras bem marcadas e percorrerem a grade de um outro ângulo rumo ao ponto de fuga.

Todas as imagens de minha autoria presentes neste texto fizeram parte da exposição “Registros Incertos”, instalada no Laboratório Galeria - ou Galeria Aquário - da universidade, entre os dias 23 e 27 de janeiro do ano corrente. No cartazete identificativo da mostra, o professor Paula fez interessante sumário acerca de minha poética - na verdade, um tanto obscura mesmo para mim até o momento. Nele o professor escreveu:

Para esta mostra, Felipe B. Rosa trouxe registros fotográficos em preto e branco, de um período de sua vida no qual confluíam o drama coletivo da Pandemia de Covid-19 e a angústia pessoal de achar a própria poética no âmbito da conclusão do curso de artes visuais. Nesse percurso, viu-se na encruzilhada das múltiplas possibilidades do meio: a falácia da mimese, a potência manipulatória do código, o brutalismo do corte que faz da imagem mero índice do mundo e a força do além campo que dele advém e põe em marcha a memória, a imaginação, o inconsciente e a ficção. Nessa encruzilhada, Felipe não escolhe um caminho, entrega-se ao heterogêneo, extrai fina, porém extensa, seção de

¹⁷ Comunicação pessoal proferida em orientação do dia 21 de janeiro de 2023.

toda ela, fundando a unidade de seu trabalho na provisoriamente da atitude, na incerteza e na sugerida ausência de lugar no mundo.

As fotos integrantes da exposição foram reveladas em papel fotográfico fosco, de tamanho A4, em sua maioria. A expografia da mostra buscou, quanto possível, a neutralidade e a acessibilidade. As imagens foram fixadas diretamente na parede, com seu centro a uma altura de 1,45 cm, e, dada a diferença de altura de algumas delas em relação ao conjunto, foram também centralizadas pelo meio uma relação à outra e espaçadas entre si de modo a garantir o respiro mínimo proporcionalmente a suas dimensões, como recomendado no manual de montagem de exposições do professor Fernando L. Barbosa (1993, p. 24-39). Na verdade, o entre-espaçamento ultrapassou bastante esse respiro mínimo. Como as próprias passagens entre as paredes foram utilizadas como segmentadores de seção, não se viu necessidade de diferenciar o espaçamento entre as imagens nem entre elas e os cantos, respeitada a distância mínima entre eles e as fotografias, também indicada por Barbosa. Assim a largura das imagens foi somada, retirada da soma das larguras das paredes e dividida pela quantidade de entre-espaços para chegar à medida de 82 cm para cada um deles. A ficha técnica de cada imagem foi alinhada à sua base, à esquerda, a uma distância de metade da largura da ficha.

À primeira parede, da esquerda quando se entra na galeria, destinaram-se as imagens correspondentes à Figura 19, à Figura 10, à Figura 11, à Figura 31 e à Figura 41, consideradas como aquelas em que parece intervir mais fortemente algo do anseio pelo outro ou pelo espaço externo e da mágoa eventualmente possível pela privação do acesso a eles.

Figura 44 Trecho de registro da parede esquerda do Laboratório Galeria



Fonte: registro próprio.

A segunda parede, do meio, recebeu as imagens atinentes à Figura 43, à Figura 28, à Figura 38, à Figura 40 e à Figura 12, para as quais se poderia adivinhar alguma espécie de solidão extrema, de ensimesmamento, de estreitamento, de fechamento, mas também de possibilidade de escape pela impressão, pela imaginação, pela ficção de uma abertura fortuita.

Figura 45 Trecho de registro da parede do meio do Laboratório Galeria

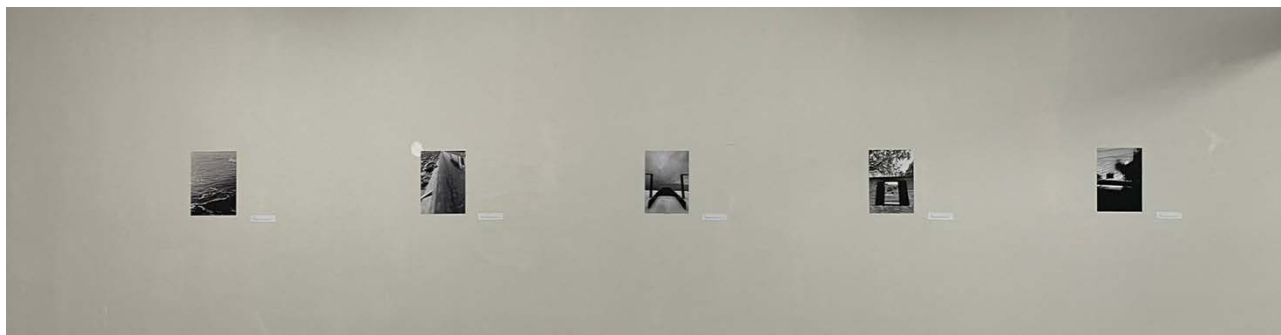


Fonte: registro próprio.

Na terceira parede, foram colocadas as imagens correspondentes à Figura 13, à Figura 37, à Figura 27, à Figura 39 e à Figura 42, aquelas cujas tiragens se denunciam no espaço externo, aberto, na interação com o céu mesmo, mas que parecem não ter sido deixadas pelo ensimesmamento que “assombraria” as imagens da parede do meio, como se nelas pudesse ser adivinhado algum tipo fictício de desfecho da pandemia, “em que, no retorno, nada houvesse restado do outro, da possibilidade ou do desejo de estar com ele, no interior de alguém que já houvesse reconstruído o mundo todo dentro de si para eventualmente continuar sem ele”, comenta Paula ¹⁸.

¹⁸ Comunicação pessoal proferida em orientação do dia 21 de janeiro de 2023.

Figura 46 Trecho de registro da parede direita da Laboratório Galeria



Fonte: registro próprio.

Talvez, não por acaso, melancolia e solidão tenham sido as palavras mais mencionadas como retorno dos participantes na ação educativa promovida pela aluna Camila Branco Ribeiro com base na exposição. Sob o rótulo “Vê e Cria, Cria e Fala”, essa ação se deu no dia 25 de janeiro deste ano, às 20h, na própria galeria, como parte da bateria de atividades “Enventaria da Última Hora”, organizada predominantemente por alunos da disciplina “Exposição em Contexto – Práticas no MUnA” e coordenada pelo professor Paula. Nessa atividade, Camila pediu aos participantes que, num primeiro momento, apenas observassem as imagens antes de, em seguida, sair pelo bloco “11” ou mesmo para fora dele para buscar e registrar, com a câmera do *smartphone*, imagens que refletissem alguma das impressões que a exposição ou parte dela fortuitamente lhes houvesse causado. A atividade previa que, depois de certo tempo, retornassem com as imagens, mostrassem-nas e comentassem suas escolhas, relacionando-as com alguma imagem da exposição, senão com o conjunto dela.

12 pessoas participaram da atividade. Conta o professor Paula¹⁹ que houve depoimentos bastante interessantes. Um deles lhe chamou mais atenção, por referir-se a uma das imagens que mais o intrigaram, aquela pertinente à Figura 40. A discente Julia Ayres Rodrigues fez a tomada do que parece ser um certo canto dentro do bloco “11”, confessando-se inspirada pela imagem em questão. Ao comentar sua experiência, Julia falou que a imagem lhe remetia àqueles momentos

¹⁹ Comunicação pessoal proferida em orientação do dia 26 de janeiro de 2023.

em que se olha para o “nada”, mas em que “tudo” se vê. A Figura 47, a seguir, mostra a imagem de Julia. Paula comenta sua experiência com ela:

Parece haver uma precisão de corte inusitada e desconcertante. Inusitada porque Julia parece não temer colocar a convergência dos três planos componentes da imagem fora de quaisquer dos chamados pontos focais. Ela antes teria criado seus próprios focais ao posicionar o encontro dos planos bem na extremidade superior do quadro, na tensão com sua margem, como se reestruturasse os cruzamentos atentos comumente atribuídos à superfície nua e, vestindo-a com sua imagem, reivindicasse uma coordenação própria de leitura. Desconcertante porque alcança uma ambiguidade dimensional simples e vertiginosa ao mesmo tempo: o olho sobe para o choque dos planos acima e escorrega sem conseguir decidir se encara a vista de baixo de um edifício agigantado contra algum céu de profundidade insabida, se flutua sobre uma caixa cuja parte azulejada se esvai na direção do ponto de fuga enquanto também se volta misteriosamente para o espectador ou se apenas contempla o corriqueiro e simplório encontro de paredes com o teto.

Figura 47 Julia Ayres Rodrigues, s. t., 2023, fotografia digital, 1:1.

A imagem a seguir (Figura 48) registra momento da ação coordenada por Camila.

Figura 48 Momento de ação educativa realizada no Laboratório Galeria durante a exposição “Registros Incertos”



Fonte: arquivo de Douglas de Paula. Reprodução cedida ao presente trabalho.

Considerações Finais

Devo confessar que, antes do início deste trabalho monográfico, apesar da bagagem como fotógrafo profissional e do domínio técnico implicado nessa bagagem, vi-me surpreendido com a quantidade e com a profundidade de noções pertinentes à tiragem fotográfica, noções das quais eu não suspeitava sequer. Ícone, índice, símbolo, signo, fora de campo, virtualidade, inconsciente, acaso, informe, ficção, estética eram termos sobre cujos sentidos, do ponto de vista acadêmico, eu não poderia palpitar senão muito equivocadamente e com base num desajeitado senso comum.

Realizar este trabalho me mostrou o sacrilégio a que estaria submetido um estudante que pretendesse focar a linguagem fotográfica dentro do curso sem ter, ao menos, noção de autores como Philippe Dubois, Rosalind Krauss, Peirce ou Chklovski ou sem ouvir falar de personagens como Alfred Stieglitz, Man Ray, André Breton, Moholy-Nagy, Diane Arbus, Harold Edgerton ou Vivian Maier. Na verdade, o estudo pertinente mostrou-me que há um mar de conceitos e personagens a se explorar; e que o examinado para o trabalho, embora enorme para mim, corresponde a pequena e superficial lasca de um grande *iceberg* de conhecimentos específicos.

Jamais imaginei tal busca de entendimento pelo próprio trabalho como fotógrafo. É todo um universo que se descortina para mim, belo, com perspectivas interessantes, mas também com desafios assustadores até. Nesse sentido, não posso deixar de dizer do grande peso do tijolo adicionado à minha formação pela realização deste trabalho, o qual, com certeza, exercerá influência até mesmo em meu exercício comercial da fotografia.

Por fim, é interessante observar que a dificuldade de encontrar um caminho poético e mesmo formal durante os semestres dedicados ao trabalho de conclusão de curso se tenha convertido em algo cuja heterogeneidade, na opinião do orientador, não tenha prejudicado a potência estética do resultado e ainda demandado a justa expansão cognitiva para alguma compreensão dele.

Referências

AIDAR, Laura. Abstracionismo. **Toda a Matéria**. [s.d]. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/abstracionismo/>>. Acesso em: 11 dez. 2022.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo, Companhia das Letras, 1992

ART INSTITUT CHICAGO. The Alfred Stieglitz Collection. c2016. Disponível em: <https://archive.artic.edu/stieglitz/wp-content/uploads/sites/6/2016/05/AIC_1949-806_02-1-1100x859.jpg>. Acesso em: 27 dez. 2022.

BARBOSA, F. L.. Manual de Montaje de Exposiciones. Bogotá: Museu Nacional de Colômbia, 1993.

BUNYON, Marcus. Exhibition: ‘Arnold Kramer: domestic scenes’ at Joseph Bellows Gallery, la jolla, California. **Art Blart**. 30 mar. 2019. Disponível em: <<https://artblart.com/tag/flash-photography/>>. Acesso em 27 dez. 2022.

BUNYON, Marcus. Exhibition: ‘Eugène atget: “documents pour artistes”’ at the Museum of Modern Art (Moma), New York. **Art Blart**. 03 abr. 2012. Disponível em: <<https://artblart.com/2012/04/03/exhibition-eugene-atget-documents-pour-artistes-at-moma-new-york/>>. Acesso em: 26 dez. 2022.

CHKLOVSKI, Viktor. Arte como Procedimento. In: CHKLOVSKI, Viktor. **Teoria da literatura - formalistas russos**. Globo, 1970, p. 39-56.

COSTA, L. M.. **A Poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança**. São Paulo, SP: Ática, 1992.

DAMÁSIO António R.. **O Erro de Descartes**. São Paulo Companhia das Letras, 1996.

DEWEY, John. **El arte como experiencia**. Barcelona: Paidós Ibérica, 2008.

DIMMING, Oranna (Ed.). Lischke, Joachim. **Instituto de Arte Contemporânea de Saarland**. Disponível em: <<https://institut-aktuelle-kunst.de/kuenstlerlexikon/lischke-joachim>>. Acesso em: 15 dez. 2022.

DOWLING, Stephen. Harold Edgerton: The man who froze time. **BBC**, 22 jul. 2014. Disponível em: <<https://www.bbc.com/future/article/20140722-the-man-who-froze-the-world>>. Acesso em: 15 dez. 2022.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. 2. ed. Campinas, Papirus, 1998.

EVE Arnold, Marilyn and the cast of the Misfits at the casino. **Artsy**. c2022. Disponível em: <<https://www.artsy.net/artwork/eve-arnold-marilyn-and-the-cast-of-the-misfits-at-the-casino>>. Acesso em 26 dez. 2022.

FREUD, Sigmund. Um estudo autobiográfico, Inibições, sintomas e ansiedade, A questão da análise leiga e outros trabalhos. **Obras Completas**, v. 20. 1925-1926/[s.d]. Versão digitalizada seguindo a Edição Standart Brasileira da Editora Imago, disponibilizada como obra de domínio público no site da Clínica de Psicanálise de Florianópolis, coordenada por Yuri Disaró Amado (psicanalista). Disponível em: <http://www.psicanaliseflorianopolis.com/images/stories/downloads/Obras_completas.rar>. Acesso em: 15 fev. 2016.

GAMBARDELLA, A. L. R.; CASTRAL, P.C.. A Cidade Fragmento: fotolivro Paranóia (1963). **Revista Rua**. Campinas-SP, v. 28, n. 1, p. 91-106, jun. 2022. Disponível em: <<https://www.labeurb.unicamp.br/rua/artigo/pdf/348-a-cidade-fragmento-fotolivro-paranoia-1963>>. Acesso em: 28 dez. 2022.

GOMBRICH, E. H.. **A História da Arte**. 15. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.

GRACIELA Iturbide. **ArSPACE**. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://www.artspace.com/graciela_iturbide/vevey_switzerland_1>. Acesso em: 29 dez. 2022.

HULKI Okan Tabak. **Unsplash**. Disponível em: <<https://unsplash.com/photos/OvYzpw5x0zQ>>. Acesso em: 26 dez. 2022.

Initium Maris. [S.l.]. 01 mai. 2021. Instagram: @initiummaris. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/COU2--rLVvS/>>. Acesso em: 26 dez. 2022.

KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico**. 1. ed. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

MAN Ray (Emmanuel Radnitzky) Anatomies 1929. **The Museum of Modern Art**. c2022. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/46921>>. Acesso em: 30 dez. 2022.

NICOLAS Floc'h. Paris: Galerie Maubert, [s.d.]. Catálogo. Disponível em: <<https://cdn.website-editor.net/39a16f0a7e0049aeac036aea7eec01d3/files/uploaded/nicolasfloch-FR.pdf>>. 26 dez. 2022.

RAOUL Uzac, The Nebula, 1939. **The Museum of Modern Art**. c2022. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/199906>>. Acesso em: 30 dez. 2022.

RIBEIRO, Marcelo. O Silêncio da Fotografia: Marc Garanger e as mulheres argelinas. **Incinerrante**. 19 nov. 2013. Disponível em: <<https://incinerrante.com/textos/o-silencio-da-fotografia-marc-garanger-e-as-mulheres-argelinas/>>. Acesso em: 26 dez. 2022.

RETURN to Reason (Retour a la Raison). **Art Institute Chicago**. Disponível em: <<https://www.artic.edu/artworks/55517/return-to-reason-retour-a-la-raison>>. Acesso em: 30 dez. 2022.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo, Perspectiva, 2005.

SANTOS, Carolina J. dos. Amor, Morte, Fotografia. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**, v. 6, n. 11, p. 188-199, maio 2016. Disponível em:

<<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15790/pdf>>. Acesso em: 29 dez. 2022.

TEIXEIRA, Marlene. **Análise de Discurso e Psicanálise**. 2. ed. Porto Alegre EDIPUCRS, 2005.

VALENTIN, Andreas. Light and Form: brazilian and german photography in the 1950s. **Konsthistorisk tidskrift/ Journal of Art History**. v. 85. Disponível em: <<https://booksc.me/book/52157724/bc73e1>>. Acesso em: 2 set. 2022.

WILLER, Cláudio. Magia, Poesia e Realidade: o acaso objetivo em André Breton. **Academia.edu**. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://www.academia.edu/11994592/MAGIA_POESIA_E_REALIDADE_O_ACASO_OBJETIVO_EM_ANDR%C3%89_BRETON>. Acesso em: 28 dez. 2022.