



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ

INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**FOTOGRAFIA EXPANDIDA: O DOCUMENTÁRIO IMAGINÁRIO
DE UMA PAISAGEM SUBMERSA ENTRE A ARTE
CONTEMPORÂNEA E O DOCUMENTAL**

EVELYSE LINS HORN

FORTALEZA
2012

EVELYSE LINS HORN

**FOTOGRAFIA EXPANDIDA: O DOCUMENTÁRIO
IMAGINÁRIO DE UMA PAISAGEM SUBMERSA ENTRE A
ARTE CONTEMPORÂNEA E O DOCUMENTAL**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará.

Área de concentração: Comunicação

Linha de pesquisa: Fotografia e Audiovisual

Orientador: Prof. Dr. Silas José de Paula

FORTALEZA

2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

H788f

Horn , Evelyse Lins.

Fotografia expandida : o documentário imaginário de uma paisagem submersa entre a arte contemporânea e o documental / Evelyse Lins Horn. – 2012.

175 f. : il. color., enc. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2012.

Área de Concentração: Comunicação.

Orientação: Prof. Dr. Silas José de Paula.

1.Fotografia documentária – Minas Gerais. 2.Fotografia artística. 3.Arte moderna – Séc.XXI.
4.Altermodernismo(Arte). 5.Crítica fotográfica. 6.Castilho,João,1978-.Paisagem submersa – Crítica e interpretação. I. Título.

CDD 770.11

EVELYSE LINS HORN

**FOTOGRAFIA EXPANDIDA: O DOCUMENTÁRIO
IMAGINÁRIO DE UMA PAISAGEM SUBMERSA ENTRE A
ARTE CONTEMPORÂNEA E O DOCUMENTAL**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Aprovada em 11 de junho de 2012.

A citação de qualquer trecho desta dissertação é permitida desde que feita de acordo com as normas da ética científica.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Silas José de Paula – UFC - Orientador

Profa. Dra. Meize Regina de Lucena Lucas – UFC - Examinadora

Prof. Dr. Antonio Pacca Fatorelli – UFRJ - Examinador

FORTALEZA
2012

AGRADECIMENTOS

Aos fotógrafos João Castilho, Pedro David e Pedro Motta, pela total atenção e disponibilidade em partilhar comigo o *Paisagem Submersa*.

Aos meus pais, Evelyn e Ernani, pelo apoio.

Ao meu companheiro Tarcísio e nossa filha Ivyna, pela compreensão e pela paciência.

Ao meu professor e amigo Anchises, conselheiro de todas as ocasiões, pelas preciosas referências e discussões sobre a arte e por abrir sua biblioteca para mim.

A todos os amigos e familiares, que sempre estiveram comigo nos bons e nos maus momentos, para que eu nunca me sentisse sozinha.

Ao meu Orientador Silas de Paula, pela confiança e amizade.

DEDICATÓRIA

À minha querida avó Zenor, que sempre esteve comigo.

EPÍGRAFE

"Eu fotografo o que não desejo pintar e pinto o que não posso fotografar."

Man Ray

RESUMO

Esta pesquisa é sobre a fotografia entre a arte contemporânea e o documental. Usaremos como objeto as fotografias do livro “*Paisagem Submersa*”, dos fotógrafos João Castilho, Pedro David e Pedro Motta, que se mostram como um híbrido, apresentando características tanto da arte, como do documento. O texto tem suas bases teóricas por meio da aproximação de reflexões sobre a fotografia documental e a arte contemporânea, utilizando os autores André Rouillé, Jacques Rancière, Nicholas Bourriaud e Rosalind Krauss. A metodologia utilizada foi a Análise Fotográfica, de François Soulages, que propõe que devemos olhar a fotografia como um tipo particular de signo visual produzido em contextos específicos e as relações sociais nas quais os sentidos são operados e produzidos. Para ele, ao entender o objeto a ser fotografado, devemos pensá-lo como um objeto-problema, e devemos examiná-lo em função do material fotográfico e seu questionamento crítico e, ao mesmo tempo, dos imaginários culturais. Acrescentamos a isso as ideias de Jon Prosser, que diz que o processo interpretativo do Estudo de Caso requer o gerenciamento dos dados visuais em uma sequência lógica, que inclui organização, indexação e categorização. O processo interpretativo começa antes das fotografias serem vistas, nas decisões de quais fotografias e como elas foram escolhidas. Para isso, é necessário criar um sentido entre as fotografias, mediante a observação da valoração contida nas imagens e sua relação com o processo.

Palavras-chave: Fotografia Expandida. Arte Contemporânea. Documentário Imaginário. Altermodernismo.

ABSTRACT

This research is about the photography between contemporary art and documentary. We will use, as the object, the photographs of the book "Underwater Landscape", of the photographers John Castillo, Pedro David and Pedro Motta, who appear as a hybrid, with characteristics of both, the art and the document. The text has its theoretical basis through reflection on the approach to documentary photography and contemporary art, using the authors André Rouillé, Jacques Rancière, Nicholas Bourriaud and Rosalind Krauss. The methodology used was the Photographic Analysis of François Soulages proposing that we should look at the photograph as a particular kind of visual sign produced in specific contexts and social relations in which the senses are operated and produced for him to understand the object to be photographed, we think of it as an object-problem, and we should examine it according to the photographic material and its critical questioning, and at the same time, the cultural imaginary. We improved this, with the ideas of Jon Prosser, who says the interpretative process of the Case Study requires the management of visual data in a logical sequence, which includes organizing, indexing and categorization. The interpretive process begins before the pictures are seen, decisions on which photos and how they were chosen, it is necessary to create a sense among the photographs, by observing the valuation contained in the images and their relation to the process.

Keywords: Expanded Photography. Contemporary Art. Documentary Imagery. Altermodernism.

Lista de Imagens

Imagem 3.1 - Círculo cromático. -----	52
Imagem 4.1 - Paisagem Submersa, Pedro David, Sem título, Ribeirão Catinguinha - Turmalina - MG, 100x150 cm, 2003, p.15. -----	98
Imagem 4.2 - Paisagem Submersa, Pedro Motta, Sem título, Rio Jequitinhonha - Turmalina - MG, 100x150 cm, 2002, pp.16-17. -----	99
Imagem 4.3 - Paisagem Submersa, Pedro Motta, Sem título, Peixe Cru - MG, 80x120 cm, 2004, pp.34-35. -----	100
Imagem 4.4 - Paisagem Submersa, João Castilho, Sem título, Ribeirão Grande - Botumirim - MG, 80x120 cm, 2004, p.18. -----	102
Imagem 4.5 - Paisagem Submersa, João Castilho, Sem título, Porto Coris - Leme do Prado - MG, 150x100 cm, 2004, p.43. -----	103
Imagem 4.6 - Paisagem Submersa, Pedro Motta, Sem título, Porto Coris - Leme do Prado - MG, 100x150 cm, 2004, p.45. -----	104
Imagem 4.7 - Paisagem Submersa, João Castilho, Vandinha, Peixe Cru e Baixão - MG, 180x80 cm, 2004, pp.46-47. -----	105
Imagem 4.8 - Paisagem Submersa, Pedro David, Escafandro, Fazenda do Neco - Leme do Prado - MG, 125x125 cm, 2004, p.63. -----	106
Imagem 4.9 - Paisagem Submersa, João Castilho, Sem título, Novo Peixe Cru - MG, 80x120 cm, 2007, pp.196-197. -----	107
Imagem 4.10 - Paisagem Submersa, Pedro David, As coisas, Barra do Quebrató - Botumirim - MG, 125x125 cm, 2004, p.74. -----	112
Imagem 4.11 - Paisagem Submersa, Pedro David, Os couros, Porto Coris - Leme do Prado - MG, 125x125 cm, 2004, p.77. -----	113
Imagem 4.12 - Paisagem Submersa, João Castilho, Sem título, Peixe Cru - MG, 80x120 cm, 2006, pp.100-101. -----	114
Imagem 4.13 - Paisagem Submersa, Pedro David, Pedro Coelho, Porto Coris - Leme do Prado - MG, 80x120 cm, 2004, pp.84-85. -----	115
Imagem 4.14 - Paisagem Submersa, Pedro Motta, Terra Prometida, Fazenda Massandaia - Leme do Prado - MG, 80x120 cm, 2005, pp.134-135. -----	116
Imagem 4.15 - Paisagem Submersa, Pedro Motta, Ausência, Fazenda Massandaia - Leme do Prado - MG, 80x120 cm, 2005, pp.144-145. -----	117

SUMÁRIO

Resumo.....	7
Abstract.....	8
Lista de imagens.....	9
1. Introdução.....	12
2. A fotografia documento.....	14
2.1 sobre a fotografia.....	14
2.2 os princípios de realidade da fotografia documento.....	16
2.3 crise da fotografia documento.....	19
2.4 pictorialismo.....	25
2.5 nova objetividade.....	34
2.6 o humanismo e o humanitário.....	38
2.7 subjektive fotografie.....	42
2.8 fotografia criativa e o neopictorialismo.....	43
3. A fotografia artística.....	46
3.1 do documental ao artístico.....	46
3.2 privilégio das formas.....	48
3.3 elementos da arte: cor, textura e composição.....	50
3.4 o deslocamento da aura.....	56
3.5 a fotografia na arte pós-modernista.....	61
3.6 arte relacional e pós-produção.....	66
3.7 a arte contemporânea e o altermodernismo.....	67

3.8 contemporâneo versus alter-moderno.....	70
4. A fotografia expressão para uma fotografia expandida.....	73
4.1 sobre o sensível e a expressão.....	73
4.2 sobre o imaginário.....	74
4.3 entre a arte e o sem-arte.....	77
4.4 a transferência.....	79
4.5 o projeto fotográfico <i>paisagem submersa</i>	82
4.6 sobre a metodologia na análise fotográfica.....	83
4.7 a escolha das fotografias e a composição do livro.....	90
4.8 as fotografias entre as águas e a partida.....	95
5. O conceito de fotografia expandida a partir de um documentário imaginário: um caminho para uma possível conclusão.....	122
Referências bibliográficas.....	131
Anexos.....	135
Anexo I.....	136
Anexo II.....	164

1. Introdução

Neste primeiro capítulo, como uma forma de apresentação, falaremos um pouco sobre o presente trabalho, que consiste em uma pesquisa sobre a fotografia entre a arte contemporânea e o documental. Usaremos como objeto as fotografias do livro “*Paisagem Submersa*”, dos fotógrafos João Castilho, Pedro David e Pedro Motta, editado pela Cosac Naify, em 2008, que se mostram como um híbrido, apresentando características tanto da arte contemporânea, quanto do documento.

O “*Paisagem Submersa*” é um projeto documental que conta, de forma não-linear e subjetiva, a saga de famílias que tiveram que abandonar suas terras, situadas no Vale do Jequitinhonha, norte de Minas Gerais, devido à construção da Usina Hidrelétrica de Irapé.

Nosso olhar para este estudo parte da arte, apesar de começarmos justificando e conceituando sobre o documento, para melhor entender o lugar da arte o seu processo histórico. A fotografia e seus desdobramentos são vistos de forma paralela e concomitante, bem como suas particularidades. O texto tem suas bases teóricas por meio da aproximação de reflexões sobre a fotografia documental e a arte contemporânea, utilizando os autores André Rouillé, Jacques Rancière, Nicholas Bourriaud e Rosalind Krauss.

No segundo capítulo, é realizado um breve passeio sobre a história da fotografia, com ênfase na fotografia documento. São apresentadas, nesse momento, reflexões sobre as características, diferenças e mudanças na fotografia, de modo a contribuir para a ampliação de possibilidades expressivas no campo da comunicação, história e das artes, enfatizando os conceitos propostos por André Rouillé. Apresentamos também a ideia de fotografia-expressão, que nos leva para um possível caminho na fotografia entre o documental e a arte contemporânea.

O terceiro capítulo é sobre a fotografia artística. O principal projeto da fotografia dos artistas não é reproduzir o visível, mas tornar visível alguma coisa do mundo e, não necessariamente, essa “alguma coisa” é visível ou palpável, então privilegia deliberadamente as formas, em detrimento das coisas e dos estados das coisas. O apuro estético é um fator primordial no fazer artístico e no teor conceitual, onde discutimos o conceito de estética relacional e de pós-produção de Nicholas Bourriaud.

No capítulo quatro temos a fotografia expressão, que é um princípio para a discussão sobre a fotografia expandida, e também dedicado à análise do *corpus* empírico selecionado. Nessa parte, começamos falando sobre o conceito de partilha do sensível, de Jacques Rancière. Falamos do imaginário com a ajuda de Jean-Paul Sartre e Dietmar Kamper, em seguida consideramos os conceitos de sem-arte e de transferência de François Soulages. No momento seguinte, falamos das questões referentes à metodologia e ao objeto em si, o livro de fotografias *Paisagem Submersa*, bem como do projeto de nome homônimo.

A metodologia utilizada foi a Análise Fotográfica, de François Soulages, que propõe que devemos olhar a fotografia como um tipo particular de signo visual produzido em contextos específicos e as relações sociais nas quais os sentidos são operados e produzidos. Para ele, ao entender o objeto a ser fotografado, devemos pensá-lo como um objeto-problema, e devemos examiná-lo em função do material fotográfico e seu questionamento crítico e, ao mesmo tempo, dos imaginários culturais. Acrescentamos a isso as ideias de Jon Prosser, que diz que o processo interpretativo do Estudo de Caso requer o gerenciamento dos dados visuais em uma sequência lógica, que inclui organização, indexação e categorização.

O processo interpretativo começa antes das fotografias serem vistas, nas decisões de quais fotografias e como elas foram escolhidas. Para isso, é necessário criar um sentido entre as fotografias, mediante a observação da valoração contida nas imagens e sua relação com o processo.

Por último, percorreremos os principais pontos do trabalho e apresentaremos os resultados obtidos na análise, que podem apontar para os possíveis caminhos na fotografia-expressão, que tem como uma de suas características a busca da experimentação, assim como a arte contemporânea. Podemos dizer que houve uma expansão na fotografia e no fazer fotográfico, e a fotografia tornou-se expandida - termo originado a partir dos textos de Rosalind Krauss e Gene Youngblood.

A fotografia contemporânea, além de difusora de informações, é também provedora de prazer estético e formadora de opinião. Acreditamos que as reflexões sobre suas características e mudanças possam contribuir para a ampliação de suas possibilidades expressivas no campo da comunicação e das artes. Sobretudo, esperamos que a ideia de fotografia expandida norteie e fomente discussões sobre arte contemporânea e ajude a teorizar a fotografia como objeto de estudo.

2. A FOTOGRAFIA DOCUMENTO

2.1 Sobre a fotografia

A fotografia documental, além de difusora de informações, é também provedora de prazer estético e formadora de opinião. Expomos aqui reflexões sobre suas características, diferenças e mudanças de modo a contribuir para a ampliação de possibilidades expressivas no campo da comunicação, histórico e das artes. Apresentamos também a ideia de fotografia-expressão, que nos leva para um possível caminho na fotografia entre o documental e a arte contemporânea.

Intimamente ligada à sociedade industrial, aos seus valores, a seus referenciais técnicos, sua percepção e economia, ao longo dos últimos vinte ou trinta anos do século XX, a fotografia entrou em crise. Nascida na idade do ferro, responde mal às condições da sociedade da informação. Mas ela não se rendeu: ela se transformou, desterritorializou-se, estendeu-se em novas direções tornando-se digital. Teceu ligações renovadas com a arte, os procedimentos culturais sucederam amplamente os usos práticos, e a fotografia-documento cedeu amplo lugar à fotografia-expressão, apesar de a fotografia nunca ter estado totalmente dissociada da expressão, pelo fato de uma fotografia não ser exclusivamente ou ainda obrigatoriamente, mas, apenas circunstancialmente, um documento.

Para fundamentar minha argumentação inicial, usarei uma breve lista de autores iniciando por Roland Barthes e Walter Benjamin. Para Barthes (1984) a fotografia é essencialmente representativa e a função da fotografia é o registro, "um recorte do tempo e do espaço, na transparência da imagem e no dispositivo abstrato em detrimento das imagens singulares", e essa era a perspectiva inicial por onde a fotografia era vista.

Devido ao fato de reduzir a fotografia a documento e o documento à representação sensível (designação), e por ocultar imagens singulares sob o dispositivo abstrato, tal postura negligenciava todas as infinitas mediações que se inserem entre as coisas e as imagens. Para Barthes (1984), as imagens seriam "invisíveis", puros vetores de informação. Embora a presença da coisa seja tecnicamente necessária à formação de sua imagem fotográfica, isso não nos permite

dissolver a imagem na coisa, nem limitá-la à função de ser a impressão ou "aderência" de um referente.

Essa postura teórica considera como o real apenas corpos, coisas e estados de coisas, nunca os acontecimentos incorporais que intervêm na fronteira das coisas e dos enunciados, sejam textuais ou simbólicos; que sobrevêm às coisas e aos corpos, mas que não existem fora dos enunciados que os exprimem, desconhecendo que esses enunciados, sejam imagens ou textos, designem objetos e expressem acontecimentos, confinando o documento no domínio da designação.

Na verdade, Barthes (1984) recusa todas as leis que proporcionariam um nível de generalização suficiente para transformar a fotografia em um objeto de discurso, formulando uma linguagem sobre a fotografia. Para ele, a fotografia se constitui de um fato único, isolado e suficiente. Uma testemunha muda sobre a qual "não há mais nada a acrescentar". Ao afirmar que tudo já foi dito, é que a fotografia muda de condição para ele e se transforma em objeto teórico e centro, a partir do qual organizaremos e exploraremos o campo imagético.

Se para Barthes (1984) a fotografia se constitui em objeto teórico, vemos o mesmo em Benjamin (1992), que tem na fotografia o sustentáculo para refletir sobre a cultura modernista, a partir das condições geradas pela reprodução mecânica. A fotografia é o dispositivo com o qual se calibra os objetos da paisagem cultural em termos de "reprodutibilidade", essa que após percebida, põe à disposição do autor os objetos específicos de sua análise, como o desaparecimento da aura ou o relativismo histórico da noção estética do que é o original.

A reprodutibilidade a que Benjamin se refere provoca uma depreciação conceitual das imagens, impedindo que elas possam, simultaneamente, designar corpos e exprimir acontecimentos. Mas é no foro íntimo da designação, reservada às substâncias, que surge a expressão dos acontecimentos. Assim, a representação-designação tem seu sentido de existir, fazendo brotar de si um acontecimento de natureza diversa da sua.

Acrescento ainda o pensamento de Gilles Deleuze (1969) sobre a expressão na fotografia. Para ele, a uma fotografia documento que compreende uma expressão pode ser chamada de fotografia-expressão. "A fotografia-expressão exprime o acontecimento, mas não o representa" (DELEUZE, 1969; pp. 170-171). Temos aqui a passagem de um mundo de substâncias, de coisas e de corpos, para um mundo de

acontecimentos, de incorporais. A passagem de uma sociedade industrial para uma sociedade da informação, que se estende em redes digitais de comunicação e age profundamente sobre o conjunto das atividades. As imagens fotográficas ganharam novos processos técnicos e teóricos para serem obtidas, colaborando para o esgotamento da fotografia documento e para complementar as ideias até aqui vistas, acrescento o pensamento de Philippe Dubois e Charles Sanders Peirce.

2.2 Os princípios de realidade da fotografia documento

Segundo Philippe Dubois (2009), existe a princípio uma espécie de consenso, que pretende que o verdadeiro documento fotográfico “presta contas do mundo com fidelidade”. Foi-lhe atribuída uma credibilidade, um peso de real bem singular. Essa virtude irredutível de testemunho baseia-se principalmente na consciência que se tem do processo mecânico de produção da imagem fotográfica. A fotografia, pelo menos aos olhos do senso comum, “não pode mentir”. A fotografia era percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atestava indubitavelmente aquilo que mostrava. Para Dubois a fotografia no percurso histórico teria três posições quanto ao princípio da realidade.

A primeira seria *a fotografia como espelho do real*, discurso da mimese, onde o efeito de realidade ligado à imagem fotográfica foi a princípio atribuído à semelhança existente entre a foto e seu referente. De início, a fotografia só é percebida pelo olhar ingênuo como um “*analogon*” objetivo do real. Parece mimética por essência.

Trata-se aqui de um discurso primário sobre a fotografia. Embora comportasse declarações muitas vezes contraditórias e até polêmicas, o conjunto de todas essas discussões nem por isso deixava de compartilhar uma concepção geral bastante comum: quer se seja contra ou a favor, a fotografia nelas é considerada “a imitação mais perfeita da realidade”. E, de acordo com os discursos da época, essa capacidade mimética procede de sua própria natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira “automática” “objetiva”, quase “natural”, sem que a mão do artista interviesse diretamente. Nesse sentido, se opõe à obra de arte, produto do trabalho, do gênio e do talento manual do artista.

A partir dessa clivagem (foto versus obra de arte) e dessa concepção mimética, todo o discurso sobre a foto da época começa a funcionar e a se resolver, ora na denúncia, ora no elogio.

Ao longo do séc. XIX, crescerá uma argumentação equivocada que pretende que, graças à fotografia, a prática pictural poderá adequar-se àquilo que constitui sua própria essência: a criação imaginária isolada de qualquer contingência empírica. Eis a pintura de certa forma “libertada” do concreto, do real, do utilitário e do social. Na verdade, a própria pintura libertou-se sozinha com os impressionistas. Mas, em todo caso, a distribuição era clara: à fotografia, a função documental, a referência, o concreto, o conteúdo; à pintura, a busca formal, a arte, o imaginário. Nessa perspectiva, a fotografia seria o resultado objetivo da neutralidade de um aparelho, enquanto a pintura seria o produto subjetivo da sensibilidade de um artista e de sua habilidade.

A segunda posição seria *a fotografia como transformação do real*, uma vez que, com o discurso do código e da desconstrução, logo se manifestou uma reação contra esse ilusionismo do espelho fotográfico. O princípio de realidade foi então designado como pura “impressão”, um simples “efeito”. Com esforço tentou-se demonstrar que a imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação, e até de transformação do real, como a língua, por exemplo, e, assim, culturalmente codificada.

De maneira geral, o discurso no século XIX sobre a imagem fotográfica é o da semelhança, enquanto no século seguinte é mais forte a idéia de transformação do real pela foto. A concepção da “naturalidade” da imagem fotográfica é claramente desnaturalizada. A caixa preta fotográfica não é um agente reproduzidor neutro, mas uma máquina de efeitos deliberados. Ao mesmo modo que a língua, é um problema de convenção e um instrumento de análise e interpretação do real.

Os usos antropológicos da fotografia, como no livro “Balinese Character: A Photographic Analysis”, de Gregory Bateson e Margaret Mead, publicado em 1942. Esse pode ser considerado o primeiro trabalho sistemático a usar o suporte fotográfico com finalidade etnográfica, e que mostra que a significação das mensagens fotográficas é de fato determinada culturalmente, que ela não se impõe como uma evidência para qualquer receptor, que sua percepção necessita de um aprendizado dos códigos de leitura. A fotografia deixa de aparecer como transparente, inocente e

realista por essência.

A terceira posição seria *a fotografia como traço de um real*, usando o discurso do índice e da referência. Segundo Dubois (2009), há algo de singular, que a diferencia de outros modos de representação, que subsiste apesar de tudo na imagem fotográfica: “um sentimento de realidade incontrolável do qual não conseguimos nos livrar apesar de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinaram para a sua elaboração” (DUBOIS, 2009; p.45). Deve-se, portanto, prosseguir na análise e ir além da simples denúncia “efeito real”.

Segundo Charles Sanders Peirce (2005; pp.64-76) a mais importante divisão dos signos, que é qualquer elemento que conduz a um outro, a um referente, se faz em ícone, símbolo e índice. Se a fase de desconstrução dos códigos se estruturou, grosso modo, em dois eixos, sendo um mais semiótico, o outro mais ideológico, da mesma maneira é nesses dois campos que vai se manifestar com maior nitidez o retorno da referência singular na foto.

Para Barthes (1984) a fotografia se confunde com o referente, temos afirmações como: “Diríamos que a foto sempre continua carregando seu referente com ela”(p.17); “A fotografia é literalmente uma emanção do referente”(p.126); “Tal foto jamais se distingue de seu referente”(p.16); “Eu ainda não sabia que dessa obstinação do referente de estar sempre ali ia surgir a essência que eu procurava” (p.18).

E Peirce concorda quando nos afirma que:

As fotografias, e em particular as fotografias instantâneas, são muito instrutivas porque sabemos que, sob certos aspectos, elas se parecem exatamente com os objetos que representam. Porém, essa semelhança deve-se na realidade ao fato de que essas fotografias foram produzidas em tais circunstâncias que eram fisicamente forçadas a corresponder detalhe por detalhe à natureza. Desse ponto de vista, portanto, pertencem à nossa segunda classe de signos: os signos por conexão física ou índice (PIERCE, 2005; p. 65).

Para esses autores a fotografia é levada a funcionar como testemunho, à medida que atesta a existência, mas não o sentido, de uma realidade. Observaremos também que o princípio do traço marca apenas um momento no processo fotográfico e depende das escolhas e decisões humanas. No antes, escolhendo o objeto, tipo de aparelho, película adequada, tempo de exposição à luz ou mesmo o melhor ângulo, culminando com a decisão da hora do disparo do obturador. No depois, no tempo de

revelação, quantas e quais cópias serão feitas e em que circuito social ela será apreciada. Portanto, é entre essa série de códigos, de antes e depois, no instante da exposição propriamente dita, que a foto é considerada um ato-traço e, portanto, um traço de um real.

2.3 Crise da fotografia documento

Para Margarita Ledo (1998; p.36), chamamos de documento algo que é portador de uma informação. Para essa autora, apesar da insistência de alguns em confundir a fotografia com o objeto representado, a fotografia documental pretende apenas representar o real ou designá-lo. Podemos dizer que ela parte de um referente real e possui alguma relação com esse referente. A fotografia documental é composta de estilos e técnicas expressivas e elaboradas pelo realismo, com a intenção de ter semelhança com o natural e registrar a percepção do mundo e de acontecimentos diversos pelo fotógrafo em diferentes momentos.

Sabemos que estamos diante de um documento porque o consideramos convincente, porque cumpre um conjunto de regras específicas que o caracterizam de acordo com o conhecimento prévio. O documento também possui a qualidade de registrar um determinado acontecimento com veracidade, como uma certidão de nascimento ou casamento. A fotografia documental representava o registro de uma verdade, mesmo que momentânea.

A fotografia-documento beneficiava-se de suas relações envolvendo tecnologias com a modernidade. No fim do milênio, essa característica deixou de existir, as crenças modernas revelaram seus limites e o mundo tornou-se muito mais complexo, no que se refere as exigências da atualização tecnológica. A crise da representação, que havia se iniciado na antropologia, afetou também a fotografia - e não apenas a pintura - na destruição dos referenciais renascentistas de realismo. O registro do real era o principal eixo da pintura até 1870, assim como do resto de toda a arte, até o pós-guerra. O resultado é que não há mais padrões limitados para representar a realidade, resultando numa crise estética.

O regime de verdade mudou, e a verdade do documento não era a da expressão. Outras imagens e outras tecnologias aparecem (cinema, vídeo, internet).

Ocorre uma fusão da fotografia com as redes digitais e os conceitos de imagem mudam.

Podemos dizer que “a uma fotografia-documento que compreende uma expressão, englobando um acontecimento, embora não o represente, pode ser chamada de fotografia-expressão” (ROUILLÉ, 2009; p.137). A fotografia documental tinha a função de ser uma fotografia-designação e tinha seu lugar em um mundo de substâncias, de coisas e de corpos. A fotografia-expressão age sobre o conjunto das atividades, em um mundo de acontecimentos, com redes digitais e informações em tempo real. O trabalho dos fotógrafos-expressivos situa-se sempre no limite entre a razão e a emoção.

Esses fotógrafos tecem, sob forma de imagens, comentários sobre o mundo presente, resultado de uma posição participativa e gosto pessoal. Eles se propõem a descrever, comparar, conotar, persuadir, além de inferir valores em objetos e fatos, assumindo a função de observar certas convenções, codificar seus trabalhos e convertê-los em produto de comunicação.

O modo de expressão de cada fotógrafo pode interferir no caráter documental ou artístico do trabalho: seja de forma determinante, como fizeram os fotógrafos do início do século XX, ou de maneira mais sutil, como preferem fazer alguns fotógrafos de gerações mais recentes, deixando sempre pairar a dúvida (referente a ser arte ou documento), característica dos elementos híbridos.

A fotografia-documento, além de enfrentar a crise causada pelo avanço tecnológico, também passou a enfrentar uma crise da representação, uma crise da verdade. Essa crise se intensificou enormemente ao longo dos anos 1990, ela “atinge os próprios fundamentos da fotografia-documento e manifesta essa sua inadaptação ao real que está havendo, o real da sociedade de informação” (ROUILLÉ, 2009; p.156).

A crise da verdade manifesta-se no interior da fotografia documental, destruindo seus valores fundamentais e distorcendo seus limites. A imagem não remete mais de maneira direta e unívoca à coisa, ou o objeto propriamente dito, mas a uma outra imagem. Ela se inscreve em uma série, sem origem definida, na cadeia interminável das cópias. O mundo dissolve-se dentro dessas séries infinitas. Instala-se a dúvida, e confundem-se os limites entre o verdadeiro e o falso. Antes essa prática de fazer imagens de outra imagem era frequente apenas entre os artistas e essa prática enfraqueceu o regime baseado na imagem-impressão das coisas.

Muitas obras fotográficas de artistas contemporâneos se referem a outras imagens e não a objetos materiais ou a situações reais. O artista francês Christian Boltansky refotografa e amplia clichês de família para inseri-los em sua obra. Éric Rondepierre, outro artista francês, não registra a realidade das coisas, dos lugares ou dos acontecimentos, mas a do cinema, fotografando filmes legendados. A artista israelense Michal Rovner realizou uma série de grandes fotografias das operações militares, mas nunca foi até o local, fotografou tudo pela televisão. Essa atitude de buscar imagens em outras imagens designa uma situação visual onde o contato direto com o real se tornou supérfluo e a função de um objeto referencial é eliminada. As coisas, privadas de consistência, equivalem ao infinito, a guerra torna-se elemento estético e as imagens tornam-se armas.

No trabalhos desses três artistas, a fotografia não remete às coisas, mas a outras imagens e, se a fotografia-documento era conhecida por imitar as coisas por contato, essas obras imitam somente outras imagens. A arte contemporânea nos traz ainda um elemento novo para a compreensão das obras, que é a legenda. Na legenda o discurso do artista está presente, unindo conceitos trabalhados, materiais, formas e metodologias de pesquisa, oferecendo novas visões e variações de interpretação para cada imagem. Da fotografia documento até a arte contemporânea que usa a fotografia como suporte, os elos com o mundo se distenderam, rompendo o contato físico com as coisas. Essa ruptura acompanha a passagem da fotografia-documento para a fotografia arte contemporânea e atravessa a fotografia-expressão.

Essa crise da verdade vem mostrar uma verdade sobre a fotografia, em particular a fotografia-documento. Ao contrário do que pode ser dito, a fotografia documental não teve como sua função principal representar o real, nem de torná-lo verdadeiro ou falso, mas, de designá-lo, de ordenar o visual. A ordem, acima do verdadeiro ou do falso. A fotografia documental finalizou o programa visual iniciado com a pintura Quatrocentista.

Ela o finalizou no sentido de realizar, representando o real com uma fidelidade jamais encontrada na pintura e também colocou um ponto final ao esgotar as possibilidades, organizando o universo visual e tornando o mundo transparente. O fim do programa coincide com a crise da fotografia-documento. A grande revolução fotográfica não era a de produzir uma analogia maior ou menor com o desenho ou a pintura e, sim, de “fixar o tempo com o espaço” (AUMONT, 2004; p.80).

A fotografia também realizou a pretensão da pintura de ser instantânea. A convenção de que o pintor representa uma experiência fugidia só tinha sido posta em questão a partir dos impressionistas, e de fato Matisse já levantara o problema em um ensaio em 1908. É fato que cada pintor não pintava sua tela em um único instante, “...a pintura resulta de uma relação intelectual e perceptual contínua entre ele (artista) e o objeto da representação” (BAXANDALL, 2006; p.85).

Desde de 1839, quando é anunciada a descoberta do processo na Academia de Ciências de Paris, da invenção da fotografia, houve uma discordância entre fotógrafos e artistas sobre métodos e processos, entre os possíveis apresentados. O daguerreótipo (nítido, sobre metal), de Louis-Jacques Daguerre (1757-1851), era apoiado pela Academia de ciências; e o positivo direto (esfumado, sobre papel), de Hippolyte Bayard (1807-1887), pela Academia de Belas Artes. Ao longo da história da fotografia, as práticas, os atores, os usos, as imagens, as formas e as técnicas mobilizadas vão continuar a oscilar entre a arte e a ciência.

Na Inglaterra, William Fox Talbot (1800-1877) trabalhava também desde 1833 num processo similar para obtenção de imagens. Suas dificuldades foram as mesmas da maioria dos proponentes à descoberta: não conseguiu achar um meio eficaz de fixar as imagens e utilizava como base papel impregnado com emulsão de sais de prata. O que conseguiu de mais próximo foram impressões diretas, por contato sobre papel, e que ele denominou calótipo. Mas Talbot experimentou também colocar o papel diretamente na câmara escura, e obteve resultados satisfatórios, pouco antes de Daguerre. Estima-se que Talbot nada tenha dito em relação à sua descoberta por não ter conseguido, como Daguerre, uma maneira eficiente de fixar a prata sensibilizada. Logo após o governo francês ter anunciado o invento de Daguerre, Talbot reclamou a prioridade de seu invento num informe à Royal Society, chamado “Alguns informes sobre a arte do Desenho Fotogênico, o processo mediante o qual pode-se conseguir que os objetos naturais reproduzam-se por si só”. Ao contrário de Daguerre, a publicação desse informe foi privada e limitadíssima, restringida aos colegas cientistas da Academia.

A fotografia tem a ver não apenas com o mundo físico e material das coisas existentes, mas, também, com o mundo imaterial dos eventos não existentes. Essa é uma evidência compartilhada por todos aqueles que, mesmo na área documental,

tentam livrar-se do jugo da representação. A imagem fotográfica, que sempre designa coisas e estados de coisas, exprime simultaneamente eventos.

Enquanto a pintura e a literatura ficaram submetidas, durante muito tempo à boa vontade dos mecenas, a fotografia rapidamente conheceu os movimentos de autonomia em face das imposições comerciais. Em paralelo a isso, ocorre o abandono da literatura e das artes de suas obrigações aristocráticas para entregar-se às leis do mercado, dos salões e da imprensa.

Bayard e Gustave Le Gray (1820-1884) pertencem à primeira geração de fotógrafos-artistas, que defendiam uma posição de independência frente ao mercado e tentavam impor sua maneira de pensar e trabalhar a imagem, que tinha como principal característica o efeito “flou¹”.

Enquanto isso, fotógrafos como Eugène Disdéri (1819-1889) procuram adequar a estética, a técnica e o modo de produção das imagens à lógica mercantil, com invenções populares como o sistema para tornar as fotografias mais baratas, conhecido como “*carte-de-visite*”. Numa só placa colocava vários retratos, utilizando-se assim menos produtos químicos, placas e tempo. As fotografias obtidas com esse método eram menores e de tamanho semelhante ao de um cartão de visita. As fotografias eram mais econômicas, o que fazia com que as pessoas com menos recursos financeiros pudessem ter acesso a elas, dando-lhes a ilusão de terem subido socialmente.

Os calotipistas, em nome dos valores da arte, resistem a essa lógica. Le Gray via a fotografia artística como uma posição a ser tomada, procurava manter-se longe da fotografia comercial e o mais perto possível da arte. Le Gray chegou a um estúdio fotográfico semelhante a um ateliê de pintura, ensinando fotografia para alunos como Félix Nadar² (1820-1910), e tornando-se o fotógrafo oficial do imperador³. Seus mais famosos trabalhos são suas marinhas. O estúdio era um lugar de fantasia, mas apesar de seu sucesso artístico, seu negócio foi um fracasso financeiro.

A fotografia sempre apresentou certa disparidade entre o metal e o papel. Havia divergências de procedimentos, das instituições e dos fotógrafos (Daguerre contra Bayard e Disdéri contra Le Gray). Nessa querela entre arte e ciência, não ficou

¹ Efeito fotográfico que retira levemente a nitidez das fotos, conferindo-as um ar etéreo.

² Em Abril de 1874, cedeu o seu estúdio de fotografia a um grupo de pintores (Claude Monet, Auguste Renoir, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Paul Cézanne, Berthe Morisot e Edgar Degas), numa altura em que o impressionismo era rejeitado pela crítica, o que lhes possibilitou apresentarem a primeira exposição de impressionismo.

³ Na ocasião era Napoleão III (1808-1873) que governou, como imperador dos franceses de 1852 à 1870.

claro para muitos de que lado deveria ficar a fotografia, que teve representantes em ambos. A arte dos fotógrafos (fotógrafos que consideravam a fotografia arte como Bayard e Le Gray) ficou entre o fogo cruzado da fotografia dos artistas (artistas que utilizavam a fotografia em sua arte, como os impressionistas), de um lado, e o do documento e da expressão fotográficas, do outro. A distinção entre a arte dos fotógrafos e a fotografia dos artistas se baseia na profunda fratura cultural, social e estética que separa os artistas, que caminham no campo da arte, e dos fotógrafos-artistas, que caminham no campo da fotografia.

A fotografia sofre forte oposição de alguns artistas. O escritor francês Charles-Pierre Baudelaire (1821-1867) é muito ofensivo, reprovando a fotografia artística pela pretensão de querer “prover a arte em algumas de suas funções”, e reconhece apenas a fotografia documental, desde que ela renuncie à arte. A fotografia deveria servir e não prover a arte.

Baudelaire, em sua ofensiva, é seguido pelos pintores Jean-Dominique Ingres (1780-1867) e Jean-Hippolyte Flandrin (1809-1864), dentre outros, que em 1962, assinam uma petição contra a Corte Suprema, por considerarem arte um retrato do estúdio parisiense Mayer & Pierson.

Alguns pintores como Léon Cogniet (1794-1880) e Eugène Delacroix (1798-1893) recusaram-se a associar-se a seus colegas, mas permaneceram sem reconhecer a fotografia como arte, nem mesmo a artística.

Segundo Delacroix, a fotografia é apenas um recorte, enquanto a pintura é a totalidade. A fotografia é um fragmento, enquanto a pintura é uma composição. Enquanto a arte consiste em uma escolha, a fotografia apenas registra. A impossibilidade de considerar que uma fotografia possa ser arte é resultado de como eles veem a relação entre pintura e fotografia, negligenciando outras possíveis relações.

A impossibilidade para Baudelaire e Delacroix de considerar que uma fotografia possa pertencer à arte, ou, ainda, ser uma obra de arte, é resultado da maneira como eles consideram as relações entre a pintura e a fotografia, uma dialética separada por uma heterogeneidade de valores e sentidos. Essa tomada de posição é uma tentativa sem êxito de reagir diante das transformações da Revolução Industrial, que afetaram inclusive o ver e o fazer das imagens.

A hostilidade dos pintores e do mundo da arte em relação à fotografia é um jogo de poder: aquele que designasse do que depende a arte e traçasse os limites deste território estaria estabelecido no mundo das belas-artes, pois a pintura reluta em dividir esse território com a fotografia. A pintura e a arte não são mais os únicos lugares principais, ou mesmo decisivos nas transformações visuais. O caminhar das formas artísticas e dos códigos da representação é inseparável da reestruturação mais global dos conhecimentos e das práticas sociais.

Alguns fotógrafos como Le Gray, Eugène Cuvelier (1837-1900) e Alfred Briquet (1833-1909) passam a utilizar a técnica do calótipo, com o intuito de aproximar-se da arte, que passou a ser o método mais utilizado até 1890. O calótipo é um negativo em papel que privilegia as áreas de cores sólidas (de uma cor apenas, sem degradês) e atenua os detalhes das provas, onde o efeito flou das imagens se opõe à nitidez dos outros fotógrafos (que utilizam o daguerreótipo). Além do estilo próprio, como as tomadas ao ar livre, preferência pela paisagem ao invés do retrato, a criação ao invés da produção, não visando apenas à obtenção de uma mercadoria, como os daguerreotipistas, mas, à obra de arte. Para eles, a fotografia não é uma simples técnica, ou ofício, é arte. A arte do calótipo foi efêmera e minoritária, mas abriu caminho para o primeiro grande movimento da arte fotográfica, o pictorialismo.

2.4 Pictorialismo

Nascido no início dos anos de 1890, o pictorialismo sistematiza uma corrente radical da arte fotográfica, surgida nos anos 1850 com Paul Périer, um dos vice-presidentes da Sociedade Francesa de Fotografia.

O pictorialismo é a favor do reconhecimento da arte fotográfica, da mesma forma que é contra a vulgarização das obras de arte através da fotografia, é contra o quantitativo, que, neste sentido, é inimigo do qualitativo. Multiplicar as reproduções seria perder o contato com o original, conceito esse que é próximo do utilizado pela arte.

Em seu empenho em colocar a fotografia no mesmo patamar que a pintura, Périer acabou negligenciando a especificidade fotográfica. Para ele, a imagem devia

prevalecer sobre o procedimento, e essa acabou se tornando uma das principais características do pictorialismo.

No que nos concerne, o grande paradoxo do pictorialismo era freneticamente querer levar a arte fotográfica a confundir-se com a pintura, levando a fotografia a uma crise de identidade e portanto enfraquecendo o movimento. Périer sofria forte oposição de Eugène Durieu, presidente da Sociedade Francesa de Fotografia, a respeito do retoque das fotografias. Duas concepções se opõem: a de Périer, para quem o retoque é um híbrido de fotografia e desenho; e a de Durier, que acredita que misturar técnicas é destruir a especificidade artística a que elas representam, sendo portanto um equívoco, já que o retoque devia pertencer apenas à pintura e ao desenho.

O pictorialismo começa na França em 1892, quando o britânico Alfred Maskell vem promover o flou diante do Photo Club de Paris. Houve também as exposições do Kamera Club, de Viena, em 1891; o salão da Associação Belga de Fotografia, em 1892; o Linked Ring, de Londres, em 1893, e a do Photo Club de Paris, em 1894. O movimento surge como um triunfo da concepção da arte fotográfica que Périer defendera quarenta anos antes.

Os fotógrafos pictorialistas utilizavam uma linguagem peculiar, caracterizada por tons sombrios, textura granulada, efeitos decorativos e falta de perspectiva. Adotando novas técnicas de positivo, podiam alterar a imagem fotográfica e torná-la semelhante a um quadro, sobretudo se a exposição havia sido feita em tecido.

O real motivo do sucesso do pictorialismo foi a mudança de valores que o período estava vivendo. A máquina, a indústria e o capitalismo ganhavam uma extensão cada vez maior e a fotografia contribuía amplamente com esse novo sistema, o que nem sempre ocorria com a arte, que sempre foi bastante dispendiosa. O pictorialismo trazia os benefícios da fotografia e da arte.

Essa hegemonia da mercadoria sobre as imagens, que faz parte de um movimento geral, é igualmente efeito de uma conjunção de evoluções próprias da fotografia, como a crescente industrialização das operações de laboratório e o intenso crescimento de fotógrafos amadores.

O grande responsável por isso foi um inglês chamado George Eastman (1854-1932), um bancário que aos 23 anos de idade adquiriu uma câmera fotográfica e apaixonou-se pela atividade, ainda no rudimentar processo de chapa úmida. Aborrecido com o lento e trabalhoso processo de preparar as chapas e usá-las

imediatamente, Eastman leu um artigo sobre a emulsão gelatinosa e interessou-se por ela, a ponto de começar a fabricá-la em série.

Não se dando por satisfeito, ainda achava complicado o processo de estocagem das chapas de vidro - além de pesadas, quebravam com facilidade, e imaginou que poderia tornar a fotografia muito mais prática e eficiente se encontrasse uma maneira de abreviar o processo todo. Aliando a tecnologia da emulsão com brometo de prata (mais propícia para fazer negativos, e, conseqüentemente, cópias) com a rapidez de sensibilidade já existente na suspensão com gelatina e a transparência do vidro, Eastman substituiu esta última por uma base flexível, igualmente transparente, de nitrocelulose, e emulsionou o primeiro filme em rolo da história. Podendo então enrolar o filme, poderia obter várias chapas em um único rolo, e construiu uma câmera para utilizar o filme em rolo.

Eastman projetou uma câmera pequena e leve, que ele chamou de câmera Kodak, e cuja lente era capaz de focalizar tudo a partir de dois metros e meio de distância, e fazia fotos, seguidas as indicações de luminosidade mínimas, com a necessidade apenas de apertar o botão. Depois de terminado o rolo, o fotógrafo só precisaria mandar a câmera para o laboratório de Eastman, que devolveria seu negativo, cópias positivas em papel e a câmera com um novo rolo de cem poses. Seu slogan era "Você aperta o botão, nós fazemos o resto."

De fato, ao amador só bastava apertar o botão, às vezes até mesmo sem visar (enquadrar o objeto com o visor da câmera), o que se traduziu em uma abundância de imagens, em geral realizadas em círculos privados por operadores geralmente desprovidos de qualificação, sem qualidade técnica ou estética, aos olhos dos pictorialistas, pouco acostumados com a leveza e a liberação das imposições técnicas desses clichês. Essa abertura da fotografia para um novo regime técnico, social e estético, somada com a baixa de qualidade na produção dos estúdios fotográficos culmina na economia prevalecendo sobre a estética.

Os pictorialistas condenavam esse processo, confundindo-o com manifestações de uma crise estética da fotografia. O movimento era contra a industrialização e a democratização, contra a padronização e a vulgarização, e acreditavam que passando a fotografia para o domínio das artes eles a estariam salvando de uma decadência iminente.

É importante lembrar que a pintura do pictorialismo não é a pintura viva de sua época, nem a dos impressionistas nem a dos pós-impressionistas, ou a dos modernistas em 1920. Era a pintura de tradição neoclássica, em plena decomposição, que respeitava as convenções em desuso e a antiga hierarquia dos gêneros, que os pictorialistas só se amoldaram, para identificá-la com a fotografia. Enquanto o impressionismo aceita o mundo moderno, sem exaltar a novidade, o pictorialismo desvia-se dele. Tal recusa o separa mais ainda dos pós-impressionistas.

Os pós-impressionistas e os impressionistas não estão igualmente implicados na modernidade e na representação das realizações modernas. Georges Seurat (1859-1891) manifesta atração pela beleza; Camille Pissarro (1830-1903) e Claude Monet (1840-1926) misturam massas irregulares e manchas de cor; as temáticas audaciosas das fotografias inspiram Edgar Degas (1834-1917).

Mas os pictorialistas ignoram completamente essas novas visibilidades imagéticas (impressionistas e pós-impressionistas), por emanarem de uma produção que lhes parece muito popular e muito trivial para pertencer à arte, por serem muito marcadas pela modernidade, por estarem muito afastadas de sua verdadeira preocupação: a interpretação.

Para os pictorialistas o assunto não é nada, a interpretação é tudo. Tal postura leva ao engajamento da fotografia artística e a uma restauração antirrealista e antimodernista da imagem.

O pictorialismo consegue prosseguir com seu projeto de elevar a fotografia ao mesmo nível de prestígio da pintura ainda por quase meio século, graças à sua rede de relações influentes. Na Europa, os pictorialistas, geralmente abastados, reagruparam-se em associações rivais às sociedades fotográficas da sociedade precedente: o Photo Club de Paris contra a Sociedade Francesa de Fotografia; o Wiener Kamera Club de Viena, rival da Photographische Gesellschaft (Sociedade Fotográfica), The Linked Ring Brotherhood confrontando a antiga Photographic Society of Great Britain, dentre outros.

Essas associações, cujos membros tem poder aquisitivo, são ricas e organizam prestigiosas exposições internacionais, publicam livros e promovem amplos debates teóricos. E, ao rejeitarem de forma categórica os clichês dos amadores, isso decorre por uma concorrência em nível ideológico, e não econômico. A organização

pictorialista gira em torno do ideal de conferir às imagens fotográficas o prestígio da obra de arte.

Para eles a máquina e a mão são concebidas como indissociáveis e antagônicas. Os pictorialistas conduziam as imagens o mais perto possível das artes gráficas e da pintura, mas sem nunca romperem totalmente com a fotografia, o que ocasionou uma oposição forte à “fotografia pura”⁴.

A fotografia pura defende tudo que os pictorialistas recusam: o registro, o automatismo, a imitação servil, a máquina, a objetividade e a cópia literal. Ela é igualmente incompatível com a arte, pois não se utiliza da interpretação humana, nem de criatividade ou subjetividade, é um registro automático, sem intervenções. Para abrir a fotografia para a arte, o fotógrafo teria como tarefa intervir diretamente na imagem, inclusive com a mão.

A aliança máquina-mão, assegura a passagem da imitação servil para a interpretação artística. A arte fotográfica torna-se um misto de princípios heterogêneos. É essa hibridação que caracteriza a “impureza” da fotografia. Assim, cabe aqui o que Rodchenko diz a respeito dessa relação entre arte e fotografia, uma vez que para ele

A arte não tem lugar na vida moderna. Ela existirá enquanto durar a mania para o romântico e pessoas que amam belas mentiras e o logro. (...) Todo homem moderno, com cultura, tem que estar em guerra contra a arte e contra qualquer tipo de ópio. Fotografe e seja fotografado. (RODCHENKO, 1989; p. 241)

As intervenções extrafotográficas, manuais ou não, produzem a interpretação, criando uma distância subjetiva entre o real e a imagem. O discurso pictorialista acerca da interpretação do traço artístico finge acreditar que a fotografia documental restitui o real tal e qual, esquecendo que fotografar é e sempre foi interpretar. Essa visão conveniente diante da prática documental serve ao pictorialismo para elevar a fotografia feita por eles a uma arte de interpretação, desvalorizando a fotografia documental.

As intervenções acontecem em todos os estágios do processo fotográfico. O retoque prendeu a atenção por ser a primeira técnica de intervenção. Embora não tenha sido a única, seu caráter manual tem forte valor simbólico, já que remete à

⁴ Termo utilizado para se referir a fotografias em seu estado bruto, sem qualquer tipo de alterações ou intervenções, além de que ela deveria ser um registro fiel ao referente, resultando em uma cópia literal.

pintura. Eles fugiam da nitidez e da perfeição óptica. A objetiva (lente da câmera fotográfica) é acusada de deformar a visão natural. Assim, a fim de aproximar-se de uma visão supostamente verdadeira, eram feitos vários experimentos, misturando as objetivas, produzindo clichês de contornos flexíveis e imagens amplas. A solução mais radical de todas era a câmera “Pinhole⁵”, em que a fotografia é obtida segundo o princípio da câmera escura, sem a objetiva, causando um efeito de flou. Outra solução era o emprego de lentes de luneta como objetivas.

Tais soluções ópticas não passam de uma atualização da concepção pictórica de uma arte fotográfica paradoxalmente antifotográfica, se desdobrando em vários pontos: nas maneiras de ver, entre a objetiva e o olho; nas maneiras de fazer, entre máquina e mão; nas formas, entre o nítido e o flou; na postura, entre a imitação e interpretação; na própria tecnologia, intervindo no uso das lentes. Outro campo explorado eram os defeitos das objetivas, suas aberrações cromáticas e ópticas, buscando uma visão artística em oposição a visão científica vigente.

Uma maneira simples de realizar intervenções era ampliar as imagens, reenquadrando-as e lançando mão da goma bicromatada para conferir às imagens um aspecto pictórico. Foi Rouillé Ladevèze o primeiro a usar essa técnica, em 1894. Ela consistia em revestir o papel com uma substância orgânica, como o carvão ou outro pigmento, usando o pincel. Segundo Annateresa Fabris:

O carvão, misturado ao bicromato, endurecia sob a ação da luz. A imagem aparecia quando o papel era lavado com água morna. A revelação era feita, em geral, com um pincel ou com uma mistura de pó de serra e água quente. Graças a ela e ao bromóleo, que permite branquear as zonas sombrias de uma prova em papel de brometo para pintá-las com um pigmento oleoso (FABRIS, 2011; pp.33-34).

Os fotógrafos pictorialistas, dessa maneira, conseguiam alterar profundamente suas imagens, controlando tonalidades, introduzindo luzes e sombras, obscurecendo ou removendo detalhes considerados desnecessários. As intervenções poderiam ser aplicadas também no negativo, considerado o elemento sagrado e intocável da fotografia pura, ele era tratado pelos pictorialistas como diferencial na intervenção artística. A intervenção era feita como na gravura⁶ com o auxílio de um buril, quebrando a automatização do registro. Alguns ainda defendiam a noção de prova

⁵ Do Inglês “pin hole”, que significa furo de alfinete, referência ao furo feito com alfinete na câmera para a passagem de luz, posto que esse modelo não usa objetivas.

⁶ Modalidade artística, onde são esculpidas ranhuras em madeira, ou numa placa de cobre, com a ajuda de um buril, resultando em uma matriz em negativo.

única, destruindo o negativo logo após a cópia e tornando a fotografia tão única quanto qualquer pintura.

Tendo sido rompido o elo que os unia, o clichê⁷ não é mais nada, a prova é tudo, não é mais a cópia exata e automática do clichê, é uma interpretação artística singular. Ao hibridizar mão e máquina, os pictorialistas procuram frear todos os automatismos fundadores da reprodutibilidade e da multiplicidade fotográficas, introduzir a interpretação em todas as etapas da fotografia. Enquanto a automatização faz da impressão fotográfica um procedimento de repetição, a intervenção manual pretende ser o diferencial pictorialista. Ao invés de prova semelhante, temos um conjunto de imagens únicas e diferentes umas das outras.

Segundo Fabris, a própria escolha do termo "pictorialismo" pode ser considerada significativa, pois ela deriva da expressão inglesa "pictorial photography", onde o adjetivo se refere a "picture", que é imagem ou quadro. O termo "picture", da denominação inglesa do movimento, se refere ao objetivo de conferir à fotografia um lugar como imagem, dentre as outras imagens conhecidas, como a pintura. Isso implica em uma transformação profunda no conceito inicial da fotografia, que passa a ser vista como uma imagem construída por alguém e não apenas fruto de um processo mecânico de uma máquina. Ela passa a ser julgada por sua artisticidade e a provocar sentimentos, como toda obra de arte.

Para mostrar a todos que a fotografia era arte, além da fundação de fotoclubes, que podemos destacar juntamente aos já citados, a Association Belge de Photographie, em Bruxelas; Gessellschaft zur Förderung der Amateur Photographie, em Hamburgo e Photo-Secession, em Nova Iorque, houve também uma ampla organização de exposições especializadas, como a exposição realizada em Berlim, em 1889, para celebrar o cinquentenário da invenção da fotografia e a do Salão Fotográfico de Londres, em 1893, dentre outras.

Do conjunto, um fato merece destaque na organização dessas exposições, que é a maneira como a fotografia passa a ser vista. Agora, ela é reconhecida como imagem e é mostrada a todos como obra independente, pondo um fim ao costume de acumular técnicas para justificar a fotografia como arte. Isso se evidenciou na mostra de Turim em 1902, onde a galeria foi projetada para atender às necessidades da

⁷ É uma chapa fotográfica de negativo utilizada na fotografia da época. Matriz geralmente feita em metal cuja técnica é a mesma usada na linotipia ou anterior a essa na xilogravura.

fotografia, incluindo iluminação e até o tipo de moldura, visando uma maior valorização dos trabalhos, o que permite apresentar o pictorialismo como um movimento consolidado, apesar das diferenças da ordem da estética, nos trabalhos e entre os adeptos.

O reflexo disso foi a aceitação da fotografia como uma nova categoria em exposições de pinturas e esculturas. Além de exposta como arte, a fotografia também passou a ser julgada com os mesmos critérios, levando os pictorialistas a buscarem uma visualidade alicerçada na capacidade de criar efeitos com a luz e a sombra, e de efeitos de desfoque, principais diferenciais da fotografia, sem negligenciar os parâmetros plásticos. A ideia era usar a equivalência entre a composição fotográfica e as regras da pintura, na manipulação das imagens, capazes de expressar o pensamento e a personalidade do fotógrafo.

A atualidade do pensamento pictorialista nos remete à arte contemporânea que interfere em todo o processo criativo, cria novos suportes e novos objetos, e está sempre revogando aquilo que está sendo produzido, sempre apresentando soluções alternativas aos conceitos postos.

Entre os pictorialistas, devemos dar destaque a Alfred Stieglitz, que defende a Photo-Secession⁸, e como ele demonstra seu desejo de afirmar a fotografia como uma forma moderna de arte, próxima do espírito de rebeldia dos movimentos de vanguarda.

O interesse pela definição de uma arte americana explica a exposição conjunta da Photo-Secession com os pintores que integravam o grupo The Eight⁹, em janeiro de 1908. Stieglitz compartilhava com o grupo o interesse pela cultura e pela definição de novos temas na arte, em especial, cenas urbanas. Segundo Fabris, a ideia da fotografia como uma arte americana e moderna propõe um confronto com a pintura a partir dos modos de configuração da imagem, para ela:

Enquanto na pintura a imagem se forma de maneira lenta e gradual, na fotografia ela corresponde a um impulso mental instantâneo, concentrado, seguido por um período de fruição mais longo. (...) A fotografia, concebida como expressão viva, pressupõe duas operações paralelas: o respeito pelo objeto e a utilização das qualidades potenciais do meio (FABRIS, 2011; pp.48-49).

⁸ A Photo-Secession inspirava-se nos modelos de ruptura com o mundo oficial da arte propostos pelas Secções alemãs e austríacas, onde o termo europeu aplicava-se, até então, somente as artes plásticas.

⁹ O núcleo inicial do grupo era conhecido como Ash can School.

Para André Rouillé, a verdade pictorialista se estabelece no procedimento do híbrido, e não é a verdade imaginária do desenho ou da pintura, assim como também não é a verdade analítica da fotografia. Ela defendeu uma verdade mista, durante quase meio século, até ser suplantado pelo modernismo e apagar-se nos anos de 1930.

Mesmo usando termos como o hibridismo, mistura, impureza, Rouillé não se inscreve na lógica da "mestiçagem", apresentando uma visão negativa do pictorialismo. Para ele, existe um paradoxo básico, que é ser uma arte antifotográfica, e em vários níveis, como nos modos de ver, entre a câmera e a mão, entre a objetiva e o olho; nas formas, entre o nítido e o desfocado; na postura, entre a imitação e a interpretação. O aspecto fundamental do pictorialismo, segundo o mesmo autor, está em preterir o motivo em favor da interpretação, em outras palavras, na ruptura da ligação entre a imagem e o referente.

Ao deixar de lado o registro, o automatismo e a objetividade, a estética pictorialista produz uma ligação entre a câmera e a mão do fotógrafo, como uma passagem de uma imitação simples a uma interpretação artística, o que nos leva a considerar a arte fotográfica como heterogênea e impura, baseada na intervenção. A verdade pictorialista não é a imaginária do desenho e da pintura, nem a analítica da fotografia, mas a sintética da arte fotográfica. Philippe Dubois (2009), se antepara a esse pensamento quando fala do corte:

Ali onde o fotógrafo corta, o pintor compõe; ali onde a película fotossensível recebe a imagem (...) de uma só vez por toda a superfície e sem que o operador nada possa mudar durante o processo (...), a tela a ser pintada só pode receber progressivamente a imagem que vem lentamente nela se construir, toque por toque e linha por linha, com paradas, movimentos de recuo e aproximação, (...) com a possibilidade de o pintor intervir e modificar a cada instante o processo de inscrição da imagem. Para o fotógrafo, há apenas uma opção a fazer, opção única, global e que é irremediável. Pois uma vez dado o golpe (o corte), tudo está dito, inscrito, fixado (DUBOIS, 2009; p. 167).

Philippe Dubois (2009), fala ainda que qualquer manipulação na fotografia, como faziam os pictorialistas, seria tratá-la como pintura. A escolha de vários pictorialistas estaria em tentar igualar a fotografia e a pintura em termos de composição e textura, tomando como modelo obras que remetiam à tradição acadêmica, ao invés de exibir fissuras ou passagens entre uma linguagem e outra, ou de construir a própria obra a partir de características fotográficas, determinando uma nova visualidade.

Quem utiliza o princípio do corte, em seu trabalho é Stieglitz em sua série *Equivalentes* (1923-1931). Nas suas imagens de nuvens em formas abstratas, Stieglitz pretende mostrar que suas fotografias independem do pictórico e do representativo. Tratam-se de obras que dependem do efeito do corte, além do belo céu repleto de nuvens que fora capturado na ocasião de cada fotografia. Elas possuem uma ausência de composição, a incrível verticalidade das nuvens cria uma imagem etérea e impalpável, e não se assemelha a qualquer idéia de realidade. O instrumento estético do qual provém qualquer leitura é apenas o recorte, que na fala de Dubois, se aproxima dos princípios da fotografia, e se distancia da pintura.

Ao tentar ir além da fotografia, o pictorialismo leva os fotógrafos a se confrontarem com as especificidades da imagem técnica, e, a tomada de consciência de ser uma prática com viés experimental, se deparando com o problema agora da autonomia em relação às artes plásticas, para finalmente descobrir as qualidades expressivas e as possibilidades conseguidas apenas com a ajuda das lentes e do obturador. Sem a experimentação de novas técnicas, no entanto, a fotografia precisaria de mais tempo para descobrir suas potencialidades.

2.5 A Nova Objetividade

Uma oposição ao pictorialismo surge na Alemanha, em 1925. László Moholy-Nagy (1895-1946), pintor, professor¹⁰ e teórico alemão, publica, na área das artes, o livro “Peinture, photographie, film” (Pintura, fotografia, filme) e faz uma exposição de pinturas “Neue Sachlichkeit” (Nova Objetividade) em seguida, na Kunsthalle (Galeria de arte) de Mannheim¹¹. Ele atribui um papel importante à fotografia, estritamente do ponto de vista da arte, para inventar imagens inusitadas e suplantar os limites do olho. Esse livro, marca o nascimento de uma nova visão fotográfica e de todo o movimento modernista alemão, com consideráveis repercussões no cerne da arte fotográfica, tanto do ponto de vista discursivo, quanto do ponto de vista visual.

Quanto à exposição de Mannheim, ela não inclui nenhum fotógrafo, somente pintores: Georg Grosz (1893-1959), Otto Dix (1891-1969), Alexander Kanoldt (1831-

¹⁰ Conhecido especialmente por ter lecionado na escola Bauhaus.

¹¹ Olivier Lugon, *Le style documentaire dans la photographie allemande et américaine des années vingt et trente*, tese de doutorado (Genebra: Departamento de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Genebra, 1994).

1989) e Georg Schrimpf (1889-1938). O retorno à figuração, com formas frias e precisas, propõem tornar-se a insígnia de um dos principais pólos do modernismo, intitulado-se de Nova Objetividade.

No momento em que artistas com essa nova visão seguem o caminho de Moholy-Nagy da fotografia como material artístico, fotógrafos como Albert Renger-Patsch (1897-1966) empregam os valores da Nova Objetividade na arte fotográfica.

Em 1928, Albert Renger-Patsch, a figura principal da Nova Objetividade, publica sua famosa coletânea de cem fotografias: “O mundo é belo”. Ocorreu uma reviravolta: Renger-Patsch proclama que o que fora reprovado na fotografia artística como resultado mecânico, agora torna a fotografia superior.

Essa inversão, que aparece na fotografia vem de uma ascensão de uma arte de engenharia, acontece em um momento que na Alemanha, tanto na economia quanto na estética, existe um grande entusiasmo pela máquina.

Esse movimento atinge a arte fotográfica rompendo a aliança máquina-mão, que servia de núcleo para o pictorialismo. A fotografia ganha uma nova interpretação nesse contexto. O instrumento do fotógrafo é agora uma máquina de ver, é uma máquina de produzir imagens mais fotográficas do que humanas: na hierarquia da Nova Objetividade, o fotógrafo-artista não mais se confunde com a máquina; não procura mais, como os pictorialistas, submetê-la, é ele quem transforma-se e identifica-se completamente com ela, a máquina.

Para Albert Renger-Patsch, a singularidade e a força da Nova Objetividade residem no mecanismo e na aceitação das técnicas e instrumentos da fotografia. Para ele existia uma pureza fotográfica. Pureza significa nitidez das linhas, fineza nos detalhes e resultado mecânico das formas. A fotografia da Nova Objetividade produz visibilidades singulares. Enquanto o pictorialismo concedia um valor artístico ao desfocado, à sombra, agora prevalece a nitidez e a claridade¹². Enquanto o pictorialismo pretendia o contínuo afastamento das coisas e sua transfiguração, a Nova Objetividade tentava aproximar-se o máximo possível das coisas, tal como elas são, sem interferências de qualquer ordem.

Em forma de um conjunto de posturas, de práticas e de formas fotográficas, a claridade (termo francês para expressar o sentido de não-sombra) da Nova

¹² Termo utilizado para referir-se a fotografias sem sombra.

Objetividade promove uma abertura das coisas, para que sejam extraídos aspectos inéditos de novas evidências, novas possibilidades fotográficas.

O pictorialismo e a Nova Objetividade tem conjecturas diferentes e opostas. Nos jogos de poder, a grande vitória da Nova Objetividade foi incorporar-se à indústria, fazendo da técnica o fundamento da beleza. Ela provoca críticas de seus contemporâneos, principalmente no plano social. Fritz Kuhr¹³ interpela-se à exposição de Renger-Patsch: “O mundo é apenas belo?”. Para ele o mundo é belo, com a condição de conservar somente as aparências, a superfície das coisas. Em 1931, Walter Benjamin (1992) atrela a Nova Objetividade fotográfica à moda e à publicidade, e a transforma em fetiche, puro produto da crise social.

Segundo Benjamin (1992; p.30), “a fotografia é capaz de equiparar completamente qualquer lata de conserva, mas não de captar uma única das correlações humanas nas quais ela interfere”. Situar a fotografia ao lado da moda, da publicidade, da comercialização, em oposição ao conhecimento, significa proclamar o seu fracasso, considerar a claridade como um engodo, um simples efeito supérfluo.

Isso significa, sobretudo, contestar as pretensões da objetividade na fotografia, acusá-la de permanecer cega aos fenômenos sociais e humanos e censurar-lhe por ver apenas coisas. Benjamin (1992, p.32) afirma ainda, citando o poeta alemão Bertold Brecht (1898-1956), que “a revelação não se obtém pelo registro, mas pela construção”. Para ele as fotografias de fábricas não informam nada sobre o conteúdo das mesmas e é uma simples reprodução ou construção de realidade.

Brecht e Benjamin querem restituir à realidade sua consistência social, para além da superfície das coisas. Segundo eles, a realidade não pode ser atingida diretamente, por restituição ou registro, mais somente ao inventar-se indiretamente, fabricando algo que difira dela. A revelação opera-se por diferença e não por repetição como acredita Renger-Patzsch. O apego modernista à superfície distingue-se, além disso, da pesquisa pictorialista das profundezas por meio da intervenção manual, da afirmação da subjetividade do fotógrafo e da interpretação estética.

Essas diferenças nas concepções de fotografia se baseiam nas diferenças nas concepções da realidade. Do lado da Nova Objetividade, a estrutura, o material, os produtos prevalecem sobre os modos de produção. A maneira de ver da Nova

¹³ Fritz Kuhr, “Le monde n'est-il que beau?” (mais uma crítica de Renger), em Bauhaus, abr.-jun. de 1929, apud Olivier Lugon, *La photographie en Allemagne*, cit., p. 145.

Objetividade é caracterizada por uma desvalorização radical do olho, em benefício da objetiva; enquanto que os pictorialistas queriam se libertar o mais possível da objetiva fotográfica. Versões da arte fotográfica quase simetricamente opostas ao Pictorialismo e à Nova Objetividade confirmam a variabilidade da arte e da fotografia.

Após a profundidade não fotográfica do pictorialismo, aparece a superficialidade mecânica da Nova Objetividade. A assunção pictorialista em função da subjetividade do olho humano contra a excessiva objetividade da óptica, uma visão moderna baseada na mecânica, nos recursos da fotografia e em suas diferenças em relação ao olho.

Essa visão lembra o que dizia Dziga Vertov e seu grupo, apesar da ideia que eles pregavam, extremamente documentarista, de que o cinema não deveria aceitar o método de dramatização e que sua função exclusiva seria a de construir o socialismo. Vertov (1896-1954), autor da expressão *Cine-Olho* (termo usado para designar a câmera, ou qualquer outro meio, ou aparato cinematográfico), no texto *Nascimento do Cine-olho*, traduzido por Marcelle Phiton, no livro *A experiência do cinema*, organizado por Ismail Xavier, explica que os olhos não podem mentir, que o *Cine-olho* ajuda a pessoa a ver: “possibilidade de tornar visível o invisível, de iluminar a escuridão, de desmascarar o que está mascarado, de transformar o que é encenado em não encenado, de fazer da mentira a verdade” (XAVIER apud. VERTOV, 2008; p.262).

Segundo Vertov:

Os Cine-olhos existem e movem-se no tempo e espaço; isso reúne e grava impressões de uma forma totalmente diferente daquela do olho humano. A posição dos nossos corpos, enquanto observamos ou nossa percepção de um certo número de características de um fenômeno visual em um dado instante não significam limitações obrigatórias para a câmera que, uma vez que é aperfeiçoada, percebe mais e melhor. Não podemos melhorar a captação de imagens de nossos olhos, mas podemos aperfeiçoar incessantemente a câmera (VERTOV, 1984; p.15).

Para a Nova Objetividade, as visibilidades das superfícies, mecânicas e objetivas, substituíram as visibilidades das profundidades, humanas e subjetivas. Confundem-se os gêneros antigos do retrato, da natureza morta e da paisagem, na busca de um efeito superficial. No novo retrato fotográfico, passam a ser exploradas atitudes e posições que antes não eram consideradas dignas de serem fotografadas, como homem dormindo, trabalhando, ou apenas sorrindo. Os instantes privilegiados

da pose são sucedidos por instantes quaisquer das ações e do cotidiano. Os princípios de composição são substituídos pelo acaso, o fortuito e o passageiro. Era outra concepção do indivíduo, eram outras formas, outras visibilidades.

Essa nova maneira de ver se caracteriza por uma desvalorização radical do olho em benefício da objetiva. Enquanto os pictorialista queriam se libertar da objetiva fotográfica, considerando-a um acessório vulgar, enquanto o flou para eles era o meio plástico de melhorar as fotografias; a Nova Objetividade adota como referência a objetiva, segundo eles uma lente inconsciente. A objetiva registra as tomadas parciais das coisas, enquanto o olho humano a sintetiza para elaborar o conceito.

Versões da arte fotográfica quase opostas como o pictorialismo e a Nova Objetividade confirmam variabilidade da noção da arte fotográfica, que oscila entre a hibridez e a pureza, entre a intervenção manual e o resultado mecânico. Outros movimentos como o da *Subjektive Fotografie*, a fotografia Humanista e até mesmo a Humanitária vão propor ainda outras versões da arte fotográfica.

2.6 O Humanismo e o Humanitário

A partir dos anos 1930, a fotografia documental mostra-se humanista. A fotografia humanista era, tanto em seus temas como em suas formas, impulsionada pela perspectiva de um mundo melhor.

Muitos pintores com o surgimento da fotografia impressa se tornaram fotógrafos. Um exemplo é o francês Henri Cartier-Bresson (1908-2004), que se dedicou inicialmente à pintura. Suas primeiras fotografias foram feitas sem compromisso, no início dos anos 30, durante o período em que viajou pela África. Em diversos temas, as imagens de Cartier-Bresson surpreendem pela sutileza com que ele extrai o máximo de informação de um retratado ou de uma simples cena cotidiana. Embora ele tenha se dedicado ao fotojornalismo, a obra do criador da célebre expressão homônima do seu livro "O instante decisivo"¹⁴ - que posteriormente será contextualizado - sempre impressionou como procedimento no mundo da arte.

¹⁴ Do francês "L'instant décisif".

Arlindo Machado (2001, p.133) sugere que “apesar da crescente digitalização do processo fotográfico em todos os níveis, grande parte dos círculos teóricos e profissionais permanece paralisada pela mística do ‘clique’, do ‘momento decisivo’, do instante mágico em que o obturador pisca deixando que a luz penetre na câmera e sensibilize o filme”.

Será que na fotografia existe mesmo esse instante mágico ou decisivo, algo que Roland Barthes chamou de “punctum”, Philippe Dubois chamou de “instante prenante” e que motiva tantos fotógrafos?! Se levarmos em conta a afirmação de Barthes (1984), que diz que “o órgão do fotógrafo não é o olho, é o dedo” (p.30), poderíamos atribuir esses possíveis sucessos ao acaso, foram tiradas uma sucessão de fotos e uma foi no instante mágico. Mas se tivermos a visão de que o olho do fotógrafo captou e escolheu um determinado momento, a imagem impressa na foto é apenas o olhar de um artista. Para Machado(2001), houve uma mistificação do instantâneo e uma supervalorização do instante mágico, que acabou eclipsando boa parte do processo fotográfico.

A ideia da busca de um “instante decisivo” na fotografia é uma característica do humanismo que aparece na Paris de 1930, colocando o homem no centro do seu discurso. A fotografia humanista não é um fenômeno unicamente francês, na realidade são os estrangeiros os primeiros a mostrar aos franceses a especificidade de seu país. Depois do tormento da Segunda Grande Guerra, das imagens cheias de dor e morte, das experimentações surreais, os fotógrafos se deliciaram em imagens do dia-a-dia, do acaso, do cotidiano. Os fotógrafos humanistas eram idealistas, tinham esperança no homem e acreditavam na solidariedade ativista. Participaram, ainda que indiretamente, das lutas dos trabalhadores. Conscientes, deram asas ao bem-estar, plantaram nas retinas o desenvolvimento dos indivíduos, pintaram em imagens suas esperanças em um futuro mais justo e melhor.

A fotografia humanista suscitou críticas negativas. No entanto, os fotógrafos humanistas podem ser considerados militantes parcimoniosos e sem agressividade gratuita. Esses fotógrafos não são ingênuos nem tentaram ocultar a verdade. Eles fizeram uma escolha, não se satisfaziam com a ruminação sobre a miséria, a dor e o mórbido, eles queriam chamar a atenção sobre a liberdade do olhar. Olhar esse que em razão da eterna atualidade do humanismo, continua sendo plenamente utilizado.

Mas a fotografia humanista de Robert Doisneau (1912-1994), Cartier-Bresson, ou de Sebastião Salgado, retraiu-se fortemente, dando lugar a uma fotografia humanitária, tendo maior visibilidade com o inusitado aumento dos excluídos.

Do humanismo ao humanitário ocorreu uma verdadeira inversão do conteúdo das imagens. Aos temas humanistas de trabalho, amor e amizade, vieram os humanitários de sofrimento, penúria e doença. Alguns fotógrafos considerados humanistas eram, na verdade, humanitários, como Diane Arbus que buscava captar distúrbios físicos e psicológicos.

De acordo com Susan Sontag:

As fotos de Diane Arbus transmitem a mensagem anti-humanista, cujo impacto perturbador as pessoas de boa vontade, na década de 1970, queriam avidamente sentir, do mesmo modo como, na década de 1950, desejavam ser consoladas e distraídas por um humanismo sentimental” (SONTAG, 2004; p.45).

Arbus foi além da fronteira da fotografia humanitária tendo alguns trabalhos com características da arte contemporânea vistas no Dadaísmo. Ela fez uma exposição no Museu de Arte Contemporânea de Nova York em 1972, com 112 fotos tiradas de tipos grotescos parecidos, com roupas degradantes, tiradas em ambientes desoladores.

A relação do espontâneo e do construído ou teatralizado sempre esteve presente na história da fotografia documental. Henri Cartier-Bresson publica, em 1952, “O instante decisivo”, anteriormente mencionado, no momento em que o mundo traumatizado pela guerra está à procura de novos valores, e em que a modernidade que se anuncia é acolhida como a promessa de um futuro melhor.

Nesse livro ele defende o conceito de *instante decisivo*, segundo o qual, para obter uma boa imagem, o fotógrafo deveria, em uma fração de segundos, organizar precisamente sua forma e conteúdo, ele poderia passar o dia inteiro esperando pelo momento da fotografia ideal. Jacques Aumont nos fala de um instante pregnante que seria “...o melhor instante, o mais significativo, mais típico, mais pregnante...” (AUMONT, 2004; p.81). O declínio da fotografia documento está condicionado ao aprimoramento tecnológico.

Segundo Rouillé:

Da mesma maneira que, durante muito tempo, (a fotografia) foi concebida como um fator de progresso industrial e científico, como a ferramenta por excelência da informação e fiança da verdade, como um meio de dominar

o mundo. Existe um mundo, na verdade infinito mas bem real, acessível, cognoscível, dominável pelos meios modernos, fotografia em primeiro lugar. Essa é a crença que ainda prevalece nos anos 1950 e que progressivamente vai diminuindo. Já antes de 1970, os principais setores econômicos substituíram a fotografia por imagens em tecnologias muito mais sofisticadas, incomparavelmente mais rápidas (ROUILLÉ, 2009; p.138).

Em “O instante decisivo”, Cartier-Bresson (1952) acredita poder situar-se à distância, no exterior dos eventos, e atribuir-se a tarefa de captar o fato verdadeiro em relação à (suposta) realidade profunda. Nessa concepção contestável, ele percebe com exatidão o caráter problemático de qualquer evento e a necessidade do fotógrafo de, fotograficamente, aí buscar a solução.

Podemos refletir sobre a relevância ou não do instante decisivo na foto do beijo na calçada parisiense em 1950, que difundiu e fixou pelo mundo uma idéia que pode ou não ser verdadeira: a da Paris povoada de seres belos e apaixonados, onde o romance estaria por tudo. A foto foi feita por Robert Doisneau (1912-1994), na versão inicial do fotógrafo sobre essa imagem, ele encontrava-se tomando café em um bistrô parisiense, bem em frente ao *Hôtel de Ville*, quando captou a imagem de um casal apaixonado se beijando intensamente, enquanto caminhavam na multidão. Tal fotografia completou o trabalho que realizava sobre os amantes de Paris, para a revista americana Life, batizando a cena com o nome “O beijo do *Hôtel de Ville*”.

Esta história foi conhecida e cultivada por muitos anos, até que em 1992 dois indivíduos farsantes resolveram se passar pelo casal da foto, Denise e Jean-Louis Lavergne, alegando que a foto havia sido tirada sem o seu conhecimento e autorização, confirmando a versão já citada. Doisneau em seguida revelou a verdade, dizendo tratar-se de uma imagem encenada. O casal, Françoise Bornet e Jacques Carteaud, então estudantes de teatro, passeava normalmente quando Doisneau os abordou, pedindo que posassem para sua lente. Como agradecimento, o casal recebeu uma cópia da foto na época.

A questão principal desta história é que o fato dela ter sido encenada ou teatralizada em nada a desmereceu. Esse é o poder da fotografia como arte: não apenas documentar a movimentada calçada do *Hôtel de Ville*, antigo edifício e sede da administração da cidade de Paris, do modo mais verossímil possível, com exatidão cartográfica ou de documento antropológico, mas captar momentos, instantes que poderiam ser negligenciados, despercebidos pelo olhar do passante e com eles

manipular a realidade no sentido de recriá-la, revelando ou sugerindo sentidos ocultos, confundindo e surpreendendo.

Essa fotografia ficou conhecida em quase todo o mundo, tornando-se um símbolo do romantismo e da vida cotidiana na capital francesa, em meados dos anos 80. Em maio de 1992, mesmo com sua confessa teatralidade, ela bateu os recordes de vendas com a comercialização de mais de 400 mil cópias e, no ano de 2005, Françoise Bernet, já com 75 anos, levou a leilão a foto autografada por Doisneau, que guardara por 55 anos, para financiar uma empresa de produção de documentário e ajudar jovens cineastas. Um milionário suíço arrematou a imagem com o lance chegando à impressionante marca de 155 mil euros¹⁵, comprovando que o que realmente importa é o teor artístico da obra, e não se ela foi fruto de um momento de sorte, pelo fato da pessoa que fez a foto estar na hora certa e no local apropriado para conseguir a imagem. Pelo contrário, o planejamento traz ainda mais méritos ao fotógrafo, além de simplesmente apertar o disparador da câmera casualmente.

2.7 Subjektive fotografie

Após a Segunda Guerra Mundial, em uma Alemanha derrotada e num contexto de Guerra Fria, o fotógrafo alemão Otto Steinert (1915-1978) funda o grupo Fotoform e depois o movimento da Subjektive Fotografie. Segundo Steinert, o principal diferencial na Subjektive Fotografie é “a personalidade criativa do fotógrafo”. Eles fizeram uma exposição em 1951, coordenada por Steinert, a Exposição Internacional de Fotografia Moderna, em Sarrebruck, que era essencialmente voltada para uma fotografia em que o artista coloca, nos elementos da realidade exterior, as transformações sugeridas por sua visão pessoal. A exposição confere grande visibilidade ao movimento e circula pela Europa antes de ser apresentada em Nova Iorque, sendo seguida de duas outras exposições itinerantes, em 1954 e 1958, que tem o objetivo de fomentar o surgimento de novos fotógrafos e de favorecer as alianças culturais rompidas com a guerra.

¹⁵ Ver artigo do jornal francês *Le Monde* de 26 de abril de 2005, com o título de *Enchères passionnées pour le "Baiser de l'Hotel de Ville"*. Disponível em: <http://www.lemonde.fr/culture/article/2005/04/26/encheres-passionnees-pour-le-baiser-de-l-hotel-de-ville_642966_3246.html>. Acesso em: 8 de março de 2012.

Para a Subjektive Fotografie, era necessário para o fotógrafo ter o que eles chamavam de "visão lúcida", o que na verdade era uma visão pessoal de cada fotógrafo. Desligada da fotografia comercial e funcional, e oposta à ilustração, a Subjektive Fotografie presta uma homenagem a Moholy-Nagy, mas ignora Renger-Patsch, quando concede um lugar central à “personalidade criativa do fotógrafo” e à experimentação em fotografia. Segundo Steinert, a experimentação serve para descobrir todas as possibilidades técnicas e criativas que permitem traduzir, através da imagem, as experiências de ótica de nossa época. Se a abstração não resume toda a Subjektive Fotografie, ela é, de uma certa maneira, o resultado.

A Subjektive Fotografie defendia as experimentações fotográficas e a subjetividade do fotógrafo. Diferentemente do pictorialismo, que nega a especificidade do meio, e da Nova Objetividade, que rejeita a subjetividade; as experimentações são os procedimentos de produção e a abstração das imagens é o testemunho de sua desvinculação com as coisas do mundo.

2.8 Fotografia Criadora e o Neopictorialismo

Em um contexto diferente, na França nos anos de 1970, um amplo movimento cultural a favor da fotografia acelera o nascimento de uma diferente versão da arte fotográfica, que será designada por um termo proveniente de Jean-Claude Lemagny: a fotografia criadora.

O desenvolvimento da fotografia criadora foi favorecido por ela encontrar um lugar, a Biblioteca Nacional em Paris, e um mestre, o seu conservador de fotografias Jean-Claude Lemagny. Segundo Lemagny, a defesa da fotografia criadora permanece uma atitude militante, revolucionária, e ele está convicto, paradoxalmente, de que a fotografia sofre de uma pobreza objetiva ou ontológica. Ele acreditava que a fotografia se encontrava sempre deficiente em relação à forma dos objetos representados, dos quais ela era o eco visual, sendo assim ela podia resolver esse paradigma através da estética das sombras.

Para André Rouillé (2009), a fotografia criadora, que transforma a hierarquia tradicionalmente aceita entre a fotografia e a arte, pretende através de um procedimento pictorialista, passar a fotografia do domínio da geometria para o

domínio das sombras. Mas, para Lemagny, o corpo da fotografia é a sombra. A foto devia ser constituída pelos valores táteis de suas sombras. Se a referência à pintura aproxima fotografia criadora e pictorialismo, na questão da pureza fotográfica eles se opõem, pois uma a respeita tanto quanto o outro procura eliminá-la.

Havia um distanciamento de papéis em relação à pintura. O pictorialismo buscava uma identificação de meios e técnicas, e a fotografia criadora pretendia salvá-la. A posição defendida por Lemagny é dupla e clara: de um lado o respeito pelos valores das artes plásticas; do outro uma oposição violenta a arte contemporânea e mesmo a arte moderna a partir de Duchamp ou até mesmo Manet. Para ele a arte moderna não funcionava e a fotografia havia encontrado a arte naquele mesmo lugar onde a partir de Manet, ela havia se separado.

A fotografia criadora transforma a hierarquia aceita entre a fotografia e a arte e através de um procedimento pictorialista de busca da sombra, retira a fotografia do domínio da geometria, da óptica e da perspectiva, própria da fotografia moderna e passa a fazer representações por meios de sombras, como os mestres da pintura renascentista. Nesse tipo de fotografia as formas são regradadas pela luz e a ausência dela. Ao contrário dos pictorialistas que interferiam nas provas manualmente, eles faziam o controle das sombras usando a iluminação e o desfoque da objetiva, mas o intuito de conseguir o flou era o mesmo.

Nessa arte fotográfica de sombra e de matéria, que esboçam formas abstratas, desprovidas de sentido, a pretensão é suplantar o aspecto visual e atingir a dimensão tátil, indo além das formas. Essa posição se apoiava em uma submissão do pensamento de muitos fotógrafos e até artistas às artes plásticas tradicionais, visto que o pretendido era conferir às provas os valores formais da pintura, mas apenas com o uso de técnicas fotográficas.

Lemagny resistiu com dificuldade ao movimento do Neopictorialismo, que no final do século XX, conjuga a arte fotográfica com a arte do misto. A fotografia criadora e o Neopictorialismo reaproximam-se, no entanto, quando tentam diminuir a velocidade de circulação das imagens e de resistir a sua desmaterialização. É o lado artista se sobressaindo ao lado materialista do fotógrafo. A ascensão Neopictorialista foi acompanhada por um aumento e diversificação dos espaços, com a criação de museus e galerias, e pela criação de festivais, exposições e eventos culturais.

O movimento se caracteriza por uma tiragem limitada de fotografias, a assinatura das provas, o culto do original, a intervenção direta da mão, o retorno às práticas com materiais e procedimentos antigos, fotografias com câmeras artesanais (pinhole), o daguerreótipo, os positivos diretos e a goma bicromatada, sempre buscando os caminhos da matéria, da sombra e da ficção.

Podemos dizer que o Neopictorialismo seria um retrocesso nostálgico, uma forma de resistência à aceleração e à desmaterialização, já comentadas, e iminentes. Apesar de as fotografias realizadas pelos fotógrafos, sejam elas artísticas ou não, continuarem espacial e temporalmente separadas das fotografias praticadas pelos artistas, notamos que são utilizados, cada vez mais, os mesmos materiais, conceitos, olhares e suportes.

3. A FOTOGRAFIA ARTÍSTICA

3.1 Do documental ao artístico

A fotografia documento não equipara o real e a imagem, entre ele se interpõe uma série infinita de outras imagens, invisíveis. O fotógrafo não está mais próximo do real que o pintor de sua tela.

Segundo Deleuze:

O pintor tem muitas coisas na cabeça, ou em volta dele, ou no ateliê. Ora, tudo o que está na cabeça ou em volta dele já está na tela, mais ou menos virtualmente, mais ou menos efetivamente, antes de começar a trabalhar. Tudo isso está presente na tela, em função de imagens, atuais ou virtuais. Embora o pintor não tenha de preencher uma superfície branca, ele teria, sobretudo de esvaziar, desobstruir, limpar. Logo, ele não pinta para reproduzir na tela um objeto servindo de modelo, ele pinta sobre imagens existentes, para produzir uma tela cujo funcionamento vai inverter as relações de modelo e de cópia (DELEUZE, 1981; p.59).

A fotografia documental usa essa ilusão, ignorando tudo aquilo que antecede virtualmente ou efetivamente a imagem, envolvendo coisas e dados extra-fotográficos. Dentre esses, muitos são os elementos que a fotografia-expressão reconhece. No regime da expressão, o já visto não supõe o visto, é o visto que se extrai do já visto. Do documento à expressão, passa-se do decalque para o mapa: do ideal do verdadeiro e da proximidade para os jogos infinitos das interferências e das distâncias.

Para uma breve contextualização, do que seria o referido termo, vamos à fala de André Rouillé (2009), que chama de fotografia-expressão o que Chuck Samuels chamou de *Documentário Imaginário*¹⁶. Para Rouillé (2009), a fotografia-expressão estaria situada no *entre-lugar*, ou seja, nessa frágil linha que separa o documento da arte, conferindo-lhe sua singularidade em relação a outros gêneros fotográficos.

A fotografia-expressão requer o uso de práticas e métodos específicos que conseqüentemente resultam em um produto diferenciado, fruto de um processo de

¹⁶ Segundo Katia Lombardi, em francês, *Documentaire Imaginaire*. Termo utilizado pelo curador canadense Chuck Samuels, do *Le Mois de la Photo à Montreal*, para classificar o trabalho fotográfico *Paisagem Submersa* durante o *Foto Arte*, festival de fotografia em Brasília, 2004. Em maio de 2006, o curador, em resposta ao nosso e-mail, disse ter usado o termo buscando uma conexão entre o trabalho e o evento *Image & Imagination*, que estava organizando em 2005, sem ter, no entanto, se dedicado a uma discussão conceitual (Lombardi, 2007, p. 71).

trabalho que requer, além da apuração prévia do tema, a elaboração de um plano de abordagem, a realização de pesquisas e a familiarização com os sujeitos a serem abordados. Possui também como característica o olhar interpretativo e um maior apuro estético, o que resulta em uma linguagem fotográfica menos subordinada às convenções. São os fotógrafos que se conferem maior liberdade de expressão, além de disporem de uma margem de tempo bem maior para desenvolver um projeto. O resultado é um trabalho sobre um determinado tema, com validade intemporal. A preocupação em ser fiel ao visível deixou de ser prioridade e os fotógrafos começaram a transportar para suas imagens as elaborações de sua própria personalidade.

No processo de intermediação entre o imaginário e a fotografia, os fotógrafos utilizam a criatividade para colocar em prática novas formas de representação. O desfoque, o borrado, a sobreposição de imagens, ou seja, recursos técnicos que não eram muito utilizados passaram a fazer parte da linguagem da fotografia contemporânea.

Voltando a falar sobre a arte, a fotografia-documento não foi a única a buscar o imaginário e salientá-lo durante o processo de produção, tornando-se fotografia expressão. Na fotografia artística, já nos anos trinta, o imaginário era explorado de forma intensa pelos fotógrafos que participaram de movimentos de vanguarda. Vários artistas deram suas contribuições à fotografia usando novas formas de expressão. Por meio de fotogramas, colagens, montagens e grafismos buscavam novas formas de pensar o fotográfico. Enquanto a fotografia documental, nessa mesma época, se mantinha mais ligada ao humanismo francês, que tinha como base a busca da objetividade, da credibilidade e da função designação da fotografia.

No *Documentário Imaginário*¹⁷, os fotógrafos parecem estar mais conscientes de que os equipamentos devem auxiliá-los a pôr em prática suas propostas de trabalho e que não devem se deixar conduzir pelos atraentes programas do aparelho. Antes de tudo, eles estão interessados em criar uma linguagem pessoal para seus trabalhos e, para isso, se beneficiam dos recursos técnicos disponíveis que melhor venham a se adequar a cada estilo.

A fotografia-expressão foi ganhando maior liberdade para dialogar com a arte, a ponto de constatarmos que a intenção estética começa a prevalecer sobre a de

¹⁷ Segundo Katia Lombardi, o *Documentário Imaginário* comunga com a teoria do imaginal à medida que é dotado de uma faculdade criadora, aberta à dimensão relacional, e ao compartilhamento intersubjetivo, onde dimensões oníricas e poéticas arraigadas nas lembranças e nos sonhos emergem do imaginário do fotógrafo (Lombardi, 2007, p. 72).

documentação. Nas últimas décadas a fotografia-expressão tem sido vista em galerias, bienais e museus, espaços que antes privilegiavam apenas fotografias caracterizadas como artísticas, evidenciando o quão tênue é o véu que ocasionalmente recai sobre a fronteira entre as duas modalidades fotográficas e reafirmando a necessidade de se fortalecer o pensamento sobre o fazer fotográfico.

3.2 Privilégio das formas

A fotografia pode reproduzir as aparências, como a fotografia-documento; ou afastar-se dessas aparências, como a fotografia-expressão; ou ainda, deliberadamente transformá-las, como a fotografia artística.

O principal projeto da fotografia dos artistas não é reproduzir o visível, mas tornar visível alguma coisa do mundo, e não necessariamente essa alguma coisa é visível ou palpável.

A fotografia dos artistas, como arte, desempenhou, alternadamente, o papel de refugio da arte, de paradigma da arte, de ferramenta da arte, de vetor da arte e de material da arte, como veremos a seguir.

A fotografia refugio da arte pode ser vista no impressionismo. A pintura impressionista não foi suficientemente abordada como pintura trabalhada pela fotografia. Por incorporar características próprias da fotografia, para melhor resistir a ela, pode-se dizer que a fotografia está virtualmente presente nas telas impressionistas: ao mesmo tempo ativa e rejeitada. O paradigma fotográfico perpassa a estética impressionista, que é virtualmente fotográfica e, por isso mesmo, a sociedade industrial trabalha no interior da pintura impressionista.

O impressionismo abre a pintura para aquilo que é percebido aqui e agora, na presença da coisa, em detrimento do que é imaginado. O imaginário dá lugar à percepção e à presença. As telas impressionistas, como os clichês fotográficos, são imagens de luz. A captura, exemplificada pelo registro fotográfico instantâneo, é o principal traço que distingue a pintura impressionista da pintura clássica.

A fotografia paradigma da arte foi importante no trabalho de Marcel Duchamp. Embora os ready-made não sejam fotográficos, eles importam os traços mais característicos do processo fotográfico para a arte, a fotografia está presente em

Duchamp, mas sem as formas e a matéria fotográfica. Com os ready-mades, Marcel Duchamp introduz na arte o princípio de seleção-registro, próprio da fotografia, mas contrário ao funcionamento da pintura. Fotografia e ready-made, que tem em comum tratar as coisas como materiais, e seus modos de ação sobre elas: assim como a fotografia, o ready-made corta.

Os ready-mades partem, como a fotografia, de coisas completamente feitas, embora com uma função específica e distinta. Para convertê-las em arte, acontece um duplo processo, como na fotografia: a seleção ou corte (trabalho realizado pelo artista) e o registro (no caso, cabe à instituição que acolherá a obra).

A fotografia ferramenta da arte foi vista no trabalho dos artistas Francis Bacon e Andy Warhol. Para Bacon, a fotografia, além de uma ferramenta de trabalho é um novo meio de ver. Para ele a capacidade da fotografia de transmitir o real se baseia em uma defasagem que sempre a separa delas. Para ele é nessa defasagem, e não por aderência, que a fotografia pode captar o real. Para ele, essa defasagem de tempo é o que difere a fotografia da pintura, que acontece em tempo real na imaginação do artista.

Diferentemente de Bacon, que se situa à parte da fotografia, Warhol procura anexá-la a suas práticas, suas ferramentas e seus procedimentos, como uma fábrica (esse era também o nome de seu ateliê). A mecanização e abolição do autor, do gesto, da expressão é a marca de Warhol. Ele utiliza a fotografia da maneira mais mecânica possível, se utilizando de clichês já publicados e cultuando o comum e o serial.

A fotografia vetor da arte é utilizada na arte conceitual e também na arte corporal (performance e happenings). A fotografia vetor tem um lugar secundário e distante da obra. A fotografia conceitual desvia a materialidade da obra transformando-a em um conceito. Alguns artistas conceituais utilizam a fotografia pela idéia de estar transferindo o fazer artístico para uma máquina.

Na arte corporal (performance e happenings) a fotografia funciona mais como uma forma de registro devido ao caráter efêmero dessas formas de arte. Se são as potencialidades tautológicas (redundantes) da fotografia que retêm os artistas conceituais, são sobretudo suas capacidades de transmissão que atraem esses artistas.

A fotografia como material da arte, entre todas as aqui apresentadas, é a que mais se aproxima do que chamamos de fotografia-expressão. Enquanto ferramenta e vetor, a fotografia era então utilizada sem ser especialmente trabalhada, e o tratamento

precário das provas equivalia quase a uma rejeição do saber-fazer fotográfico. Na fotografia material da arte, as imagens são habitualmente expostas sozinhas, sem outros elementos (colagens, mapas, desenhos, retoques em pintura...). A fotografia como é apresentada nessa modalidade artística suplanta sua antiga função subalterna de ferramenta ou vetor da arte, para tornar-se o componente central das obras: o seu material.

3.3 Elementos da arte: a cor e a composição

Sempre que alguma coisa é pensada, esboçada, pintada, desenhada, rabiscada, esculpida, gesticulada ou fotografada, a substância visual da obra é composta a partir de uma lista básica de elementos. Não se devem confundir os elementos visuais com os materiais ou o meio de expressão, a madeira ou a argila, a tinta ou o filme. Os elementos visuais constituem a substância básica daquilo que vemos, existem variações, mas grande parte dos autores considera: o ponto, a linha, a forma, a luz, a cor, a textura, a dimensão e o movimento. Por poucos que sejam, são a matéria-prima de toda informação visual em termos de opções e combinações seletivas.

A estrutura da obra visual é a força que determina quais elementos visuais estão presentes e com qual ênfase essa presença ocorre. São muitos os pontos de vista a partir dos quais podemos analisar qualquer obra visual. Um dos mais reveladores é decompô-la em seus elementos constitutivos, para melhor compreendermos o todo. Esse processo pode proporcionar uma profunda compreensão da natureza de qualquer meio visual, e também da obra individual, através da visualização prévia e da criação de uma manifestação visual, sem excluir a interpretação e a resposta que a ela se dê. A utilização dos componentes visuais básicos como meio de conhecimento e compreensão tanto de categorias completas dos meios visuais quanto de obras individuais é um método excelente para explorar o sucesso potencial e consumado de sua expressão. A dimensão, por exemplo, existe como elemento visual na arquitetura e na escultura, meios nos quais predomina em relação aos outros elementos visuais.

Toda a ciência e a arte da perspectiva foram desenvolvidas durante o Renascimento para sugerir a presença da dimensão em obras visuais bidimensionais, como a pintura e o desenho. Mesmo com o recurso da perspectiva, a dimensão nessas

formas visuais só pode estar implícita, sem jamais explicitar-se. Mas em nenhum outro meio é possível sintetizar tão sutil e completamente a dimensão do que em um filme, parado ou em movimento. A lente vê como vê o olho, em todos os detalhes e com o apoio absoluto de todos os meios visuais. Tudo isso é outro modo de dizer que os meios visuais têm presença extraordinária em nosso ambiente natural. Não existe reprodução tão perfeita de nosso ambiente visual na gênese das ideias visuais. O que domina a pré-visualização é esse elemento simples, sóbrio e extremamente expressivo que é a linha.

É fundamental assinalar aqui que a escolha dos elementos visuais que serão enfatizados e a manipulação desses elementos, tendo em vista o efeito pretendido, está nas mãos de quem a realiza; ele é o visualizador. O que ele decide fazer com eles é uma escolha, e as opções são infinitas. Como diria Donis A. Dondis:

Os elementos visuais mais simples podem ser usados com grande complexidade de intenção: o ponto justaposto em diferentes tamanhos é o elemento essencial da impressão e da chapa a meio-tom (clichê), meio mecânico para a reprodução em massa de material visual de tom contínuo, especialmente em fotografia; a foto, cuja função é registrar o meio ambiente em seus mínimos detalhes visuais, pode ao mesmo tempo tornar-se um meio simplificador e abstrato nas mãos de um fotógrafo magistral. A compreensão mais profunda da construção elementar das formas visuais oferece ao visualizador maior liberdade e diversidade de opções compositivas, as quais são fundamentais para o comunicador visual (DONDIS, 1997; p.52).

Para analisar e compreender a estrutura total de uma linguagem visual, é conveniente concentrar-se nos elementos visuais individuais, um por um, para um conhecimento mais aprofundado de suas qualidades específicas. Aqui, falarei apenas da cor.

Toda cor possui uma série de propriedades que lhe fazem variar de aspecto e que definem sua aparência final. Aqui trataremos apenas da cor-pigmento, que apesar de ter características semelhantes à cor-luz, apresenta suas particularidades. Entre as propriedades da cor, cabe distinguir algumas mais importantes: matiz, saturação ou intensidade, valor ou tom.

Segundo Israel Pedrosa:

A cor-pigmento é a substância material que conforme sua natureza, absorve, refrata e reflete os raios luminosos componentes da luz que se difunde sobre ela. Comumente chamamos de cores-pigmento as substâncias corantes que fazem parte do grupo das cores químicas

(PEDROSA, 2009; pp. 20-21).

Para Pedrosa, matiz é o estado puro da cor, sem o branco ou o preto agregado. O matiz se define como um atributo de cor que nos permite distinguir o vermelho do azul, e se refere ao percurso que um tom faz para um ou para outro lado do círculo cromático, pelo qual o verde amarelado e o verde azulado serão matizes diferentes do verde.

As três cores primárias (azul, vermelho e amarelo) representam as três matizes primárias, e mesclando estas podemos obter as demais matizes ou cores (laranja, verde e violeta). Os tons secundários são formados pela mistura de dois tons primários (azul e vermelho produz o violeta; azul e amarelo produz o verde; amarelo e vermelho produz o laranja) e os tons terciários pela mistura entre um tom primário e um secundário, e estão localizados entre os tons de sua composição no círculo cromático.



Imagem 3.1 - Círculo cromático

Agregado às cores, existe o conceito de temperatura da cor, sendo amarelo a cor mais quente e azul a cor mais fria, conseqüentemente, quanto mais azul possuir uma cor, mais fria ela vai ser, e, em contrapartida, quanto mais amarelo ela tiver, mais quente ela parecerá. As cores quentes são dinâmicas e estimulantes, sugerem vitalidade, alegria, excitação e movimento, e parecem que avançam e que se aproximam. As cores frias, ao contrário, são calmantes, tranquilizantes, suaves e

estáticas, dando a impressão de que se retraem e que se afastam. Existe também o conceito de complementaridade, onde, no caso das cores primárias, a complementar é formada pela combinação das duas outras cores. Para facilitar a identificação das outras, foi estabelecido que duas cores são complementares quando estão uma frente à outra no círculo cromático.

O conceito de saturação ou intensidade representa a pureza ou intensidade de uma cor particular, a vivacidade ou palidez da mesma. As cores puras estão completamente saturadas. Uma cor intensa é muito viva.

Também pode ser definida pela quantidade de cinza que contém uma cor: quanto mais cinza ou mais neutra for, menos saturada é. Igualmente, qualquer mudança feita a uma cor pura automaticamente baixa sua saturação.

Por exemplo, dizemos "um vermelho muito saturado" quando nos referimos a um vermelho puro e rico. Porém, quando nos referimos aos tons de uma cor que tem algum valor de cinza, as chamamos de menos saturadas. A saturação da cor se diz que é mais baixa quando se adiciona seu oposto (chamado complemento) no círculo cromático.

Para dissaturar uma cor sem que ela varie seu valor, é necessário mesclá-la com um cinza de branco e preto de seu mesmo valor. Uma cor intensa como o azul perderá sua saturação à medida que se adiciona branco.

Valor ou tom são termos que usamos para descrever que quão claro ou escuro parece uma cor. O brilho se pode definir como a quantidade de "obscuridade" que tem uma cor, ou seja, representa o claro ou escuro que é uma cor com respeito à sua cor padrão.

Essa é uma propriedade importante, já que vai criar sensações espaciais por meio da cor. Assim, porções de uma mesma cor com fortes diferenças de valor (contraste de valor) definem porções diferentes no espaço, enquanto que uma mudança gradual no valor de uma cor (gradação) dará a sensação de contorno, de continuidade de um objeto no espaço.

O valor é o maior grau de claridade ou obscuridade de uma cor. Um azul, por exemplo, mesclado com branco, dá como resultado um azul mais claro, ou seja, de um valor mais alto. A diferença nessa valoração se obtém do agregado de branco ou negro a uma cor base.

À medida que se agrega mais preto a uma cor, se intensifica tal obscuridade e

se obtém um valor mais baixo. À medida que se agrega mais branco a uma cor se intensifica a claridade da mesma, obtendo-se com isso valores mais altos. Duas cores diferentes (como o vermelho e o azul) podem chegar a ter o mesmo tom, se consideramos o conceito como o mesmo grau de claridade ou obscuridade com relação à mesma quantidade de branco ou preto que contenha segundo cada caso.

A descrição clássica dos valores corresponde a claro (quando contém quantidades de branco), médio (quando contém quantidades de cinza) e escuro (quando contém quantidades de preto).

Uma abordagem bastante utilizada dos elementos visuais é a de Fayga Ostrower (2004). Para ela, os elementos visuais são percebidos como desdobramentos da composição imagética.

Michael Freeman aborda a composição e o desenho no tema fotográfico, segundo ele o sistema de composição tradicional na enquadração desempenha uma dinamicidade maior que na pintura. A razão é que uma ilustração se constrói a partir do nada, empregando a percepção e a imaginação, e o processo da fotografia consiste em selecionar imagens de cenas reais. Segundo Freeman (2008), “dentro da enquadração aparecem várias fotografias possíveis cada vez que o fotógrafo olha através do visor”. O mesmo autor diz ainda que “o propósito de uma composição é produzir imagens agradáveis com proporções conhecidas, mas para alguns o contrário pode funcionar melhor” (FREEMAN, 2008, pp.9-33).

A composição da fotografia durante muito tempo obedecia aos mesmos enquadramentos exercidos na pintura até que um novo significado da ideia de informação construiu-se em torno da composição da imagem fotográfica. A fotografia depois passou a influenciar a maneira de compor uma pintura, muitos artistas, como Picasso, passaram a se utilizar de fotografias como auxiliares. Surgiu um novo modo de ver a composição das imagens. Num mundo regido por imagens fotográficas, todas as margens ou enquadramentos passaram a ser arbitrários.

Para Ostrower (2004), os elementos compositivos podem ser resumidos em dois: semelhanças e contrastes. A partir das semelhanças e dos contrastes, podemos identificar outros elementos como o equilíbrio de um elemento ou de vários elementos entre si e a unidade compositiva. Para ela, o primeiro dos elementos a ser considerado é o espaço, assim como a moldura de um quadro, o recorte utilizado é a valorização do resultado compositivo. Após definir os limites do enquadramento, o espaço de

representação deve ser analisado considerando o motivo ou o conjunto de motivos que vão ocupá-lo. A maioria dos procedimentos de enquadramento compositivo com mais de um objeto seguem os mesmos critérios orientados no enquadramento com apenas um elemento. Numa composição com diversos objetos, podemos escolher a posição em que pretendemos usar o suporte, seja vertical, horizontal ou ainda em diagonal. Segundo ela, numa composição cada forma representada tem seu peso expresso por suas dimensões, cores e texturas. Portanto, a busca do equilíbrio é conseguida pela compensação entre as formas.

Ainda que as semelhanças e contrastes não se excluam mutuamente, elas implicam em consequências específicas. Para Ostrower (2004), devemos observar que através de semelhanças podem ser produzidas sequências rítmicas, enquanto através de contrastes podem ser articuladas tensões espaciais. Os contrastes se tornam mais ou menos acentuados na relação entre si e no contexto em que estão inseridos. Quando acumulados, ganham mais importância formal.

Nas semelhanças e nos contrastes, avaliamos visualmente o grau de diferenciação entre os fenômenos. Nas formas, vemos além de contrastes de figuras e tamanhos, linhas abertas e fechadas, elementos planos ou sobrepostos, volumes cheios e vazios. A luz, que se constitui em si um contraste de valores claros e escuros. Na cor, podemos ter semelhanças ou contrastes na relação entre cores quentes e frias ou entre complementares.

Segundo Ostrower (2004), quando falamos sobre o "como" e o "porquê" das imagens, para identificar semelhanças e contrastes, estamos realizando um análise. "Procuramos decompor uma imagem em seus diversos componentes, a fim de reconhecer de que modo o conteúdo expressivo da imagem corresponde às ordenações de seu espaço". Esse conhecimento teórico é importante, assim como todas as informações que nos dão base para podermos comparar e julgar as imagens. Existem ainda diferenças entre a explicação e a apreciação de uma obra de arte. "Aí já não se trata de um análise e, sim, de uma síntese, envolvendo um processo de integração. A síntese abrange a análise e a ultrapassa. São sínteses todos os atos de compreensão" (OSTROWER, 2004; pp.42-43).

Assim como Barthes (1984), que não pode mostrar a foto de sua mãe, que, segundo ele, só existe para ele, as duas faces, a atual e a virtual da "Fotografia do jardim de inverno" são inseparáveis e acompanham um intenso desejo de descobrir

uma imagem suscetível de atualizar a imagem virtual que ele tem dela, pois apenas ele tem o arcabouço necessário para "ver" a fotografia. Ostrower acredita que ver a imagem é um ato cumulativo e que ao ver uma determinada imagem vemos também o conjunto de imagens relacionadas a esta, armazenado em nossa memória.

Susan Sontag (2004, 26) fala que “uma foto é tanto uma pseudopresença como uma prova de ausência”. Fotos podem ser mais memoráveis do que imagens em movimento porque são uma lacuna de tempo, e não um fluxo. A televisão é um fluxo de imagens pouco ou nada selecionadas, em que cada imagem cancela a precedente. Cada foto é um momento privilegiado, convertido em um objeto que as pessoas podem tocar, guardar, colecionar. Ver e rever quantas vezes quiserem, dando continuidade a esse fluxo.

Gostaria de salientar que fiz apenas um estudo breve dos elementos visuais, que tem um conteúdo bastante extenso e complexo para ser analisado em sua totalidade. Aqui o objetivo foi apenas poder reconhecer e seguir as indicações, que serão mais detalhados no capítulo 4, ao falar sobre a escolha das fotografias, a fim de compreender os elementos utilizados para a análise.

3.4 O deslocamento da aura

A arte de hoje, leva em conta, em seu processo de trabalho, entre outras coisas, a presença da microcomunidade¹⁸ que irá acolhê-la. Assim, uma obra cria uma coletividade instantânea de espectadores-participantes, seja em seu modo de produção ou no momento de sua exposição. Esse tipo de obra tem sua origem na arte minimalista, cujo fundo fenomenológico especulava sobre a presença do espectador como parte integrante da obra.

A arte minimalista usa objetos materiais e não veículos portadores de ideias ou emoções. O trabalho de arte, nessa perspectiva, é definido como o resultado de relações entre espaço, tempo, luz e campo de visão do observador. A experiência da arte literal (minimalista) é a de um objeto em situação, ao qual praticamente por

¹⁸ Consideramos microcomunidade o conjunto formado por artistas e fruidores de arte de uma específica localidade a ser determinada, de acordo com a obra.

definição, inclui o observador. Se, em sua época o minimalista oferecia as ferramentas necessárias para uma análise crítica de nossas condições de percepção, é fácil notar que a obra já não deriva da simples percepção ocular, e que o espectador participa mais ativamente, trazendo sua história e seu comportamento, e não mais uma presença física abstrata. O espaço da arte minimalista era construído na distância entre o olhar e a obra. O encontro com a obra gera uma duração mais do que um espaço, como no caso da arte minimalista. Tempo de manipulação, compreensão, de tomadas de decisões, que ultrapassa o ato de contemplar a obra com o olhar.

A arte moderna acompanhou, discutiu e precipitou o fenômeno do desaparecimento da aura da obra artística, comentado por Walter Benjamin. A era da reprodutibilidade mecânica ilimitada de fato prejudicou esse efeito sensível ou cultural que Benjamin definia como “a aparição única de uma coisa distante”, propriedade tradicionalmente vinculada à arte. Paralelamente a isto, no quadro de um movimento geral de emancipação, a modernidade dedicou-se a criticar o predomínio da comunidade sobre o indivíduo, a condenar sistematicamente as formas de alienação coletiva (BENJAMIN, 1994; p. 170).

A obra de arte contemporânea é considerada como um meio pelo qual um indivíduo exprime sua visão de mundo a um público. As relações entre os artistas e suas produções apresentam retornos mútuos, explorando múltiplas potencialidades da relação com o outro. O público vê-se mais levado em conta. Como se agora essa “aparição única de uma coisa distante”, que é a aura artística, fosse abastecida por esse público. A microcomunidade que se reúne na frente da imagem torna-se a própria fonte da aura, o “distante” aparece pontualmente para aureolar à obra, a qual lhe delega seus poderes. A aura da arte não se encontra mais representada no mundo pela obra, sequer na forma, mas está diante dela mesma, na forma coletiva temporal que produz ao ser exposta.

Segundo Bourriaud:

A arte contemporânea opera em deslocamento radical em relação a arte moderna, no sentido de que não nega a aura da obra de arte, mas desloca sua origem e seu efeito. (...) A aura se reconstitui por associações livres. No entanto, é preciso não mistificar a idéia de público: a noção de uma massa unitária. (...). São entrelaçamentos determinados de antemão e limitados a um contrato, e não uma cola social que se endurecia ao redor de totens identitários. A aura da arte contemporânea é uma associação livre (BOURRIAUD, 2007; pp. 85-86).

Observamos um retorno da sacralidade e, em conseqüência, uma aspiração difusa ao retorno da aura tradicional, uma fase do projeto moderno encerrou-se. Hoje, depois de dois séculos de luta pela singularidade nos vemos retomando a idéia de pluralidade, em uma cultura contemporânea nascida da modernidade. O mais urgente não é mais a emancipação dos indivíduos, e sim da comunicação inter-humano, a emancipação da dimensão relacional da existência.

O sistema de arte contemporânea se resume à produção, distribuição e consumo. “O consumidor produz a demanda; ele quer comprar, surge o marchand (intermediário) que quer vender e faz a propaganda ao consumidor que realiza o consumo (compra)” (CAUQUELIN, 2005; p.35).

Nos últimos anos, a arte tem sido polemizada, também, em virtude da acepção errônea, segundo a socióloga da arte Nathalie Heinich, do termo “contemporânea”:

De fato, este (o contemporâneo) ganharia muito se fosse tomado não no sentido de um momento da evolução artística, correspondendo a uma periodização, mas, sim, no sentido de um “gênero” da arte, homólogo ao que foi a pintura histórica no classicismo (HEINICH, 2008; p. 179).

Segundo Heinich (2008; p.180), podemos distinguir três maneiras de conceber a arte nos dias de hoje, são três categorias heterogêneas, cada uma delas com seus critérios e características. A primeira categoria é a arte clássica que se baseia na figuração, respeitando as regras acadêmicas de representação da realidade. A segunda, a arte moderna, compartilha esse respeito aos materiais tradicionais, mas se afasta da arte clássica à medida que se fundamenta na expressão da interioridade do artista. A terceira categoria das artes visuais como são praticadas hoje, dita contemporânea, se fundamenta na transgressão sistemática dos critérios artísticos próprios da arte clássica, da moderna e, posteriormente, da contemporânea. Assim, a arte contemporânea se fundamenta essencialmente na experimentação em todas as suas formas de ruptura com o que a precede, inclusive a ruptura de si mesma.

A arte contemporânea se apropria do real na constituição de discursos produzidos e consumidos no tempo presente e na constituição de práticas desmaterializantes. Nesse âmbito, entendemos que, a obra de arte passa a ser compreendida não apenas como produto, mas também como processo, acontecimento e comunicação de idéias e informação, sendo o seu significado determinado pelo contexto do trabalho. Portanto, vemos aqui uma arte que continua sendo nova ou

contemporânea há tanto tempo que parece apontar um paradoxo. A questão é que esse conceito para a palavra contemporâneo proposto por Heinich, de considerar a arte contemporânea como “uma” categoria da arte, não nos parece suficiente, posto tudo que é produzido em obras de arte hoje pode ser caracterizado como contemporâneo.

Um ponto importante a ser considerado é o pensamento desenvolvido a partir da obra do artista Marcel Duchamp (1887-1968). Ele passou a representar uma ruptura na arte, quando utilizou o “ready-made”, mudando de forma contundente o fazer artístico. A poética passa a ser mental, não mais manual, e o cenário de atuação não é mais apenas o museu e a galeria, e sim o mundo. Sendo assim, o artista quer interferir na sociedade, criar um ruído, com intuito de questionar as instituições de arte, exigir mudanças, para que as mesmas acompanhem a arte contemporânea. O ready-made de Duchamp contesta a arte, questiona o artista, o espaço, a aura e a autoria da obra. A obra de Duchamp é muito vasta e complexa, não tenho a pretensão de abranger sua obra completa, abordarei apenas alguns ready-mades.

Na visão do autor:

Um ready-made é antes de mais nada o termo inventado que uso para designar uma obra de arte que não é obra de arte. Em outras palavras, que não é uma obra feita à mão. Feita pela mão do artista. É uma obra de arte que se torna obra de arte pelo fato de que eu a declaro, ou o artista a declara, uma obra de arte, sem que haja nenhuma participação da mão do artista para realizá-la. Em outras palavras, o que temos é um objeto pronto, geralmente um objeto de metal (...), mais que um quadro¹⁹ (DUCHAMP, 2008; p. 154).

O primeiro ready-made de Duchamp, de 1912, é uma roda de bicicleta montada sobre um banquinho (*Roda de Bicicleta*). Duchamp chama esses ready-mades compostos de mais de um objeto de ready-mades retificados. Posteriormente, expõe o *Porta-garrafas* (1913-1964), o *Em antecipação ao braço quebrado* (1915-1964) e o *Pente* (1916-1964). Simplesmente por fazer várias alterações e assinatura em um anúncio, Duchamp transformou um diário, propaganda de um produto comum visto na loja, em uma obra de arte. A versão original do trabalho *Apolinère Esmaltado* está inscrito no canto inferior esquerdo: “[de] 1916 1917 Marcel Duchamp”. Ao incluir a “[de]” antes de sua assinatura, como faz em uma série de ready-mades, Duchamp joga com o conceito de autoria. Ele reconhece que a peça veio dele, mas

¹⁹ Entrevista de Marcel Duchamp à Rádio Télévision canadense, em 17 de julho de 1960. Publicada na revista FIN, n. 5, junho de 2000; pp. 8-15.

não foi feita por ele. A lápis na parte de trás da peça original, uma etiqueta do fabricante afirma que "Se o símbolo tornar-se sujo, limpe com um pano úmido". Duchamp acrescentou uma frase irônica seguinte ao conselho padrão: "Não faça isso". Desta forma, ele está desafiando também o conteúdo informativo da propaganda. Esta peça foi alterada de várias maneiras, ganhando assim a categorização de ready-made retificado.

No mesmo ano, ele expõe a *Armadilha* (1917-1964) e, uma de suas mais controversas obras, um urinol invertido, assinado por R. Mutt, a que dá o título de *A Fonte*, em 1917. Uns dias após o Natal de 1919, Marcel Duchamp comprou numa farmácia de Le Havre um frasco de vidro. Com a cumplicidade do farmacêutico, desfez-se do líquido que o frasco continha e voltou a fechá-lo hermeticamente. Uma semana mais tarde, já em Nova Iorque, Marcel Duchamp deu a obra de arte à família Arensberg que o alojou e denominou-a com o singelo nome de *Ar de Paris*. Outro de seus célebres ready-mades retificados é aquele em que toma uma reprodução da Mona Lisa, de Leonardo da Vinci (1452-1519), e acrescenta à imagem um bigode, um cavanhaque e letras que permitem, quando lidas em francês, a formação de uma frase pouco lisonjeira *L.H.O.O.Q.*²⁰ (1919-1930).

Lembremos que a posição de Duchamp sobre a fotografia é instauradora de uma nova relação, de uma ruptura com a arte. Em primeiro lugar, o aspecto mecânico da fotografia permite-lhe usá-la como crítica da subjetividade e do sensualismo da pintura. Além disso, ele reconhece que os trabalhos cronofotográficos de Jules-Étienne Marey, de 1883, sobre o movimento de um corpo estão na origem de seu famoso *Nu descendo a escada n° 2*, de 1912. E, ainda, ele utiliza a fotografia não apenas como o melhor suporte para expressar o movimento, mas em função de sua lógica específica. Sem falar em *O grande vidro*, também chamado de *A noiva despida por seus celibatários mesmo*, ou *Vá à m...*, de 1918, que são trabalhos com elementos fotográficos, como a transposição da imagem inicial para um vidro e o fato de serem constituídas a partir de um trabalho fotoquímico. E, enfim, temos o ready-made, que leva ao extremo a lógica fotográfica do escolher o objeto e capturá-lo.

Os ready-mades de Duchamp constituem uma manifestação de um espírito de crítica ao sistema de arte contemporânea. Ao transformar qualquer objeto em obra de

²⁰ Elle lache au cul (Ela tem fogo no rabo).

arte, o artista realiza um deslocamento da aura da obra de arte. Assim, objetos utilitários sem nenhum valor estético em si são retirados de seus contextos originais e elevados à condição de obra de arte simplesmente ao ganhar uma assinatura e um espaço em exposições, isso além de questionar a obra de arte em si questiona a fruição que o público realiza com essa obra e como ela é percebida por esse público. Para entender melhor esse processo do deslocamento da aura, devemos observar também os outros vanguardistas.

3.5 A fotografia na arte Pós-modernista

Podemos considerar o pós-modernismo uma estratégia de vanguarda que surge inicialmente no campo artístico. Foi criado um novo termo para conferir diferenciação, e situá-lo no interior de uma longa história de movimentos de vanguarda cujas origens se encontram não só nas décadas de 1850 e 1870 em Paris, como também nos movimentos futurista, dadaísta e surrealista, e na vanguarda de esquerda da Rússia e da Alemanha da década de 20. O problema dessa abordagem é que ela tende a centrar-se nas similaridades de estratégias distintas, na irrupção periódica de antagonismo e conflito no seio da incômoda interdependência em que se vêem envolvidos os especialistas em produção simbólica e os especialistas econômicos, ou na construção de um ciclo repetitivo de antagonismos pelos quais, supostamente, todos esses movimentos têm de passar.

Ela deixa de distinguir suficientemente as condições gerais para a emergência de vanguardas nos centros metropolitanos a partir da década de 1850, com seu acesso à publicidade e às comunicações, e a necessidade de um público de profissionais e de classe ociosa, e as condições específicas dos movimentos particulares. No caso do pós-modernismo, pensamos na necessidade de examinar a relação específica entre artistas, críticos, intelectuais e negociantes e as instituições artísticas ocorridas na década de 60 em Nova York por ocasião da emergência da arte pós-moderna. É necessário fazê-lo mesmo considerando o fato de que talvez as pessoas que se dedicam à produção e à indicação de objetos pós-modernos resistam a todas as tentativas de estabelecer similaridades entre seu modo de trabalho e o das vanguardas

anteriores, e, para falar a verdade, que é possível que circunstâncias específicas tornem improvável a coesão dessas pessoas num movimento de vanguarda, a despeito dos esforços enviados pelos críticos, negociantes e outros atores das instituições artísticas no sentido de promover uma ruptura nítida e uma nova vanguarda.

Com efeito, uma das características da arte pós-moderna na década de 60 foi seu ataque à arte institucionalizada: contra os museus e galerias, as hierarquias críticas acadêmicas de gosto e a consagração das obras de arte enquanto objetos de exposição claramente demarcados. Esse ataque à arte autônoma, institucionalizada, não era em si nenhuma novidade. Como demonstra Peter Burger (1984; p.135), ele ocorreu com a vanguarda histórica da década de 20 e sua rejeição do esteticismo. Nesse contexto, é interessante observar que na década de 60 houve um ressurgimento de interesse pelos movimentos dadaísta e surrealista, especialmente pela obra de Marcel Duchamp e houve uma desconstrução dos valores postos, chamado por ele, como já foi mencionado, de retorno ao real.

No campo da fotografia a teoria da desconstrução foi promovida por críticos nova-iorquinos como Douglas Crimp; essa teoria afirmava que a fotografia já não podia pretender produzir originalidade, visto que as fotos eram sempre repetições de "já vistos". Em decorrência, elas deveriam simular e representar imagens comuns (Cindy Sherman), refotografar imagens inalteradas de fotógrafos reconhecidos de arte elevada (Sherrie Levine) ou a combinação de fotografias em preto e branco com frases publicitárias conhecidas, propondo duplo sentido (Barbara Kruger).

Alguns autores afirmam que as nossas diferentes eras são dominadas por sentidos de visão que caracterizariam regimes escópicos (expressão cunhada por Christian Metz) distintos.²¹ Para Hooper-Greenhill, a cultura visual trabalha em direção a uma teoria social da visualidade, focando em questões sobre o que é feito visível, quem vê o quê, como vê, onde conhecimento e poder são inter-relacionados. O ato de ver é examinado como um produto de tensões entre imagens externas ou objetos e processos internos de pensamento. Estes insumos - que de alguma forma definiriam o “nosso modo de olhar e produzir imagens” na atualidade - possibilitariam a investigação do que seriam as visualidades contemporâneas. A importância desta

²¹ Ver, por exemplo, JAY, Martin, (ed.) “Scopic Regimes of Modernity”, in Hal Foster, *Vision and Visuality*. New York: The New Press, 1988; SCHOLLHAMER, Karl E. “Regimes Representativos da Modernidade” em *Alceu* – v.1 – n.2 – p.28 a 41 – jan/jun 2001; MENESES, Ulpiano T. B. *Fontes Visuais, Cultura Visual, História Visual. Balanço Provisório, Propostas Cautelares. Rev. Bras. Hist.* [online]. July 2003, vol.23, no.45 [cited 28 July 2006].

abordagem surge com maior ênfase na virada da década de 1980, não só com a convergência de vários interesses e disciplinas em torno do campo comum da visualidade, como também de uma percepção cada vez mais ampliada, inclusive fora dos limites acadêmicos, da importância dominante da dimensão visual ao articular os esforços desses diversos campos, incluídos aí os Estudos de Comunicação e os Estudos Culturais, na busca de novos parâmetros e instrumentos de análise que dêem conta da complexidade da cultura visual contemporânea.

Houve uma expansão dessa chamada Cultura Visual de maneira tão contundente que levou William J. Thomas Mitchell da Universidade de Chicago a falar de uma verdadeira *Virada Pictórica (A Pictorial Turn)* nas ciências humanas atuais. Karl E. Schollhammer fala também sobre isso, segundo ele:

(...) o paradoxo que caracteriza nossa contemporaneidade é que, por um lado, estamos de maneira óbvia na era do vídeo, da tecnologia cibernética e da reprodução eletrônica que tem produzido formas de “simulação visual e ilusionismo com poderes sem precedentes” e, por outro, vivemos ainda o medo da imagem como ameaça contra nossa cultura do livro. (SCHOLLHAMER, 2001; p. 29)

Portanto, depois de vivenciarmos em décadas anteriores a *Virada Lingüística*, os estudos da cultura visual apontariam para a *Virada Pictórica* que passa a se preocupar, segundo Martin Jay,

(...) com modelos de audiência e visualidade, que se recusam a ser descritos em termos lingüísticos. O figurativo resiste a se submeter à rubrica do discursivo; a imagem exige seu próprio método de análise”.²² (JAY, 1996; p. 8)

Para Jay a abordagem lingüística e discursiva não foi simplesmente substituída pela pictórica e figurativa, mas tornada mais complexa por infiltrações mútuas: “‘textos visualizados’ e ‘leitura de imagens’ estão agora quiasmicamente mesclados”. Assim, é importante ter em mente que “cultura visual é a construção visual do social e não, simplesmente, a construção social da visão. Em resumo, um conceito dialético da cultura visual não pode se contentar com uma definição de seu objeto como uma construção social do campo visual, mas tem que insistir em explorar o reverso desta proposição, ou seja, a construção visual do campo social. Para Mitchell (2002) nós vemos de determinada maneira, não só por que somos animais sociais, mas também

²² JAY, Martin. "Vision in context : reflections and refractions". In BRENNAN, Teresa & JAY, Martin. (eds.). *Vision in context. Historical and contemporary perspectives on sight*. London: Routledge, 1996, pp. 1-14.

porque nossos arranjos sociais tomam as formas que têm por sermos animais que vêem.

Em 1982, Victor Burgin lançou um livro “Thinking Photography” que procurava um caminho teórico, ou pelo menos o início de algo que poderia ir no sentido de uma teoria fotográfica. A capa mostra uma câmera fotográfica e uma pilha de livros, fazendo referência a relação imagética entre fotografia e conhecimento. Victor Shlovski, com ensaios publicados na Rússia entre 1919 e 1921; Alan Trachtenberg, com *Classic Essays on Photography*; a revista *Communications*, com *Elementos da Semiologia e Retórica da Imagem* de Roland Barthes (apesar de *A Câmara Clara*, também de Barthes, já ter sido publicada utilizando uma outra linguagem), além de Ferdinand de Saussure, Walter Benjamin, Jacques Lacan, entre outros, sem falar no livro de Robert Frank: *Os Americanos*. Existia um contexto, entre a poética e a política que dava suporte a escolha das imagens.²³

As discussões sobre as imagens ganham uma nova proporção e passam a exigir um aprofundamento maior. Mas, não existe nada de novo, salientando que, durante as décadas de vinte e trinta do século passado o modernismo negava o envolvimento dos fotógrafos com o objeto fotografado. Eles eram observadores, ditos imparciais, registrando o que estava exposto com olhos passivos e a fotografia era um recorte entre a nossa percepção visual e a memória do que foi visto. Em outras palavras: “A objetividade modernista verificava ritualmente o que estava em volta e denominava de realidade. A fotografia era uma prova concreta de que ninguém havia alucinado durante o processo” (KOSLOV, 1979; p. 101).

Para Rosalind Krauss (1986) o olhar moderno imaginava que a câmera era um meio de subjetividade da visão e, entre outros aspectos, tinha a crença de que o sentido da fotografia existia autonomamente nos limites de sua moldura. Apesar disso, ao levar as imagens para dentro das casas e eliminar as distâncias mostrava o mundo a partir de pontos de vistas que não eram familiares até então – por exemplo, fotos feitas em microscópios e do fundo do mar. Com isto a fotografia mudou a nossa maneira de ver, pois pretendia validar não só a nossa experiência de “estar lá”, mas a captura da experiência autêntica de um lugar estranho (DE PAULA, 2010; pp.46-64).

²³ Ver WELCH, E. e LONG, J.J. (1989)

Essa modernidade foi considerada fundamentalmente ocularcêntrica,²⁴ embora existam caracterizações implícitas de que era mais inclinada a outros sentidos. Jay toma emprestado o termo de Christian Metz²⁵ – regimes escópicos – para uma reflexão sobre as diversas formas de olhares da época que competiam entre si e argumenta que se existiram tais instâncias e percebermos os formatos que foram reprimidos, talvez o regime escópico da modernidade fosse melhor compreendido se o tomássemos como um espaço competitivo e contestado, e não como um conjunto de teorias e práticas visuais harmoniosamente integrados.

A dimensão sensorial da visão torna-se mais complicada quando invade a região da emoção, do afeto e dos encontros intersubjetivos do campo visual – a região da contemplação e do impulso escópico. Mitchell argumenta que

Lacan complica ainda mais a questão ao rejeitar o exemplo de tatilidade e utiliza o modelo de fluidos e abundância, no qual as imagens têm que ser sorvidas ao invés de vistas, (...) já que não há mídia puramente visual em razão de não existir, em primeiro lugar, uma percepção visual pura. (MITCHELL. 2005; p. 263).

A fotografia é uma mídia fluida, móvel, instável e tão diversa em suas aplicações que qualquer pesquisador que queira tomá-la como objeto deve evitar ser muito categórico sobre qualquer um dos seus aspectos. Pesquisas recentes tentam demonstrar que a nossa compreensão de textos e imagens é sempre narrativa: quando lemos ou olhamos, construímos histórias - inserimos os elementos que vemos ou lemos numa estrutura narrativa que nos ajuda a produzir sentido sobre eles; e que esta compreensão narrativa não é um dado natural, mas uma necessidade cultural: a narrativa não está “lá” em nossa mente; ela surge porque nos dá uma série de vantagens culturais - nos ajuda a memorizar o que vemos ou lemos, e, em um nível mais metafísico, nos ajuda a dar coesão às nossas vidas.

O mais difícil de escrever sobre fotografia é que o campo discursivo da crítica e da história está relacionado com o objeto fotográfico. Se considerarmos que existe a tendência de aceitá-lo como uma representação transparente das coisas, sem variantes. Por outro lado, existe a tendência de delegar à fotografia uma posição de estética relativa na crítica e considerá-la de um ponto de vista exclusivamente formal

²⁴ Ver, por exemplo, COSTA, H. e SILVA, R. *A Fotografia Moderna no Brasil* e JAY, Martin. “Scopic Regimes of Modernity”. In: FOSTER, Hall. *Vision and Visuality*. New York: The New Press, 1988.

²⁵ Ver METZ, Christian. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Trad. Celia Britton et al. (Bloomington: Indiana University Press, 1982) p. 61.

(composição, valores, relação com outros trabalhos similares, autoria, influências e, sobretudo, originalidade) e excluído de qualquer questão sobre fidelidade documental. Ela é, costumeiramente, extraída de seu contexto original histórico e inserida em um novo, mais elevado e apolítico, com caráter estético. A originalidade e a qualidade do trabalho, se tratando, ou não, de fotografias produzidas originalmente com intensões artísticas, permanecem como objetos de interesse crítico e de forte controvérsia.

A teoria fotográfica tornou-se contundente, e o seu desenvolvimento como objeto de estudo inclui um vasto desdobramento de abordagens teóricas e, mesmo com a intensa atividade nas últimas décadas, o estudo da fotografia apenas começou a ser desenvolvido e, ainda está em formação.

3.6 Arte Relacional e Pós-produção

Outro pensador sobre a expressividade das imagens é Nicolas Bourriaud, conhecido pelo seu conceito de estética relacional²⁶. Conceito que pode ser resumido, segundo o próprio Bourriaud (2007; p.12), como a esfera das relações humanas que constitui o espaço para o sentido da obra de arte. Em suma, as obras devem ser julgadas pelas relações inter-humanas que elas representam, produzem ou demandam. Obras de arte relacional procuram estabelecer encontros intersubjetivos (literais ou potenciais), em que o significado é elaborado coletivamente e não em espaços privatizados do consumo individual. Segundo Bourriaud:

O que está desaparecendo sob nossos olhos é apenas essa concepção falsamente aristocrática da disposição das obras de arte, ligada ao sentimento de adquirir um território. Em outros termos, já não se pode considerar a obra contemporânea como um espaço a ser percorrido (...). Agora ela se apresenta como uma duração a ser experimentada, como uma abertura para a discussão ilimitada (BOURRIAUD, 2007; p.18).

A noção da fotografia como uma duração a ser experimentada se encaixa plenamente na ideia de Documentário Imaginário, onde o fotógrafo busca subjetividades para expressar uma mensagem. Mais do que isso, Bourriaud (2009) nos faz pensar, quando fala de pós-produção, em como se dá a produção imagética na

²⁶ Título de seu primeiro livro publicado na França em 1998.

contemporaneidade. O fotógrafo contemporâneo não mais se apropria do real para fazer imagens, ele se apropria do imaginário.

De fato, a apropriação é a primeira fase da pós-produção, a outra fase é a resignificação para chegar à última, que é a expressão. Bourriaud nos fala do exemplo de Duchamp, que segundo ele foi o primeiro a realizar a pós-produção.

Quando Marcel Duchamp expõe um objeto manufaturado (...) como obra do espírito, ele desloca a problemática do processo criativo, colocando a ênfase não em alguma habilidade manual, e sim no olhar do artista sobre o objeto. (...) Desse modo, Duchamp completa a definição do termo: criar é inserir um objeto num novo enredo, considerá-lo como um personagem numa narrativa (BOURRIAUD, 2009; p.22).

Rosalind Krauss (2002) completa o raciocínio de Bourriaud ao falar do ready-made de Duchamp como um efeito instantâneo para fazer obras de arte, sendo essa “imediatez” uma característica e função do fotográfico.

Segundo Krauss:

Duchamp utilizou esse caminho (ready-made) como exemplo semiológico da estrutura do estado do sujeito informe ou fraturado a que podemos dar hoje o nome de Imaginário (...). Nos encontramos em um mundo cada vez mais reestruturado pela dominação das formas visuais e, particularmente, pela fotografia. O que a arte de Duchamp sugere é que esta mudança da forma das imagens que se constituem progressivamente no nosso entorno arrasta consigo uma mudança na estrutura dominante da representação, o que por sua vez, talvez traga conseqüências sobre os próprios processos simbólicos e imaginários (KRAUSS, 2002; p.92).

Embora os ready-mades de Duchamp não sejam fotográficos, eles importam os traços mais característicos do processo fotográfico para a arte, ou seja, a fotografia está presente na arte de Duchamp em seu imaginário, pois não aparece em forma ou matéria fotográfica.

3.7 A arte contemporânea e o altermodernismo

“O rei está morto; viva o novo rei!” é uma proclamação tradicional feita na sequência da subida ao trono de um novo monarca. Nessa forma de governo, um interregno é normalmente evitado pelo uso da aclamação e o herdeiro ao trono torna-se imediatamente o soberano. Isto é, evita-se a conflituosa relação com o espaço-tempo compreendido entre o que passou (morreu) e o que virá (ainda não está posto).

Como disse Deleuze “... é um espaço sensório presentificado em tempo real...” (DELEUZE, 2007; p. 99).

Neste caso, com o suposto altermodernismo, aclamado pelo curador francês Nicholas Bourriaud, estaríamos repetindo o jargão tradicional evitando um vácuo no poder? “O pós-modernismo está morto; viva o altermodernismo?”²⁷ Apesar de toda a complexidade existente nas relações de transferência de poder, sempre houve uma aceitação tácita do princípio estabelecido nesses tipos de regime - uma maneira de sustentar o que Jacques Rancière denomina de “A partilha do sensível”²⁸.

Muda-se o soberano, mas as relações de poder continuam mantidas. Estaríamos, então, aceitando a mesma premissa em relação à arte contemporânea? Seria simplesmente um novo termo e, portanto, passível de críticas tão acirradas quanto àquelas feitas por Peter Burger à vanguarda do pós-guerra e ao pós-modernismo?

Na realidade, as discussões que procuram determinar a condição do pós-modernismo e a sua relevância na contemporaneidade artística são tremendamente conflituosas. Peter Burger, por exemplo, em sua “Teoria da Vanguarda” escrito em 1974, argumentou que enquanto as vanguardas do início do século vinte estavam engajadas em críticas da instituição da arte, suas atividades no pós-guerra passaram a ser, simplesmente, formas variadas de repetição para institucionalizar o próprio legado (BURGER, 2008; p.39).

Para outro autor, Jacques Rancière (2009; p.13), o discurso sobre a arte contemporânea foi gerado de uma leitura simplificada do modernismo, que privilegia a autonomia da arte sobre as outras questões e esta leitura redutora levou os artistas contemporâneos a desenvolverem estratégias que suplantassem o idealismo modernista; mas ao fazê-lo, só o reforçaram.

Por outro lado, Hal Foster, considerado hoje um dos mais importantes críticos da arte nos Estados Unidos, discorda das posturas de que a arte contemporânea é redundante, atrasada ou condenada ao pastiche. Ele argumenta que essa arte retorna

²⁷ Parte do texto **ALTER-MODERNO: O ALVORECER DE UM NOVO ISMO**, publicado nos anais do III Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual: Reinvenção do Humano, na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás em junho de 2010 por Evelyse Horn e Silas de Paula.

²⁸ A Partilha do Sensível refere-se às leis que governam a ordem do sensível e que encaixa nossos lugares e formas de participação num mundo comum. Ela estabelece modos de percepção através dos quais esses lugares e formas de participação são inscritos, produzindo um sistema de fatos auto-evidentes de percepção baseados num conjunto de horizontes e modalidades do que é visível e audível, como também do que pode ser dito, pensado e feito. Em suma, “partilha” refere-se tanto a formas de inclusão quanto às de exclusão. O “sensível” não se refere àquilo que demonstra bom senso ou julgamentos, mas ao que é *aistheton*, ou capaz de ser apreendido pelos sentidos (RANCIÈRE, 2004; p.85).

ao nosso tempo “vindo do futuro” e é reposicionada por práticas inovadoras do presente. Para ele, nós passamos a testemunhar um “retorno ao real” a partir de 1990, uma arte e teoria que procuram se fundamentar nos corpos e locais, identidades e comunidades (FOSTER, 1996; p.134).

Foster sempre defendeu a ideia de que uma verdadeira compreensão das artes moderna e contemporânea dependeria dessa aproximação entre teoria, crítica e arte, uma vez que, desde o início do século XX, tornou-se impossível separar tais termos. Com “The return of the real” (FOSTER, 1996; p.135), ele aponta uma virada fundamental na cultura visual do final do século XX e, para tanto, focaliza a ideia de repetição, considerada por Sigmund Freud o sintoma principal da experiência traumática. Foster lança mão do pensamento teórico de Jacques Lacan e Julia Kristeva para identificar e interpretar uma tendência muito presente em nossa cultura visual: o desejo de tocar esse real e o fascínio pelo abjeto.

O texto que reativou o debate sobre a vanguarda e pós-modernismo é “Altermodern”, de Nicholas Bourriaud, que aponta os trabalhos contemporâneos como uma reação à padronização e comercialização. Ao invés de voltar a princípios modernistas, Bourriaud descreve esta nova era em termos estéticos de hibridação cultural e tradução:

(...) É uma nova forma de modernidade que leva em conta a globalização das economias e o campo caótico da cultura contemporânea (...) Nossa modernidade é baseada na tradução. O que interessa hoje, dado o movimento planetário crescente de padronização, é traduzir os valores culturais dos grupos e conectá-los à rede mundial. Este processo de recarga do modernismo, de acordo com as questões do século vinte e um, poderia ser chamado de “Altermodern”, um movimento ligado à crioulização de culturas e a luta pela autonomia, mas também a possibilidade de produção de singularidades em um mundo cada vez mais padronizado (BOURRIAUD, 2005; p.12)²⁹.

Na realidade, Nicolas Bourriaud tornou-se conhecido pelo seu conceito de “Estética relacional”³⁰. Conceito que pode ser resumido, segundo o próprio Bourriaud, como a esfera das relações humanas que constitui o espaço para o sentido da obra de arte. Em suma, as obras devem ser julgadas pelas relações inter-humanas que elas representam, produzem ou demandam. Obras de arte relacional procuram estabelecer

²⁹ Entrevista dada à Anthony Gardner e Daniel Palmer pela revista *Broadsheet*, 2005.

³⁰ Título de seu primeiro livro publicado na França em 1998.

encontros intersubjetivos (literais ou potenciais), em que o significado é elaborado coletivamente e não em espaços privatizados do consumo individual.

3.8 Contemporâneo *versus* altermoderno

Podemos dizer que a arte cursou uma trajetória material, de base tradicional, escultórica ou pictórica, passando a uma trajetória calcada na dimensão imaterial (imaginária, subjetiva, virtual), de base tecnológica ou não. Nesse arco do tempo, é possibilitada a passagem entre uma arte fixa, objetual, propícia ao acabamento para uma arte livre da dependência do objeto, considerada efêmera e descontínua, que rompe com o próprio ato da contemplação e com o conceito tradicional de obra como produto, sendo acrescida a ela a noção de obra como processo. Surgem novas formas de pensar o espaço e o tempo assim como novas expressões no campo da arte.

Tal lógica toma para si à observação da não-autonomia do objeto artístico e, por consequência, a expansão das fronteiras da arte. Não se trata, no entanto, de um fenômeno específico do campo da arte. Esse processo é parte de um contexto maior, de ordem cultural, cujas bases perceptivas e informacionais sustentam-se cada vez mais de modo imaterial e virtual, causando, dessa maneira, transformações nos estados sensórios.

Essa nova atitude diante do pensamento artístico e nova dimensão criativa, propiciada, em muito pela alteração sensória da realidade imagem-tempo, reforça a ideia de arte como processo de expansão entre os meios, assim como as experiências artísticas realizadas e presentificadas em tempo real, provocando a mistura entre a arte e a vida em sua elaboração. Neste sentido, parece que Nicholas Bourriaud procura um caminho que minimize a complexidade da arte contemporânea, onde “Altermodern” não seria apenas o título da quarta trienal da Tate Gallery, em Londres, mas um novo termo para definir um paradigma artístico neste início de século XXI. O seu trabalho consiste em tentar fazer aparecerem figuras no caos da produção contemporânea, ou seja, inventar chaves de leitura, ou utensílios teóricos que permitam ver a arte de hoje segundo um determinado prisma:

O “Altermodernismo” é, para mim, a forma emergente e contemporânea da modernidade, ou seja, a de uma modernidade que corresponde aos desafios do século XXI, e especificamente ao momento histórico que vivemos e no qual nos inscrevemos, para o bem e para o mal: a globalização. Ser moderno, no século XX, correspondia a pensar de acordo com formas ocidentais; hoje, a nova modernidade produz-se segundo uma negociação planetária. Doravante, na sua reflexão plástica, os artistas tomarão como ponto de partida uma visão globalizada da cultura, e já não as conhecidas “tradições”: servem-se destas para se conectarem com o universal, para experimentarem novas vias (BOURRIAUD, 2009; p.27)³¹.

Seria possível relacionar esta postura com o que Foster denomina de “excesso mimético”? A ubiquidade da imagem não nos estaria levando a uma estratégia próxima à dos dadaístas apontada por Foster? Isto é, copiar objetos que os cercavam para sobreviver à morte do humanismo, incorporar esses objetos a partir do aqui e agora e em modificá-los, alterá-los, como um colapso hipertrófico de distância.

Em atenta observância dos rumos da arte ao longo dos anos 60 aos 90, Foster discute a relação entre modernidade e pós-modernidade ao traçar diversos paralelos, centrando-se no jogo de ressignificação mútua entre esses dois momentos: “Pois mesmo quando a vanguarda recua para o passado, ela também retorna do futuro, reposicionada pela arte inovadora do presente” (FOSTER, 1996; p.10).

Assim, nós passamos a testemunhar um “retorno ao real”, onde a arte e a teoria procuram se fundamentar nos corpos e locais, identidades e comunidades, onde o retorno do vanguardismo não é uma mera ratificação do passado, mas uma forma traumática de ratificação crítica. A dissolução da vanguarda progressista nos meios tradicionais da arte tornou possível um compromisso com a intensificação de “corpos reais” e “locais sociais” com uma efetiva realização daquelas críticas institucionais que eram reprimidas em fases anteriores do vanguardismo. Daí, o “retorno ao real”:

(...) Há uma insatisfação com o modelo textual da cultura assim como com a visão convencional de realidade – como se o real, reprimido no pós-modernismo pós-estruturalista, tivesse retornado como traumático. Além disso, há a desilusão com a celebração do desejo como passaporte aberto para um sujeito móvel – como se o real, descartado por um pós-modernismo performático, tivesse sido mobilizado contra um mundo imaginário de uma fantasia capturada pelo consumismo (FOSTER, 1996; p.138).

Talvez, como alguns críticos afirmam³², Foster estivesse mais interessado em resguardar a “nova vanguarda” dos anos de 1950 e 1960 da condenação feita por Peter

³¹ Entrevista dada à Sílvia Guerra, pela revista *Artecapital*, novembro-dezembro, 2009.

³² Ver, por exemplo, HARRISON, C. *ArtForum*. Nov, 1996.

Burger, em 1974, onde argumentava que, enquanto os Dadaístas, Surrealistas e Construtivistas estavam engajados em críticas à instituição da arte, as atividades da vanguarda pós-guerra eram, simplesmente, formas de repetição que serviam para institucionalizar o legado do próprio vanguardismo. Foster, no entanto, ao invés de ver “repetição” como uma tautologia que nada acrescenta, foi buscar em Lacan o jargão “repetição não é reprodução” para afirmar que o retorno da vanguarda não é uma mera encenação, mas uma “forma traumática de ratificação crítica”.

Em relação ao trabalho de Bourriaud, em busca de figuras no caos da produção, pode ser feita uma pergunta: podemos falar de uma estética da arte contemporânea? Considerando a heterogeneidade da produção artística e a grande variedade de fontes teóricas dos quais os artistas se utilizam, esta demanda pode parecer totalmente absurda. Poderíamos também perguntar o que seria o titular dessa estética da arte hoje: a obra de arte em si? As modalidades da sua recepção? Os materiais que ela usa? Seu processo produtivo?

4. A FOTOGRAFIA EXPRESSÃO PARA UMA FOTOGRAFIA EXPANDIDA

4.1 Sobre o sensível e a expressão

Segundo Rancière (2009), uma partilha do sensível é o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas. Vemos, portanto, que uma partilha pode significar o tomar parte. A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, as práticas fotográficas são maneiras de fazer e a fotografia-expressão, é uma forma de partilhar o sensível fotografado.

A estética, para Rancière, não é “a teoria da arte em geral ou uma teoria da arte que remeteria a seus efeitos sobre a sensibilidade” (Rancière, 2009; p.13). Ela não é uma disciplina, cujo objeto seriam as práticas artísticas ou o julgamento de gosto. Ela é “um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensamento de suas relações, implicando uma determinada idéia de efetividade do pensamento” (RANCIÈRE, 2009; pp.13-14) Enquanto a fotografia-documento pretende ser uma impressão direta, a fotografia-expressão, assim como a arte, assume seu caráter indireto. Em vez de garantir a aderência de um modelo à sua cópia, ela joga com subjetividades.

Na realidade, as escolhas feitas pelos participantes do cenário artístico dão sentido à afirmação de que “os ‘mundos’ da arte estabelecem o caminho, não os artistas, mesmo que o crédito seja dado a eles”. (BECKER, 2006; p.20)

A fotografia tem poderes que nenhum outro sistema de imagens desfrutou porque, à diferença dos anteriores, ela não é dependente de um criador de imagens. Por mais cuidadosamente que o fotógrafo intervenha para preparar e orientar, o processo de criação de imagem é um processo físico com operações eletrônicas, cujos mecanismos da câmera, que é uma máquina, serão modificados a fim de produzir uma

imagem do real. A gênese mecânica dessas imagens e a eficiência e eficácia que elas conferem redundam em uma relação entre imagem e realidade.

Como disse Rosalind Krauss (2002; p.146), “para toda fotografia possam existir várias perspectivas, e o realismo ingênuo não passa de uma delas”. Essa é a mística da fotografia, cada espectador sempre vai compreender com um olhar próprio, mas com a certeza da objetividade do testemunho (melhor seria encanto) fotográfico.

Roland Barthes (1984; p.18) nos fala das temporalidades da fotografia. Ele mostra como o instantâneo fotográfico coloca em jogo as várias temporalidades heterogêneas e enumera as três principais. A primeira é a temporalidade que é o presente da ação durante a qual o operador é confrontado, no visor, com a realidade dos corpos e das coisas. A segunda temporalidade é a do disparo mecânico, que contrai infinitamente o presente vivido e durável do operador em um presente indivisível, um ponto infinitesimal do tempo. A terceira temporalidade é um passado-futuro, passado das coisas e dos corpos, futuro do evento da imagem. O instante material do disparo é paradoxalmente vazio, é um tempo no qual nada de diretamente perceptível se produz.

A aparição da imagem intervém no cotidiano, e no essencial da fotografia, faz parte do fazer e do agir dos procedimentos de laboratório, onde o fotógrafo se transforma em espectador de seu próprio trabalho, abrindo uma quarta temporalidade e unindo as duas facetas do fotógrafo: o fotógrafo-operador e o fotógrafo-espectador. Assim a prova fotográfica é uma imagem dupla: unidade indivisível de presente e de passado contemporâneo, de percepção e de lembrança, inseparavelmente atual e virtual. Não é apenas a imagem fixada em seu suporte, mas é, sobretudo, o conjunto de referências imagéticas presentes na mente do fotógrafo.

4.2 Sobre o imaginário

Para falar de Imaginário, devemos antes falar de fantasia. A fantasia durante muito tempo ocupou o papel de uma faculdade cognitiva inferior que é inseparavelmente conexa ao corpo e aparece, por isso, pouco indicada pela historiografia de alto nível teórico. Do lado da filosofia transcendental, que considera a condição do conhecimento em geral, ela é a obscura, mas a mais alta, quer dizer, a

insuperável força humana da experiência. A prescindir da competência disciplinar em questão de vez em vez, a imaginação emerge nos dois términos contrapostos do saber: no concreto da matéria e no geral do espírito, isto é, como uma mera coisa no centro e como a maior circunferência de um conhecimento que procede segundo regras. Enquanto as duas extremidades se pertencem reciprocamente, pode-se presumir que em separá-las está aquela abstração que, enquanto motor secreto, prescreve à civilização a direção na qual o homem e o mundo se movem de modo irreprimível. Numa história da imaginação haveria, de um lado, o problema da cisão, que leva à miséria, e deveria por isso desnudar o segredo do progresso. Por outro lado, seria condenada ao fracasso, se a potência do impulso civilizador não fosse diminuído. Sem a ruptura factual do cunho, da separação que causou a dinâmica histórica, uma história da imaginação não teria nenhuma atualidade.

Segundo o autor Dietmar Kamper (2002; p.44), “fantasia é a faculdade da visão interna, é a capacidade de perceber imagens, e de perceber se o que elas reproduzem não está presente”. Ele traz ainda outro termo, “imaginação”. Concomitantemente à palavra grega, que existe também em latim (*phantasia*), os latinos possuíam uma outra palavra para designar a força ativa das imagens, *imaginatio*, que indicava o imaginário, a figuração mental. Do ponto de vista sociológico e filosófico, a imaginação tornou-se um pressuposto transcendental para o conhecimento em geral, seja sensível, seja abstrata.

A palavra alemã *Einbildungskraft* - tradução de *imaginatio* feita por Paracelso³³ (1493-1541) - conserva o elo com a tradição esotérica da visão mística consciente e desejada. Ela vem qualificada como “faculdade cognitiva no paraíso” e é considerada como pouco disponível. Do ponto de vista filosófico, a imaginação tornou-se um pressuposto transcendental para o conhecimento em geral, seja sensível, seja abstrata. Kant julgava que dela não se poderia saber nada. Hegel a considerava muito vizinha ao corpo para ser realmente interessante para a filosofia. Heidegger a definiu “sem pátria” (*heimatlos*). Nós nos encontramos de novo diante de um contraste filosófico.

Vilém Flusser (2007) formulou com a expressão chave “nova imaginação” um quádruplo “retraimento”, que lega uma história do desenvolvimento da humanidade ao destino da imaginação:

³³ Para o conhecimento da vida e obra de Paracelso ver o endereço eletrônico: <<http://www.sca.org.br/biografias/Paracelso.pdf>>.

Em primeiro lugar nos retiramos do mundo da vida, para imaginá-lo. Depois nos retiramos da imaginação, para descrevê-la. Em seguida nos retiramos da escrita crítica linear, para atualizá-la. E, enfim, desta análise se projetam imagens sintéticas graças a uma nova imaginação. (...) Em outras palavras, o desafio é o de saltar de um plano de existência linear para um completamente abstrato no *nada* (FLUSSER, 2007; p. 115).

Esta, a fronte do nada e do vazio, é uma frase de esperança, mesmo de obstinação, de querer permanecer no próprio mundo humano, porquanto também esteja assim emagrecido.

Para Jean-Paul Sartre (2011; p. 18), as imagens estão ligadas entre si por relação de contigüidade e de semelhança, que agem como forças dadas. A semelhança de algumas imagens nos permite atribuir-lhes um nome comum que nos leva a crer na existência da idéia geral correspondente, o conjunto das imagens sendo o único real, no entanto, e existindo em função do nome.

A imagem é o domínio da aparência, e a idéia é o domínio do pensamento. A passagem do plano imaginativo ao plano ideativo sempre ocorre em descontinuidade e a imagem não necessariamente condiz com o pensamento. As imagens são empregadas como esquemas, signos, símbolos, mas nunca entram como objetos reais no ato propriamente de ideação, elas tem um fluir à parte e independente ligado diretamente às sensações.

Sartre (2011; pp. 78-79), nos diz que “a imagem deve ser compreendida por aquilo que figura e não por aquilo que aparenta”. Com isso, ele introduz uma distinção entre a própria natureza da imagem e a maneira de como o pensamento a apreende e, com isso a um símbolo material, que além da significação a que ela faz referência ela é a representação do material de que é feito. Tão logo a imagem passa a ser considerada um signo, ela se coloca fora de nosso pensamento, pois assim ela passa a ser uma intenção significante. Para o mesmo autor:

A imagem é, entre os dados sensíveis, o que não pode passar para o objetivo. A imagem é a subjetividade. (...) Em vez de a natureza da imagem como tal nos ser revelada de imediato, é preciso finalmente dispor, para poder afirmar se um conteúdo é imagem ou percepção, de um sistema de referências infinito (SARTRE, 2011; p.88).

O caráter artificial dessa concepção é evidente. Não parece lógico que seja preciso recorrer a um sistema de referências infinito para estabelecer a discriminação entre uma imagem e uma percepção.

Para Flusser (2009; p. 7), as imagens são superfícies que pretendem representar algo, e são situadas pelo espaço e o tempo. Elas são o esforço de se abstrair duas das quatro dimensões de espaço-tempo, para que se conservem apenas as dimensões do plano e elas devem a sua origem à nossa "capacidade de abstração específica", que podemos chamar de imaginação. Em outras palavras, podemos dizer que imaginação é a capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas. Imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens.

O vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é a imagem, é o imaginário. O valor de uma imagem mede-se pela extensão e sua influência imaginária. Daí vem o fascínio de Barthes pela foto de sua mãe, na verdade, o interesse é na memória passada que a fotografia representa. Graças ao imaginário, a imaginação é essencialmente aberta, evasiva. A obra fotográfica liberta o imaginário de quem a recebe. "A imagem, produto do imaginário, se presta a nossos sonhos, e a fotografia, que é também uma imagem, é, pois, menos a reprodução do mundo, do que esse mundo, refratado pelo sonho, é o cruzamento onde podemos decidir preferir ao nosso eu" (SOULAGES, 2010; pp.202-203). Uma foto pode, assim, abrir para o mistério e, através disso, abrir-se para o mundo.

4.3 Entre a arte e o sem-arte

O conceito do sem-arte, de François Soulages (2010), questiona a possibilidade de uma obra fotográfica de cunho documental, que passar a ser considerada como obra de arte. Pensando nesta possibilidade, podemos refletir sobre o que disse Jean-Claude Lemagny³⁴, que "toda fotografia pode ser considerada sob o ângulo do documento ou sob o ângulo da obra de arte. Não se trata de duas espécies de foto. É o olhar de quem a considera que decide". Não é que possamos considerar qualquer foto como documento ou como arte, o que ele fala é que possuímos dois diferentes ângulos de observação e leitura para uma fotografia: o da arte e o do documento. Podemos concluir que existe a postura de um determinado sujeito que,

³⁴ Ver texto completo em LEMAGNY, Jean-Claude. Enrichir, conserver, communiquer, conferência realizada no VI Rencontres Photographiques en Bretagne, Lorient, 15-11-1987. Texto não publicado.

diante de uma fotografia, a recebe dentro de um horizonte de expectativas determinado, seja ele dentro da esfera da documentação, ou dentro do que ele entende como arte.

Para Soulages (2010), classificamos como sem-arte tudo aquilo que não é produzido, com a intenção, projeto ou pretensão de ser uma obra de arte. A maioria das fotografias tem sua origem primeira na esfera do sem-arte, o que não impede que, em outro contexto, ela passe a ser considerada como arte.

Há uma contradição paradoxal entre um fotógrafo que sugere o deslocamento de sua obra da arte para o sem-arte e um fruidor que deseja o deslocamento no sentido oposto, do sem-arte para a arte. Podemos ter como exemplo o caso de Eugène Atget (1857-1927), que não teve reconhecimento de seu trabalho em vida, pois a maior parte dos escritores públicos da época nada sabia sobre aquele homem que passava a maior parte do tempo percorrendo os ateliês com suas fotos, vendendo-as por alguns cêntimos. Apenas em 1926, Berenice Abbot, nova iorquina, recolheu sua obra de mais de quatro mil imagens e dez mil negativos, que foram publicados por Camille Rechet em um volume de magnífica beleza.

As fotos de Atget foram exibidas no mesmo ano e através de Berenice About, assistente de Man Ray, curador do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, na exposição "La Révolution Surrealiste". Atget considerava suas fotos como documentos, algo na esfera do sem-arte. Para refletir sobre o deslocamento do sem-arte para a arte, devemos interrogar a obra de Atget e a interpretação feita dela por About, em seu empenho de transferir a obra da esfera do sem-arte para a arte. Rosalind Krauss também comenta a obra de Atget.

Segundo ela:

Dez mil fotografias é muito para cotejar. Contudo se o trabalho de Atget deve ser considerado como arte e Atget tido como um artista, esse cotejar deve ser levado a cabo. É preciso que possamos ver que estamos diante de uma obra. A exposição em quatro partes do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, reunida sob o título de *per se* tendencioso de *Atget e a arte da fotografia*, avança rápido demais na direção de uma resolução do problema, considerando sempre que o modelo unificador deste arquivo é o conceito de *obra de artista* (KRAUSS, 2002; p.52).

Porém, toda essa idéia de intensão artística e evolução estilística deve ser integrada ao propósito real de Atget, pelo menos, na ótica dele. Para Atget, ele fazia um arquivo. Os nomes atribuídos às suas fotografias, como documentos, em cinco

grandes séries e suas subdivisões e grupos, nomes como "Paisagens" ou "França histórica", revelam que a idéia central da obra de Atget era o retrato coletivo da cultura francesa, organizando sua visão em torno de um conjunto de intenções sociais e estéticas, transformando-se em um antropólogo visual da fotografia, podendo-se entender a obra como uma intenção de unificar, através de uma pesquisa perseverante de uma representação deste momento da cultura e da paisagem francesa. Segundo Krauss, o sistema de códigos utilizados por Atget às suas imagens deriva do catálogo das bibliotecas e das coleções topográficas para as quais ele trabalhava. Mais do que o porquê Atget fotografou, temos a reflexão de como ele fotografou e a magnífica obra resultante deste processo de passagem do sem-arte para a arte, apesar do fato ter ocorrido independente do interesse do autor, seja ele pelo apuro estético e a pesquisa feita por Atget ou pela antiguidade das imagens.

As fotografias analisadas do projeto *Paisagem Submersa* passam da idéia do simples registro documental, da fotografia movida pela curiosidade, para imagens com apuro de beleza e estética. Da ideia inicial de registrar um problema social, no domínio do sem-arte, para a idéia de usar o tema para construir composições harmônicas, com paleta de cores determinada, no domínio da arte. No entanto, o *Paisagem Submersa* se conservou no meio termo, além do sem-arte e aquém da arte, em um processo de transferência.

4.4 A transferência

As relações da fotografia com as outras artes podem ser abordadas a partir da transferência de uma foto para uma realidade classificada como artística. Essa transferência adquire sentido graças à lógica do ready-made de Duchamp. O conceito de transferência, segundo François Soulages (2010), designa o deslocamento de uma ou de várias obras de um primeiro espaço, proveniente do sem-arte ou da arte, para um segundo espaço classificado como objeto artístico, que pode ser ou não outra fotografia. Mudando de lugar, a natureza da foto pode ser modificada, assim como a natureza do novo lugar, resultando em um objeto de significação e estéticas diferentes, com a simples alteração de seu uso.

A transferência pode ser apenas uma utilização da foto como simples material, ou então, ao contrário, chegar, através da própria fotografia, a um questionamento radical de uma prática artística.

Segundo Soulages (2010), vemos que "a problemática da transferência pode se desenvolver a partir de três possibilidades fotográficas: aquela ligada à técnica, aquela ligada ao inacabável e aquela ligada ao irreversível" (SOULAGE, 2010; p.280). Podemos encontrar os três princípios, segundo o mesmo autor, na fotomontagem, que parte das colagens³⁵ do cubismo, passa pelas escolas alemãs e o surrealismo, prosseguindo na pop art, e continua em certos aspectos na arte contemporânea. As obras eram construídas em parte, ou na sua totalidade, por fotos ou recorte de fotos, reunidas como elementos de uma colagem. Na fotomontagem, encontramos, ao mesmo tempo, a problemática do deslocamento do sem-arte para a arte e a transferência proposta segundo o conceito do ready-made de Marcel Duchamp.

A transferência é, metaforicamente, um dos elementos constitutivos do inacabável, no que se refere ao trabalho com o negativo e suas possibilidades cíclicas. O ato fotográfico pode ser vivido imaginariamente como uma transferência da imagem visual de alguma coisa. A transferência, então, assume uma outra dimensão: não é apenas a retirada da imagem, mas, sobretudo, a tentativa de retirada do tempo que é irreversível, daí o princípio do irreversível na imagem. A natureza da imagem é modificada, de visual torna-se fotográfica, mesmo que não tenha partido de uma fotografia; de efêmera e móvel, torna-se definitiva e móvel; e de cambiante passa a irreversível. Dessa forma, concluímos que a transferência é uma operação que traz incluza em seu âmago todos os princípios da fotografia, não apenas a sua técnica, mas o irreversível e o inacabável.

Partindo do pressuposto de que uma foto não se transforma em arte, simplesmente, pelo ato fotográfico e a materialidade do objeto ao ser percebido; ela

³⁵ Segundo Leland (2000; p.2) é um termo utilizado para se referir a composição feita, a partir da fixação por uso de cola em matérias diversos, sendo o papel o mais conhecido, na criação de uma imagem. Picasso e Braque lançaram a colagem por volta de 1914, no meio artístico, na Paris do século XX e popularizaram o termo. Alguns termos são utilizados para diferenciar formas diferentes de colagem, como a *assemblage*, que é a colagem com objetos tridimensionais, a *brûlage* é a colagem com elementos queimados, a *fumage* que acrescenta pingos de vela na colagem, a *décollage* que remove os objetos colados para depois colá-los novamente, a *bricolage* que combina artigos avulsos pequenos em colagem, a *déchirage*, feita com papel rasgado, ou a mais conhecida a *découpage* que faz colagem de papel recortado com verniz, unificando o papel ao suporte. Todas conservam seu nome na língua francesa, não tendo uma tradução para o português.

tem que ser associada a um conceito, uma “poética”, que pode ser tácita; ou um processo, coisas com que o mundo artístico concorde sem a necessidade de muito ser dito. Embora o aprofundamento conceitual dessas questões continue a tomar forma de textos. Na realidade, as escolhas feitas pelos participantes do cenário artístico dão sentido à afirmação de Becker (2006; p.39) de que “os ‘mundos’ da arte estabelecem o caminho, não os artistas, mesmo que o crédito seja dado a eles”.

A transferência encontrada nas fotografias do *Paisagem Submersa* só ocorre de maneira conceitual e é apenas parcial, em sua totalidade e em sua permanência. De acordo com o modelo do ready-made de Duchamp - que prevê a mudança conceitual da natureza de um objeto através de seu deslocamento para um local designado para a arte -, um conjunto parcial de fotografias do *Paisagem Submersa* foi exposto de diferentes maneiras e em diferentes lugares, transferindo-se para a categoria de obra de arte e continuou a ter sua característica documental, portanto da ordem do semi-arte, tanto por encontrar-se arquivada na coleção particular de cada fotógrafo, não pertencendo a nenhum acervo, quanto por conta da temática de cunho documental representada.

4.5 O projeto fotográfico Paisagem Submersa

O projeto *Paisagem Submersa* se propõe a documentar o sentimento das pessoas atingidas e ao mesmo tempo revela todo o caráter expressivo de cada fotógrafo que deixa um pouco de si mesmo ao apertar o disparador.

A idéia do projeto *Paisagem Submersa* surgiu em 2002, quando os mineiros João Castilho, Pedro David e Pedro Motta ficaram sabendo, em razão de uma visita prévia realizada por eles, que 1.151 famílias seriam removidas de suas terras, situadas no Vale do Jequitinhonha, norte de Minas Gerais, por causa da construção de uma usina hidrelétrica. Como se tratava de um projeto dispendioso, pelo longo período de execução, pelo custo do material fotográfico e pelos gastos com transporte, hospedagem e alimentação em lugar tão distante, os fotógrafos buscaram apoio

financeiro pela *Lei Estadual de Incentivo à Cultura de Minas Gerais* e pela *Lei Rouanet*³⁶, obtendo aprovação dos recursos solicitados.

O trabalho documental teve seu início em 2002. Apesar dos fotógrafos terem uma série de ideias em comum sobre como deveria ser esse trabalho, cada um deles procurou desenvolver um modo particular de expressão, inclusive em tempos separados, pois eles iam individualmente fotografar o local.

O Vale do Jequitinhonha, uma das regiões mais pobres do Brasil, chegou a receber da ONU o título de Vale da Miséria, em 1974. Em 2002, a vida dos moradores de sete municípios da região começaria a se modificar consideravelmente, pois eles teriam que abandonar suas casas, que seriam inundadas para formar o lago da Usina Hidrelétrica de Irapé, que estava sendo construída no rio Jequitinhonha, entre os municípios de Berilo e Grão Mogol. Foi então que Castilho, David e Motta começaram a documentar a saga daquelas 42 comunidades, que tinham suas vidas profundamente ligadas ao rio e à terra, de onde tiravam sua subsistência.

Os fotógrafos realizavam visitas que duravam, em média, de 10 a 15 dias. A região não dispunha de locais públicos de hospedagem, então os moradores se revezavam para recebê-los em suas casas, compartilhando de sua comida e rotina. Eles fotografaram o cotidiano desses moradores, seus afazeres, suas moradias, seus estabelecimentos e o garimpo, uma das principais fontes de renda da região.

No final de 2005, as famílias começaram a ser removidas, pois as comportas da represa haviam sido abertas. No começo de 2006, a Usina Hidrelétrica de Irapé foi inaugurada. Eles fotografaram também o processo de mudança, a inundação e as novas moradias daqueles cidadãos, embora pouco ou nada tenham utilizado desse material. Suas imagens nos levam a refletir sobre os estreitos laços de afetividade que os moradores haviam criado com aquelas terras, de onde muitos nunca tinham saído. Em 2008 foi publicado o livro com o nome homônimo do projeto.

Enquanto a fotografia-documento se organizava em torno da representação, a fotografia-expressão mais intervém nas coisas que as representa. Aquém mesmo da arte, a fotografia-expressão vem reafirmar a força das formas e da escrita, ou seja, a das formas e da escrita fotográficas. A fotografia-documento não desconhece

³⁶ Rerência a Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.313 de 23 de dezembro de 1991), conhecida também por Lei Rouanet. Lei que institui o Programa Nacional de Apoio a Cultura, com a finalidade de captar e canalizar recursos para os diversos setores culturais, inclusive a fotografia. Os produtos e serviços beneficiados pelo programa devem ser livres para a utilização pública. Texto completo em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8313cons.htm.

evidentemente as formas, que vários operadores dominam perfeitamente, mas as coloca de lado em prol dos referentes.

A fotografia artística, ao contrário, privilegia deliberadamente as formas, em detrimento das coisas e dos estados das coisas. É com a fotografia-expressão que os praticantes tentam produzir o sentido na fronteira das imagens e das coisas. Como prática artística, antes de ser prática fotográfica, a fotografia artística se distingue da fotografia-expressão. A fotografia artística rompe com todas as práticas artísticas anteriores para apoiar-se no emprego da fotografia e transformá-la em material artístico e objeto de arte, sem necessariamente expressar algo ou alguém. Ela se basta a si mesma como objeto e obra de arte. A fotografia-expressão busca seu lugar neste limbo imaginário entre arte e documento.

4.6 Sobre a metodologia na Análise Fotográfica

A metodologia utilizada para estudar o *corpus* combina a Análise Fotográfica, sugerida por François Soulages, com o Estudo de Caso, proposto por Jon Prosser. François Soulages (2010) argumenta que é preciso olhar a fotografia como um tipo particular de signo visual produzido em contextos específicos. Um local de interseção teórica relacionado com sua produção, publicação e consumo ou fruição, isto é, precisamos analisar a tensão entre as características referenciais da fotografia e o contexto de interpretação.

Podemos dizer que existem diversos tipos de fotografia e, em função dessa ubiquidade, surge um problema duplo e é, assim, necessário, primeiro analisar os caminhos nos quais grupos de discursos teóricos se cruzam ou adquirem prioridade e em segundo, aquilo que é peculiar à fotografia. Portanto, é necessário o desenvolvimento de um complexo modelo de análise que possa dar conta desses diferentes pontos de partida. Na realidade, não é a presença objetiva da imagem que está em jogo, mas o campo de força em que ela produz sentido.

É necessário considerar não só a imagem, sua produção e sua fruição, mas também as relações sociais nos quais os sentidos são operados e produzidos, bem como a relação do grupo de fotografias estudado entre si. Portanto, para a Análise

Fotográfica das imagens, foram abordados os seguintes aspectos, que Soulage denomina de "as condições de possibilidade de uma foto":

- O sujeito que fotografa - se refere ao contexto em que as fotografias são produzidas.
- O objeto a ser fotografado - a imagem e sua materialidade, escolha da composição, do tema, da cor e da textura da fotografia.
- O material fotográfico - a relação do conjunto das fotografias estudadas entre si.

Como já foi dito, através das entrevistas com os fotógrafos, será analisado neste capítulo, em "A escolha das fotografias", a primeira parte da Análise Fotográfica: O sujeito que fotografa - se refere ao contexto em que as fotografias são produzidas.

Os elementos visuais, abordados no capítulo 3, serão mais detalhados agora, e serão utilizados na Análise Fotográfica no que se refere à parte O objeto a ser fotografado - a imagem e sua materialidade, escolha da composição, do tema, da cor e da textura da fotografia.

Primeiro falaremos do ponto. O ponto é a unidade de comunicação visual mais simples e irredutivelmente mínima. Na natureza, a rotundidade é a formulação mais comum, sendo que, em estado natural, a reta ou o quadrado constituem uma raridade. Quando qualquer material líquido é vertido sobre uma superfície, assume uma forma arredondada, mesmo que esta não simule um ponto perfeito. Quando fazemos uma marca, seja com tinta, com uma substância dura ou com um bastão, pensamos nesse elemento visual como um ponto de referência ou um indicador de espaço.

Quando os pontos estão tão próximos entre si que se torna impossível identificá-los individualmente, aumenta a sensação de direção, e a cadeia de pontos se transforma em outro elemento visual distintivo: a linha. Também poderíamos definir a linha como um ponto em movimento, ou como a história do movimento de um ponto, pois quando fazemos uma marca contínua, ou uma linha, nosso procedimento se resume a colocar um marcador de pontos sobre uma superfície e movê-lo segundo uma determinada trajetória, de tal forma que as marcas assim formadas se convertam em registro.

Nas artes visuais, a linha tem, por sua própria natureza, uma enorme energia. Nunca é estática; é o elemento visual inquieto e inquiridor do esboço. Onde quer que

seja utilizada, é o instrumento fundamental da visualização prévia, o meio de apresentar, em forma palpável, aquilo que ainda não existe, a não ser na imaginação. Dessa maneira, contribui enormemente para o processo visual. Sua natureza linear e fluida reforça a liberdade de experimentação. Contudo, apesar de sua flexibilidade e liberdade, a linha não é vaga: é decisiva, tem sentido e direção, vai para algum lugar, faz algo de definitivo. Cada direção visual tem um forte significado associativo e é um valioso instrumento para a criação de mensagens visuais.

A linha descreve uma forma. Na linguagem das artes visuais, a linha articula a complexidade da forma. Existem três formas básicas: o quadrado, o círculo e o triângulo. Cada uma das formas básicas tem suas características específicas e a cada uma se atribui uma grande quantidade de significados, alguns por associação, outros por vinculação arbitrária, mas não nos deteremos nesse mérito para esse estudo. Todas as formas básicas expressam três direções visuais básicas e significativas: o quadrado, a horizontal e a vertical; o triângulo, a diagonal ou perpendicular; o círculo, a curva.

As margens com que se usa a linha para representar um esboço rápido ou um minucioso projeto mecânico aparecem, na maior parte dos casos, em forma de justaposição da luz, ou seja, de intensidade da obscuridade ou claridade de qualquer coisa vista. Vemos graças à presença ou à ausência relativa de luz, mas a luz não se irradia com uniformidade no meio ambiente, seja ela emitida pelo Sol, pela Lua ou por alguma fonte artificial. Se assim fosse, nos encontraríamos numa obscuridade tão absoluta quanto a que se manifesta na ausência completa de luz. A luz circunda as coisas, é refletida por superfícies brilhantes, incide sobre objetos que tem, eles próprios, claridade ou obscuridade relativa. As variações de luz ou de tom são os meios pelos quais distinguimos óticamente a complexidade da informação visual do ambiente. Em outras palavras, vemos o que é escuro porque está próximo ou se superpõe ao claro, e vice-versa.

A cor, impregnada de informação, é uma das mais penetrantes experiências visuais. Compartilhamos os significados associativos da cor de um número infinito de coisas nas quais vemos as cores como estímulos comuns a todos. Também conhecemos a cor em termos de uma vasta categoria de significados simbólicos.

A textura é o elemento visual que podemos apreciar e reconhecer tanto através do tato, quanto da visão, ou ainda mediante uma combinação de ambos. É possível que uma textura não apresente qualidades táteis, mas apenas óticas, como no caso das

linhas de uma página impressa, dos padrões de um determinado tecido ou dos traços superpostos de um esboço. Onde há uma textura real, as qualidades táteis e óticas coexistem, não como tom e cor, que são unificados em um valor comparável e uniforme, mas de uma forma única e específica, que permite à mão e ao olho uma sensação individual, ainda que projetemos sobre ambos um forte significado associativo. O aspecto da lixa e a sensação por ela provocada têm o mesmo significado intelectual, mas não o mesmo valor. São experiências singulares, que podem ou não se sugerir mutuamente em determinadas circunstâncias.

A textura se relaciona com a composição de uma substância através de variações mínimas na superfície do material. A textura deveria funcionar como uma experiência sensível e enriquecedora. A maior parte de nossa experiência com a textura é ótica, não tátil. A textura não só é falseada de modo bastante convincente nos plásticos, nos materiais impressos e nas peles falsas, mas, também, grande parte das coisas pintadas, fotografadas ou filmadas que vemos nos apresentam a aparência convincente de uma textura que ali não se encontra. Quando tocamos a foto de um veludo sedoso não temos a experiência tátil convincente que nos prometem as pistas visuais.

Todos os elementos visuais são capazes de se modificar e se definir uns aos outros. O processo constitui, em si, o elemento daquilo que chamamos de dimensão. A dimensão pode ser estabelecida não só através do tamanho relativo das pistas visuais, mas também através das relações com o campo ou com o ambiente. Em termos de dimensão, os resultados visuais são fluidos, e não absolutos, pois estão sujeitos a muitas variáveis modificadoras. A escala como medida da dimensão vem nos projetos e mapas para representar uma proporção real. Existem fórmulas de proporção nas quais a escala pode basear-se; a mais famosa é a seção áurea grega, uma fórmula matemática de grande elegância visual.

A medida é parte integrante da escala, mas sua importância não é crucial. Mais importante é a justaposição, o que se encontra ao lado do objeto visual, em que cenário ele se insere; esses são os fatores mais importantes.

A representação da dimensão em formatos visuais bidimensionais também depende da ilusão. A dimensão existe no mundo real. Não só podemos senti-la, mas também vê-la, com o auxílio de nossa visão estereóptica e binocular. Mas em nenhuma das representações bidimensionais da realidade, como o desenho, a pintura,

a fotografia, o cinema e a televisão, existe uma dimensão real; ela é apenas implícita.

A ilusão pode ser reforçada de muitas maneiras, mas o principal artifício para simulá-la é a convenção técnica da perspectiva. Os efeitos produzidos pela perspectiva podem ser intensificados pela manipulação da luz, através do claro-escuro, a dramática ênfase de luz e sombra. O artista usa e conhece a perspectiva. Em termos ideais, os aspectos técnicos da perspectiva estão presentes em sua mente graças a um estudo cuidadoso e podem ser usados com grande liberdade. A perspectiva predomina na fotografia. A lente compartilha com o olho algumas das propriedades deste, e simular a dimensão é uma de suas capacidades principais.

Como no caso da dimensão, o elemento visual do movimento se encontra mais freqüentemente implícito do que explícito no modo visual. Contudo, o movimento talvez seja uma das forças visuais mais dominantes da experiência humana. Na verdade, o movimento enquanto tal só existe no cinema. As técnicas, porém, podem enganar o olho. A ilusão de textura ou dimensão parecem reais graças ao uso de uma intensa manifestação de detalhes, como acontece com a textura, e ao uso da perspectiva e luz e sombra intensificadas, como no caso da dimensão. A sugestão de movimento nas manifestações visuais estáticas é mais difícil de conseguir sem que ao mesmo tempo se distorça a realidade, mas está implícita em tudo aquilo que vemos, e deriva de nossa experiência completa de movimento na vida. Observe-se porém que não existe o verdadeiro movimento, como nós o conhecemos, nem mesmo no cinema³⁷; ele não se encontra no meio de comunicação, mas na ilusão criada no olho do espectador. A película cinematográfica é na verdade uma série de imagens imóveis com ligeiras modificações, as quais, quando vistas pelo homem a intervalos de tempo apropriados, fundem-se mediante um fator remanescente da visão, de tal forma que o movimento parece real.

Outro aspecto a ser considerado na Análise Fotográfica é a composição, principalmente no que se refere a: O material fotográfico - a relação do conjunto das fotografias estudadas entre si.

O processo de composição é de grande importância na solução de problemas visuais. Os resultados das decisões compositivas determinam o objetivo e o significado da manifestação visual. Ao representarmos formas figurativas ou abstratas, organizadas numa superfície bidimensional, estamos criando uma composição visual.

³⁷ Consideramos aqui como cinema apenas os filmes de película.

Se quisermos obter um bom resultado no arranjo entre as formas dessa composição, é indispensável analisar o espaço disponível, considerando vários critérios, a saber: harmonia, contraste, ritmo, semelhança, tensão, equilíbrio, dominância e unidade.

A harmonia é criada quando a composição produz efeito de calma e tranquilidade, geralmente é criada utilizando cores frias, formas similares e poucas mudanças de luz. O contraste é baseado em diferenças acentuadas e conflitantes entre os elementos, as cores, formas ou claro e escuro. O ritmo da composição é feito a partir de uma cadência de movimentos, cores e formas, onde os espaços são ocupados de maneira regular e constante. A semelhança é um movimento de repetição na imagem, mesmas cores, direções e texturas. A tensão ocorre na composição com a desordem do elementos, assim como com o contraste excessivo de cores, texturas e formas. O equilíbrio é a igualdade na intensidade do uso dos elementos compositivos, com momentos de tensão e conflitos, assim como momentos de harmonia e calma, onde um ritmo é estabelecido, sem se tornar entediante. A dominância de um elemento designa um valor maior de importância dentro da composição, é o foco principal, e geralmente o estabelecimento da dominância resolve situações com elementos conflitantes. A unidade é o último elemento da composição a ser observado, se não existem conflitos entre os outros elementos e se foi alcançado um equilíbrio satisfatório, temos uma unidade compositiva.

Jon Prosser (2006) diz que o processo interpretativo do Estudo de Caso requer o gerenciamento dos dados visuais em uma sequência lógica, que inclui organização, indexação e categorização. O processo interpretativo começa antes das fotografias serem vistas, nas decisões de quais fotografias e como elas foram escolhidas. Para isso é necessário criar um sentido entre as fotografias, mediante a observação da valoração contida nas imagens e sua relação com o processo.

Seguindo os passos de Prosser, essas fases foram observadas. A primeira parte da nossa metodologia é a organização (escolha) das fotografias, ela foi feita pela escolha de quinze fotos, sendo cinco de cada fotógrafo, entre as fotos que estão no livro *Paisagem Submersa*. Para essa organização não observamos a ordem cronológica de aparecimento no livro. Nós preferimos separá-las pelo sentido encontrado em cada imagem, ao invés de separá-las por fotógrafo, na legenda criada é feita uma referência a que página(s) a fotografia ocupa nesse espaço conjunto do livro, além dos dados sobre cada fotografia individualmente.

Para a segunda parte temos a indexação (de sentidos). Inicialmente foi feita uma análise das fotos já organizadas do livro, segundo a metodologia de Prosser (2006), separando as fotos em duas categorias, dentre as várias possíveis, que seriam as fotos que remetem à água e à inundação causada pela construção da hidrelétrica e as fotos que remetem à partida, no caso o êxodo causado pela desapropriação das residências.

Também foi realizada a terceira parte da metodologia, a categorização (estudo de caso), analisando os aspectos propostos pela Análise Fotográfica, referentes à imagem, da construção de sua composição, a escolha dos temas e sua contemporaneidade no cenário atual, bem como seu funcionamento e contexto social. A indexação e a categorização foram feitas em paralelo analisando as fotos individualmente e depois como um todo.

Para Soulage (2010), para entender o objeto a ser fotografado, devemos pensá-lo como um objeto-problema, e devemos examiná-lo em função do material fotográfico e seu questionamento crítico, e, ao mesmo tempo, dos imaginários culturais.

Para esse autor, o conjunto de fotos tem quatro destinos possíveis, correlatos das quatro relações possíveis que se pode ter para com um objeto-problema. O primeiro seria em relação ao passado, sendo considerado como uma lembrança de um fato ou das pessoas que nele estiveram. Em relação ao presente, então seria um índice da diferença, entre o objeto retratado e o mundo ao seu redor. Em relação ao futuro, ele passa a ser documento, a oportunidade para um historiador compreender a situação fotografada, ou a visão do fotógrafo. E, por último, em relação à eternidade, a fotografia é a arte, se impregna dos sentidos e das formas e utiliza essas quatro relações em si mesma.

Assim Soulage categoriza a fotografia como um híbrido de significados que encerra, dependendo da perspectiva, mais de um único caminho ou forma de ser percebida e portanto analisada. Além disso o trabalho de campo, com entrevistas feitas aos fotógrafos do *Paisagem Submersa*, serviu de sustentação empírica às bases teóricas estudadas em paralelo.

4.7 A escolha das fotografias e a composição do livro

A escolha das fotografias foi um processo longo e minucioso. A princípio foi feito um levantamento do *corpus* para realização dessa pesquisa, que constituiu-se pelas fotografias produzidas entre 2002 e 2007 do livro *Paisagem Submersa*, publicado em 2008, pelos fotógrafos João Castilho, Pedro David e Pedro Motta. Feito esse primeiro recorte, partimos para a primeira parte da nossa metodologia, que foi a organização (escolha) das fotografias. Ela foi feita pela escolha de quinze fotos, sendo cinco de cada fotógrafo, entre as fotos do *corpus*, que se constitui no livro em si.

Para a segunda parte, como já foi mencionado, temos a indexação (de sentidos), separando as fotos em duas categorias: as fotos que remetem à água e as fotos que remetem à partida. Gostaríamos de salientar que a escolha das fotografias analisadas foi feita de acordo com o processo metodológico, sem nenhuma influência dos fotógrafos para essa escolha.

Seguimos na metodologia, investigando o sujeito que fotografa e o contexto em que as fotografias foram produzidas, Obtivemos essas informações em entrevistas diretas com os fotógrafos, que contribuíram muito solicitamente (ver nos anexos I e II a transcrição completa das entrevistas), respondendo também a questões sobre como as fotografias escolhidas foram realizadas. Todas as fotografias apresentam características da fotografia-expressão, entre a arte contemporânea e o documento e delimitam o *corpus* teórico.

Esses fotógrafos, em sua caminhada pelo projeto *Paisagem Submersa*, se utilizaram, para expor seu trabalho, de instalações, prêmios e exposições³⁸, um website³⁹ e finalmente o livro, o mais esperado. A escolha do livro para ser o corpus da pesquisa ocorreu pelo valor legado a ele pelos próprios fotógrafos, em entrevistas realizadas, que concordaram ser este o ponto alto do projeto e o objetivo maior de todos os três.

Se para entender o que foi o projeto *Paisagem Submersa* é necessário analisar o contexto de partida, as entrevistas foram utilizadas para entender como surgiu o

³⁸ Prêmios e exposições: exposição *Paisagem Submersa*, Diamantina, 2003; exposição www.paisagemsubmersa.com.br, Galeria Pace, Belo Horizonte, 2005; *5o Prêmio Porto Seguro de Fotografia*, Categoria Brasil, São Paulo, 2005; exposição *Além da Imagem*, Instituto Telemar, Rio de Janeiro, 2005; exposição no *Noorderlicht Photo Festival*, Groningen, Holanda, 2005; exposição *Paisagem Submersa*, Box 4 Galeria, Rio de Janeiro, 2006; *5a Bienal Internacional de Fotografia e Artes Visuais de Liège*, Liège, Bélgica, 2006; e exposição *Paisagem Submersa III*, Palácio das Artes, Belo Horizonte, 2006.

³⁹ Endereço eletrônico <http://www.paisagemsubmersa.com.br>, com o projeto gráfico de Ricardo Portilho.

início do processo. Eles afirmam sempre terem gostado de fotografar e queriam acrescentar um pouco de arte em suas fotos, muito ligadas ao caráter documental. Os três compartilhavam de grande cumplicidade no ato de fotografar e no compartilhar de ideias e experimentações, afirmam que outras pessoas circulavam pelo grupo, como acontece até hoje, mas apenas de passagem.

O primeiro trabalho realizado, para eles foi um "Pré" *Paisagem Submersa*, numa viagem realizada pelos três, em 2001, por Minas Gerais, Goiás, Tocantins e Bahia, fotografando durante cerca de 25 dias. O resultado dessa viagem foi uma primeira exposição, criando a ideia do ciclo de viajar para fotografar e para expor. Essa exposição foi em forma de uma instalação, o que para eles passou a ser uma constante no *Paisagem Submersa*.

A instalação era feita por quatro projetores de slides, continha som, com uma narrativa não-linear da viagem feita e ocorreu no Centro Cultural da UFMG. Para eles, a experiência despertou em todos a vontade de continuar viajando juntos para fotografar e impulsionou a busca por algo maior e com uma narrativa histórica mais palpável, pois essa primeira instalação não possuía um fato claro e concreto para ser documentado, eram apenas fotografias de viagem.

A exposição chamou-se GOTOBAMG, e representava as iniciais dos locais visitados. Essa primeira instalação pouco ou nada tinha a ver com um objetivo documental e muito dizia da experimentação artística de cada um. Segundo eles, a experimentação era o maior objetivo de todos nesse momento e funcionou como um marco inicial em todo o processo. Para eles, o trabalho, a princípio documental, se desenhava "sozinho" por outro lado.

O *Paisagem Submersa* foi esse fato, referenciado pelos fotógrafos, que a princípio pensavam em ter um trabalho documental para vender para a mídia de grande circulação e, ao invés disso, as fotografias tomaram um caráter mais artístico, embora o trabalho continuasse de caráter documental. O projeto começou com novas viagens, pelo interior de Minas Gerais, em um processo de busca e descoberta de cada fotógrafo.

O primeiro a visitar o Vale do Jequitinhonha foi João Castilho, e estando lá, ouviu boatos sobre a remoção de algumas comunidades do local. Seis meses depois, em julho de 2002, Pedro David e Pedro Motta foram juntos de carro para o reconhecimento do local, onde confirmaram as informações e encontraram o fato,

almejado para a construção de um projeto fotográfico. Foram feitas algumas imagens iniciais, mas sem nada de concreto ou decidido, e juntando com as imagens do Vale do Jequitinhonha feitas por João, como um panorama geral, resolveram realizar o projeto com o propósito de fazer um livro com as fotografias obtidas.

Foram criados vários microprojetos dentro do projeto maior que era o livro *Paisagem Submersa*, como a criação de um Website, a busca de incentivo financeiro através de patrocínio e outras exposições. Apesar de a princípio não terem certeza se conseguiriam, por conta de possíveis percalços e dificuldade financeira, o objetivo maior, para eles, sempre foi o livro.

Por mais subjetivas que as fotos pudessem parecer, o desmanche das casas tinha real importância para os fotógrafos, sendo para eles a parte mais factual do livro, além de estar ligada a uma data, conferindo caráter de urgência ao trabalho. Eles mantinham contato com informantes no local para ter ciência dessas datas, e mesmo assim não conseguiram cobrir a área total, como era o objetivo no início. Eles se limitaram a fotografar duas comunidades, Porto Coris e Peixe Cru, situadas na base do rio, e mais populosas, além de outras cinco fazendas da região, e por esse recorte, contar a história de toda a região, através de pequenos dramas pessoais e localizados, mas que refletiam o todo.

Foi criado por eles um método para fazer as fotos, com variações no estilo pessoal de cada fotógrafo, onde cada um fazia visitas isoladas que duravam em média entre dez e quinze dias, de duas a quatro vezes por ano, entre 2003 e 2007, e criava situações independentes. O tempo de duração das visitas e que local visitar ficava a cargo de cada um, sendo as visitas iniciais mais abrangentes, em forma de reconhecimento do local e as últimas, já com a amizade de alguns moradores e afinidades estabelecidas, mais localizadas, justificando as viagens em separado e enfatizando a liberdade pessoal.

O ponto comum era a criação de narrativas e a direção entre os personagens das fotografias, às vezes levando até as imagens prontas para serem recriadas. A ideia da criação de uma história foi tão bem assimilada entre os moradores que, no final, eles também contribuíam apresentando suas ideias para as fotografias, afirmando a coletividade do trabalho. A única visita feita com os três juntos foi no final do projeto para entregar às famílias os livros prontos e publicados.

As comunidades ficavam afastadas, em local de difícil acesso, longe de hotéis ou pousadas. Os fotógrafos tiveram que acampar nas primeiras visitas, antes de contar com o acolhimento das famílias. Era muito difícil ter acesso ao local em um carro que não fosse um Jipe, ou um veículo semelhante, sem falar da falta de recursos de comunicação como telefone ou internet, consistindo em um trabalho de grande imersão e exigindo boa cota de força de vontade por parte dos fotógrafos.

Os recursos adquiridos com patrocinadores proporcionavam certa liberdade, pois não havia limites para o número de filmes utilizados. Podiam levar 100 ou 200 filmes e usar o quanto fosse necessário, já que quase a totalidade das fotografias foi feita utilizando o método analógico e apenas algumas no final foram feitas em digital (apenas algumas feitas em 2007), no último ano da realização das fotografias, o que propiciou grandes descobertas até mesmo na hora da revelação dos filmes.

Nas visitas, sempre eram levadas as fotografias anteriores para presentear as famílias das comunidades, que se sentiam prestigiadas e incentivadas a colaborar com novas fotografias. O envolvimento pessoal e a troca de experiências faziam parte do método utilizado, ao chegar às comunidades era preciso que de início fosse dado às pessoas um certo tempo para que elas se acostumassem com os novos visitantes, mas depois eles foram plenamente acolhidos e o fazer fotográfico tornou-se algo muito pessoal e afetivo, na troca de experiências com as comunidades. As fotografias eram editadas à medida que eram feitas e, às vezes, as fotos eram refeitas em outros ângulos ou com outros coloridos, experimentando uma multiplicidade de possibilidades cromáticas e estilísticas, e várias exposições foram realizadas nesse ínterim.

Nos primeiros anos, as visitas não possuíam grandes acontecimentos e o marasmo e a ansiedade pelas mudanças iminentes evocaram fotografias criadas com relações com o futuro próximo da inundação, os azuis e a água, o êxodo e a perda do referencial geográfico. O mundo dessas pessoas, até então com poucas novidades, mudou completamente com visitas semanais de assistente sociais e pessoas ligadas à hidrelétrica. Os fotógrafos, ao chegarem, foram confundidos com essas pessoas e tiveram que fazer um trabalho de convencimento de que não queriam tirar mais nada dessas pessoas, que já estavam muito sensibilizadas com a situação. Eles buscavam apenas a realização de imagens.

Apesar do envolvimento emocional, o projeto *Paisagem Submersa* não procurou valorar a perda dessas famílias, uma vez que, mesmo tendo recebido

ressarcimento financeiro, existem muitas coisas para as quais o dinheiro não se constitui como moeda de troca, e nesse percurso os mais atingidos eram os mais velhos, possuidores de maior número de laços e vínculos. O livro proporcionou a essas pessoas uma oportunidade de ver o registro de sua história, pois, mesmo realizado de maneira mais imagética que factual, retratou uma parte da vida dessas pessoas.

O livro, editado pela Cosac Naify, com projeto gráfico de Eder Chiodetto e Elaine Ramos, é composto de 204 páginas, contendo ao todo 134 fotografias (algumas ocupam duas páginas) e 8 páginas com conteúdo escrito, sendo que entre essas páginas escritas, apenas 2 falam do projeto, uma em português e a outra com a tradução para o inglês. As outras 6 páginas contêm os créditos. Transcrevo aqui o único texto do livro que fala sobre o projeto *Paisagem Submersa*:

Sete municípios do nordeste do Estado de Minas Gerais foram parcialmente inundados para formar o lago da Usina Hidrelétrica de Irapé, construída no leito do rio Jequitinhonha, entre as cidades de Berilo e Grão Mongol. Comunidades ribeirinhas tiveram suas terras atingidas e mudaram-se para outras regiões. As fotografias que compõem este trabalho foram realizadas entre os anos de 2002 e 2007 (CASTILHO, DAVID & MOTTA, 2008; p. 7).

A capa é totalmente preta, bem como todo o livro, com o título *Paisagem Submersa* em relevo, para os fotógrafos o preto significa o vazio vivenciado pelas famílias devido ao êxodo. A cor preta acompanha o projeto em sua totalidade, sendo a cor utilizada não apenas no livro, mas no site e em todas as instalações, os três fotógrafos concordam que a cor preta é muito presente no trabalho de todos na época. O texto é, sem dúvida, secundário em vista do grande conteúdo imagético das fotografias, e isso leva o leitor a uma atitude reflexiva, posto que algumas das possíveis atribuições de valor nem sempre se revelam com clareza.

O livro é organizado de maneira cronológica, começando com o reconhecimento do espaço geográfico, seguindo com cenas do cotidiano, depois apresenta a escolha das novas terras, o processo de mudança, o desmanche das casas, o lago enchendo, o convívio do cotidiano nas novas terras, tendo o êxodo uma parte de destaque nas fotografias de todos os três fotógrafos.

Uma questão, presente no livro, nas fotografias e nas entrevistas do *Paisagem Submersa* de uma maneira geral, além do que foi analisado, é a questão da

religiosidade. Em parte, por conta da religiosidade das próprias comunidades fotografadas, e, também, principalmente, por conta da influência, reconhecida pelos três fotógrafos, durante as entrevistas realizadas, do também fotógrafo Eustáquio Neves.

Em suas fotografias, de acordo com as entrevistas, Eustáquio emprega técnicas alternativas, manipulando negativos e cópias, e incorporando-os nas suas imagens. O experimentalismo e o acaso exercem uma função expressiva fundamental no trabalho de Eustáquio, que também realiza a fotografia-expressão. Sua produção explora composições com detalhes e elementos incorporados, como fragmentos de negativos, cópias de imagens, manuscritos e trechos de texto, e boa parte de suas fotos segue uma pesquisa de cunho religioso. Apesar de reconhecer sua presença, escolhemos não analisar este aspecto, por se tratar de um assunto muito extenso, podendo se constituir em um outro objeto de pesquisa.

4.8 As fotografias entre as águas e a partida

Os fotógrafos editaram as sequências imagéticas do livro norteados menos pela narrativa cronológica que pelas interpretações dos sentimentos de angústia, insegurança e novas esperanças causadas pelo processo de mudança de parte das famílias atingidas pelo lago da barragem. Assim, não encontramos no trabalho uma história linear sobre a vida daqueles moradores, obrigados a largar suas terras e se mudar para um lugar desconhecido. As fotografias foram expostas de acordo com os sentidos, os personagens e a relação das fotografias entre si. Além disso, a passagem de uma fotografia para a outra é feita não pelo desenrolar dos acontecimentos, mas pela associação de recursos técnicos e elementos plásticos utilizados pelos fotógrafos, que se repetem no decorrer da narrativa.

Seguimos com a terceira parte da metodologia, a categorização, que é o estudo de caso em si, analisando os aspectos propostos pela Análise Fotográfica, referentes à imagem. Partindo do pressuposto de que uma foto não se transforma em arte, simplesmente, pelo ato fotográfico e a materialidade do objeto ao ser percebido. Ela tem que ser associada a um conceito e uma “poética”, que pode ser tácita, ou um processo, coisas com que o mundo artístico concorde sem a necessidade de que muito

seja dito. Na fotografia-expressão, ou documentário imaginário, essa poética existe de forma sutil, associada a um conceito “político” e de um caráter documental. As fotografias estudadas abordam a poética das cores, da composição e da textura, e o conceito trabalhado perpassa os sentimentos dos atingidos, com um caráter político de manifesto social, à medida que retrata o drama sofrido pelas pessoas que se veem na iminência de perder suas casas e com isso suas referências.

Como já foi identificado na segunda parte da metodologia, a indexação de sentidos, o tema do êxodo das famílias e o tema da água são os mais recorrentes nas fotografias de uma maneira geral, apesar de não serem os únicos, e o conjunto das fotografias nos conta um pouco da história dessas pessoas, sem necessariamente expor ou explorar o sofrimento e o drama pessoal de cada um. Como já foi analisado, o sujeito que fotografa, se referindo ao contexto em que as fotografias foram produzidas, partiremos para a análise do objeto a ser fotografado, verificando a imagem e sua materialidade, a escolha da composição, do tema, da cor e da textura das fotografias.

Primeiro falarei das fotografias que remetem ao tema da água, apesar de algumas falarem dos dois temas ao mesmo tempo, as fotografias que aparecem primeiro, na ordem espacial do livro, remetem à água. Para tanto, recorrerei aos escritos de Gaston Bachelard (1884-1962). À primeira vista, na fala de Bachelard (1997), podemos acreditar na variedade das águas tão universalmente cantadas pelos poetas. Mas o poeta mais profundo encontraria a água viva, a água que renasce de si, a água que não muda, a água que marca com seu signo indelével as suas imagens, a água que é um órgão do mundo, um alimento dos fenômenos corredios, o elemento vegetante, o elemento lustrante, o corpo das lágrimas.

Em especial, para Bachelard, podemos descobrir as duas águas, a da alegria e a da dor. Mas, para ele, não existe apenas uma lembrança. Nunca a água pesada se torna uma água leve, nunca uma água escura se faz clara. É sempre o inverso. O conto da água é o conto humano de uma água que morre. O devaneio começa por vezes diante da água límpida, toda em reflexos imensos, fazendo ouvir uma música cristalina. Ele acaba no âmago de uma água triste e sombria, no âmago de uma água que transmite estranhos e fúnebres murmúrios. O devaneio à beira da água, reencontrando os seus mortos, morre também ele, como um universo submerso.

Então toda água primitivamente clara é uma água que deve escurecer, uma água que vai absorver o negro sofrimento. Toda água viva é uma água cujo destino é entorpecer-se, tornar-se pesada. Toda água viva é uma água que está a ponto de morrer. As coisas não são o que são, são o que se tornam. Tornam-se, nas imagens, o que se tornam em nosso devaneio, em nossas intermináveis fantasias. Contemplar a água é escoar-se, é dissolver-se, é morrer (BACHELARD, 1997; p.49).

Nas fotos do *Paisagem Submersa*, a água tem esse duplo sentido, ela é a beleza, a fonte da vida, mas ela também se apresenta como a opressora, a invasora e aquela que pode ser traiçoeira, como a correnteza do rio. Na foto 4.1, que segundo Pedro David foi feita na segunda viagem à região (a primeira viagem teria sido apenas de reconhecimento do local) que é próxima à comunidade de Peixe Cru, vemos a silhueta de um menino contrastando com o azul do lago e os verdes do reflexo da vegetação. O que a princípio era para ser uma pescaria, se transformou em uma imagem de composição abstrata com linhas perpendiculares, causando equilíbrio e unidade. Aqui, temos a primeira imagem trabalhando com a água como elemento narrativo. A água aparece com toda a sua fluidez em quase a totalidade da imagem.

Do personagem, vemos apenas a sua presença, sem ser possível uma identificação. Aqui a beleza se mistura com a força, no movimento das águas. A fotografia apresenta um esquema de cores, com nuances que variam do verde para o azul, que poderiam ter saído da paleta de um pintor. A sombra que envolve o personagem lhe confere um teor de romantismo, quase pictorialista.

O lado documental se esconde em volta da suposição, assim como a maioria dos elementos que não são vistos, são apenas refletidos pela água, como o céu, o sol e a vegetação. Que horas seriam? O tempo é indeterminável e de importância secundária. O relevante é apenas esse instante.

A água aparece nas primeiras fotografias (fotos 4.1; 4.2; 4.3 e 4.4) e o personagem também é recorrente, afirmando a relação de amizade dele com os fotógrafos. Por ter uma estatura baixa, o menino da foto é chamado de "Biu", que é uma forma reduzida de "Xibiu", termo da região para designar um diamante muito pequeno. A fotografia 4.2, feita por Pedro Motta, para ele é uma das mais importantes feitas em todo o trabalho. Foi a primeira foto feita por ele e uma das únicas sem direção de cena. Segundo ele, os meninos estavam brincando de se fingir de mortos e ele aproveitou o momento. Por ser em preto e branco, não é evidenciado o trato das cores na imagem, ela apenas sugere e apela ao imaginário de quem as observa.



Imagem 4.1 - Paisagem Submersa, Pedro David, Sem título, Ribeirão Catinguinha - Turmalina - MG, 100x150 cm, 2003, p.15.



Imagem 4.2 - Paisagem Submersa, Pedro Motta, Sem título, Rio Jequitinhonha - Turmalina - MG, 100x150 cm, 2002, pp.16-17.



Imagem 4.3 - Paisagem Submersa, Pedro Motta, Sem título, Peixe Cru - MG, 80x120 cm, 2004, pp.34-35.

Na fotografia 4.2, a textura da água com a luz é trabalhada, criando uma teia iluminada que parece cobrir o menino. A composição trabalha com linhas perpendiculares, que se cruzam em forma de estrela, contrastando a estática do corpo boiando com o movimento das linhas e da água e produzindo uma tensão entre as linhas.

A fotografia 4.3 também é de Motta e mostra alguém que se esconde atrás de um guarda-chuva em frente a um cemitério. A água aqui surge como uma ameaça, uma possível ameaça de chuva (talvez da inundação iminente), a atitude do menino revela um misto de inocência e alegria em uma brincadeira pueril (o guarda-chuva não é grande o suficiente para ele não ser visto). A relação das cores é a mesma da foto anterior, onde o contraste e as semelhanças são percebidos através de uma escala de cinzas. Na foto 4.3, a textura é criada através das nuvens que formam um desenho com a paisagem. A composição segue o padrão de trabalhar com linhas perpendiculares, o peso da imagem se concentra na parte inferior da foto. A imagem apresenta um misto entre o bucólico e o romântico, rememorando os humanistas franceses que fotografavam crianças em suas brincadeiras.

A foto 4.4 mostra um menino que mergulha em águas escuras, deixando sua silhueta misturar-se com a escuridão. A textura é criada pela água dando um aspecto de pintura à fotografia, não apenas na textura lembrando as pinceladas expressionistas, mas também em sua composição pouco convencional que remonta ao surrealismo, com a imagem que se desmancha ou derrete em seu suporte, e trazendo um forte laço com a arte contemporânea ao fazer uso de várias linguagens e de nenhuma delas ao mesmo tempo, já que não se trata de uma pintura, e sim de uma fotografia. Nessa imagem, João Castilho trabalha a mesma relação de cores das fotos 4.5 e 4.9, uma sucessão de marrons e tons terrosos mais ou menos saturados, ou rebaixados com o preto. A composição é simples, trazendo poucas linhas, aqui o princípio compositivo utilizado é o da dominância.

A foto 4.5 descreve um menino olhando a sombra de um peixe projetada na parede, o padrão da água permanece, porém, de uma maneira velada. A sombra vem de uma peça artesanal de palha, que ficava pendurada na casa de Maria de Lurdes, uma das líderes comunitárias de Porto Coris. A foto se utiliza como textura do efeito suave de névoa que as sombras proporcionam, com contrastes e semelhanças de claro e escuro.



Imagem 4.4 - Paisagem Submersa, João Castilho, Sem título, Ribeirão Grande - Botumirim - MG, 80x120 cm, 2004, p.18.



Imagem 4.5 - Paisagem Submersa, João Castilho, Sem título, Porto Coris - Leme do Prado - MG, 150x100 cm, 2004, p.43.



Imagem 4.6 - Paisagem Submersa, Pedro Motta, Sem título, Porto Coris - Leme do Prado - MG, 100x150 cm, 2004, p.45.



Imagem 4.7 - Paisagem Submersa, João Castilho, Vandinha, Peixe Cru e Baixão - MG, 180x80 cm, 2004, pp.46-47.



Imagem 4.8 - Paisagem Submersa, Pedro David, Escafandro, Fazenda do Neco - Leme do Prado - MG, 125x125 cm, 2004, p.63.



Imagem 4.9 - Paisagem Submersa, João Castilho, Sem título, Novo Peixe Cru - MG, 80x120 cm, 2007, pp.196-197.

Na foto 4.5, a composição utiliza o recurso de direcionar o olhar do espectador para o olhar do menino, fazendo do olhar dele o nosso olhar. A composição também é simples, trazendo formas circulares, e o princípio compositivo utilizado, assim como na imagem 4.4, é o da dominância.

A foto 4.6, é uma fotografia em preto-e-branco, feita por Motta, e traz a silhueta de uma criança soprando, com um canudo, uma bola de sabão. Assim como a foto anterior, faz referência à água de maneira sutil. A bola, no centro da imagem, flutua levemente sobre uma cama da casa de Maria de Lurdes. parede, transformando os desgastes do tempo em uma continuação do desenho da colcha de cama. Na imagem 4.6, a textura também é suave, e, assim como em Matisse⁴⁰, o motivo da estampa do tecido se mistura com a composição trabalha, em equilíbrio e harmonia, com duas linhas de base, sendo uma vertical e a outra horizontal, dando destaque à forma circular da bolha de sabão. A relação de cores dessa imagem traz uma valoração suave, através de uma escala de cinzas, onde o contraste é quase imperceptível e o preto se resume à sombra projetada.

Na foto 4.7, vemos através de um balão verde que ocupa toda a fotografia, o semblante de uma garotinha, que se chama “Vandinha”. Na segunda imagem do díptico, um outro balão voa pelo céu azul com nuvens brancas. Segundo João Castilho, as duas imagens foram feitas separadas e o díptico ocorreu na edição. O balão lembra a bolha de sabão da imagem 4.6, fazendo assim uma referência à água, em especial pelas cores utilizadas na fotografia, um misto de tons de verde e azul, a própria imagem da menina coberta pela transparência do balão nos remete à textura da água que oferece efeitos similares.

A foto também nos remete à partida, uma vez que o balão aparece sendo levado pelo vento para um local desconhecido. A textura da imagem também remete à pintura com aquarela, com o degradê de tons de azul, tendo seu valor alteado pelo branco. A composição é harmônica e utiliza uma linha em diagonal que perpassa quase a totalidade da imagem em contraste com as formas arredondadas da menina e do balão.

Na foto 4.8 também é feita uma alusão ao tema da água sem que ela seja mostrada. Vemos um personagem com um escafandro tampando-lhe o rosto, ele posa

⁴⁰ Referência a obra "Sala vermelha" de Henri Matisse, pintada na técnica de óleo sobre tela, nas dimensões de 93x73,5cm, em 1908. Pertencente ao acervo do Museu do Ermitage, em S. Petersburg, na Rússia.

vaidosamente para o fotógrafo, imprimindo uma sensação de irrealidade àquela situação tão corriqueira na região, que é o trabalho no garimpo.

Segundo David, a foto da imagem 4.8 foi feita duas vezes, ele primeiro havia feito a foto em preto e branco, e, segundo ele, sentiu falta da cor na fotografia. Então ele voltou ao lugar, esperou a luz certa e fez a fotografia novamente. A foto trabalha com cores terrosas em contraste com tons de cinza azulados, a imagem apresenta grande luminosidade e as cores são pouco saturadas. A textura combina o contraste das cores e materiais, tanto na parede que tem aparência de pintura em uma paleta mesclando marrons, ocres e cinzas, quanto no personagem onde a pele morena contrasta com a cor e a textura dos metais do escafandro, do relógio e da fivela do cinto. A composição que é formada por um conjunto de linhas, apresenta uma tensão devido aos braços do personagem estarem apoiados na cintura, a linha principal está na vertical e as secundárias estão em perpendicular, conferindo movimento à imagem, mesmo o personagem permanecendo estático.

Na foto 4.9 vemos um personagem em um local com vários fachos de luz, a luz como está na imagem pode ser vista como uma fonte de água, onde o rapaz se banha. O local na verdade é uma carvoaria abandonada, feita de barro. Uma estrutura redonda com vários buracos para sair a fumaça do forno. Quando a poeira dos restos de carvão é agitada ela sobe e marca a luz. João Castilho afirma que queria trabalhar com a luz e teve a intenção de fazer esse efeito onde o espectador fica em dúvida do material e da procedência, se seria luz ou água, e na verdade é poeira de carvão. As cores trabalhadas são os contrastes do marrom sendo rebaixado até o preto e tendo o valor alteado com o branco até um creme claro, quase branco, em contraponto com o azul da roupa do personagem. A textura é rica, causada pela transparência, e a composição utiliza várias linhas paralelas e verticais conferindo tensão e ritmo à foto.

Falaremos também sobre o tema da partida e do êxodo. Para entender melhor esse processo é necessário pensar sobre o espaço, sua poética e a relação do indivíduo com sua moradia, sua casa. Para um estudo dos valores da intimidade do espaço, a casa é, evidentemente, um ser privilegiado, sob a condição, bem entendida, de tomarmos, ao mesmo tempo, a sua unidade e a sua complexidade, tentando integrar todos os seus valores particulares num valor fundamental. A casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. Num e noutro caso, provaremos que a imaginação aumenta os valores da realidade. Uma espécie de

atração concentra as imagens em torno da casa. Através das lembranças de todas as casas em que encontramos abrigo, além de todas as casas em que já desejamos morar, podemos isolar uma essência íntima e concreta que seja uma justificativa para o valor singular que atribuímos a todas as nossas imagens de intimidade protegida.

Para tanto, não basta considerar a casa como um "objeto" sobre o qual pudéssemos fazer reagir julgamentos e devaneios. É preciso superar a simples descrição, seja essa descrição objetiva ou subjetiva, isto é, que ela diga fatos ou impressões, para atingir as virtudes primeiras, aquelas em que se revela um valor, de qualquer forma, inerente à função primeira de habitar. Além de descrever bem os tipos mais variados de imagens fazemos o esforço preciso para compreender o que há de central e relevante. Gaston Bachelard (1978) nos fala do espaço, segundo ele:

O espaço é tudo, porque o tempo não mais anima a memória. A memória não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não se podem reviver as durações abolidas. Só se pode pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de toda densidade. É pelo espaço, e é no espaço que encontramos os belos fósseis de uma duração concretizados em longos estágios. As lembranças do espaço e dos lugares são imóveis e tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas (BACHELARD, 1978, p. 203).

E todos os espaços passados, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos bons momentos, desejamos algo, nos comprometemos a tomar uma atitude são em nós indeléveis. E é o ser precisamente que não quer apagá-los. Ele sabe por instinto que os espaços são constitutivos. Mesmo quando esses espaços estão para sempre riscados do presente, estranhos a todas as promessas de futuro, mesmo quando não se tem mais nenhum lugar, mesmo quando a casa, ou toda a região desapareceu, ficará para sempre o fato de termos amado aquele lugar, de termos vivido naquela casa.

As imagens 4.10 e 4.11 são parte de um pequeno ensaio, em que Pedro David pediu às pessoas que dissessem o que queriam levar na mudança para a terra nova. Na foto 4.10 vemos um personagem com um rádio velho. Quando Pedro David perguntou ao homem da foto o que ele levaria na mudança a resposta foi "as coisas", sendo esse o título da imagem. Aqui as cores seguem o padrão dos tons de marrom, fazendo referência à terra (a terra deixada e a terra prometida). A textura explora a nitidez e a não nitidez, suavizando a passagem das cores e texturas. A composição apresenta

várias linhas verticais, horizontais e perpendiculares, que se cruzam ou se permeiam com ritmo e harmonia.

Na foto 4.11 vemos uma mulher com sua mala, deixando claro o tema do êxodo. Ao responder à mesma pergunta sobre o que levar na mudança, para ela a resposta foi "os couros", também sendo essa a forma para buscar o título da imagem. Talvez essa seja a foto do livro com maior riqueza de cores em semelhanças e contrastes ou variações tonais. Ao contrário das outras que, em geral, se utilizam dos verdes e azuis tendo uma relação com a água, ou das que utilizam tons de marrom ou cinza, lembrando a terra e os metais, ou ainda as que utilizam marrons e azuis, lembrando a terra e a água, essa foge a todos os padrões e utiliza o rosa e o verde.



Imagem 4.10 - Paisagem Submersa, Pedro David, As coisas, Barra do Quebrat6 - Botumirim - MG, 125x125 cm, 2004, p.74.



Imagem 4.11 - Paisagem Submersa, Pedro David, Os couros, Porto Coris - Leme do Prado - MG, 125x125 cm, 2004, p.77.



Imagem 4.12 - Paisagem Submersa, João Castilho, Sem título, Peixe Cru - MG, 80x120 cm, 2006, pp.100-101.



Imagem 4.13 - Paisagem Submersa, Pedro David, Pedro Coelho, Porto Coris - Leme do Prado - MG, 80x120 cm, 2004, pp.84-85.



Imagem 4.14 - Paisagem Submersa, Pedro Motta, Terra Prometida, Fazenda Massandaia - Leme do Prado - MG, 80x120 cm, 2005, pp.134-135.



Imagem 4.15 - Paisagem Submersa, Pedro Motta, Ausência, Fazenda Massandaia - Leme do Prado - MG, 80x120 cm, 2005, pp.144-145.

A imagem 4.11, oferece também os marrons e cinzas para não esquecermos da terra, e ao carregar sua mala, Dona Geralda, como é conhecida por todos, com sua saia florida, nos lembra que apesar das dificuldades do caminho da mudança, as flores continuam a existir. As texturas utilizadas exploram as diferenças dos materiais, como a pele enrugada de Dona Geralda (mostrando o peso dos anos e do trabalho), as dobras dos tecidos, o couro da mala, o brilhos dos metais (zíper e ferragens do puchador da mala). Na opinião de Pedro David, essa é uma das mais belas imagens e também possui fortes contrastes tonais que completam a harmonia e o equilíbrio da fotografia. A composição é formada por linhas verticais e horizontais, cruzadas e paralelas, constituindo tensão e ritmo, exibindo os contornos e delimitando as texturas.

Na foto 4.12 vemos um rapaz segurando uma porta. A porta era da casa de Dona Luiza (assim como Maria de Lurdes, era uma das líderes comunitárias, só que de Peixe Cru), segundo João Castilho, a casa dela era a última e a mais próxima do rio. A imagem trabalha as duas temáticas, da água e da partida, e também trabalha com os tons de marrom e de azul, referindo-se, respectivamente à terra e à água.

A porta no meio do nada, da imagem 4.12, evidencia o vazio que aquelas pessoas sentiram ao verem suas casas destruídas. A textura funde o céu com a água, e a terra com a vegetação. O azul da porta contrasta, fora de seu contexto, ao mesmo tempo que se difunde pela cor na paisagem. A composição utiliza um conjunto de linha e curvas convergindo para o elemento central que é a porta e a significação que ela carrega, com harmonia e equilíbrio.

Na foto 4.13 e na 4.14 o tema da partida é evidente em imagem e contexto. Elas falam sobre o mesmo personagem, Pedro Coelho, neto do escravo fundador da comunidade do Porto Coris. Dias antes de sua mudança para o reassentamento, ele sonhou que carregava um saco maior do que conseguia. Morreu na véspera de sua mudança. A foto 4.14, de Motta, contém uma imagem em outra, a imagem menor, segurada pelo neto de Pedro Coelho, o retrata escolhendo nas terras novas qual seria o seu espaço, e a imagem maior nos mostra o túmulo de Seu Pedro, como era conhecido em sua comunidade, ele acabou fazendo uma viagem mais longa que a de todos, e sendo o primeiro a ter seu lugar definido nas terras novas, embora de outra maneira.

As cores na imagem 4.13, de Pedro David, usam as escalas tonais de azuis e marrons, e a textura é suave, utilizando os efeitos de luz e sombra. A composição

ênfatisa a dominância, onde a chave é o objeto central e foco do olhar do personagem, e todas as linhas convergem para esse ponto, reforçando o equilíbrio da imagem. Já na foto 4.14 as cores vem numa escala de cinza, com fortes contrastes e semelhanças de claro e escuro, dividindo a foto pela linha do horizonte. A textura é quase imperceptível, se resumindo praticamente às nuvens do céu e a composição também é dualista e com equilíbrio, guiando-se pelas duas linhas do horizonte, a da foto menor e a da foto maior, que se encontram e se perpassam cadenciando um ritmo.

A foto 4.15 mostra a armação de uma cama de madeira, usando o princípio compositivo da dominância, são "as coisas" sendo levadas para a terra nova. Como nas outras fotos de Motta, em preto e branco, as cores são trabalhadas de modo subjetivo, apenas com a saturação e a gradação tonal. As texturas são marcadas pela linha do horizonte, e se dividem em duas partes definidas, sendo uma a grama densa, que ocupa toda a parte inferior da fotografia, e a outra o céu, com nuvens espessas e leves réstias da luz do sol. A composição surge a partir do vazio, em semelhanças e contraste, as linhas aparecem para compor esse vazio e lembrar do deslocamento e da terra perdida, trazendo o equilíbrio e a harmonia da imagem.

Ao analisar as imagens em separado vemos semelhanças e contrastes presentes em cada fotografia. Os contrastes podem ser percebidos com maior ou menor intensidade, dependendo do contexto analisado e do referencial comparativo. Eles ganham uma importância formal quando são acumulados e sobretudo, quando as semelhanças não são frequentes. Na realidade, tudo o que percebemos não deixa de ser contrastante, pois tudo é efeito de diferenciações, embora de diferentes intensidades. Esses contrastes e semelhanças funcionam como um guia visual de nossa análise do conjunto da obra, ou das imagens em separado, podendo ser utilizados como um guia visual de percepção nas fotografias. Além disso, articulam para nós determinados conteúdos de nosso imaginário, de acordo com nossas referências visuais. Eles podem nos levar a identificar elementos favoráveis na compreensão de como o espaço e os personagens foram ordenados e qual seria o caráter expressivo dessa ordenação.

Não se trata apenas de descrever as imagens percebidas, apreendendo seus detalhes e formas, mas de compreender os significados expressivos e sua ordenação da imagem. O conjunto das fotografias selecionadas, para além da indexação de sentidos sobre o tema da água ou da partida, pode ser percebido e ordenado de várias

possíveis maneiras: pela ordem cronológicas das fotografias contando uma história; pelas cores separando os tons frios dos tons quentes; pelas cores separando as coloridas das em preto e branco; pela luz separando as em penumbra das iluminadas; pelo espaço separando as internas e as ao ar livre; pela idade dos personagens; pelo fotógrafo que fez a foto ou por qualquer outra semelhança e contraste. Para analisar o material fotográfico, e a relação do conjunto das fotografias estudadas entre si, precisamos perceber essas características dentro dos significados expressivos e da ordenação da imagem.

Esta identificação e descrição de características já foi percebida na análise individual das imagens, bem como a descrição dos conteúdos do imaginário, de acordo com nossas referências visuais, se fazendo uma redundância mencioná-las todas novamente, e em relação à ordenação espacial, essa foi feita a partir da experimentação dos fotógrafos, como eles mesmo afirmaram, chegando a fazer fotografias repetidas para corrigir a luz, ou a cor, ou qualquer outro elemento que fugisse do contexto, mas, entretanto, devemos considerar os aspectos relacionais com o mundo, e a história da fotografia, para além do que foi mencionado.

Vemos em todas as fotografias estudadas os mesmos princípios utilizados pelos pictorialistas, a preocupação com a composição, com as cores e a textura de cada imagem. Annateresa Fabris (2011) faz menção à existência de leis imutáveis na arte que refletiram como efeito pictórico na fotografia, durante e depois do pictorialismo. "São as leis de equilíbrio, contraste, unidade, repetição, repouso e harmonia, e a sujeição da composição à linha diagonal e à pirâmide." (FABRIS, 2011; p.25). Esse cuidado com a composição levava os fotógrafos humanistas a dirigirem suas fotos para ter um resultado dentro do esperado, por vezes trazendo ou criando elementos e situações. O *Paisagem Submersa* se utilizou bastante desse aspecto humanista, tendo realizado a direção de cena e personagens em muitas de suas fotos, criando situações para as fotografias acontecerem.

Além da preocupação estética no momento da fotografia, existe um tratamento nas imagens antes de serem expostas. Apesar de não modificarem quimicamente a fotografia, com as técnicas da goma bicromatada, existe o recurso tecnológico da manipulação digital das imagens, podendo mexer com as cores, a saturação e a

textura, mesmo as feitas com filme⁴¹, que podem ser digitalizadas. O resultado é um conjunto harmonioso de fotografias que remetem ao assunto, com uma sutileza própria do mundo das artes.

O *Paisagem Submersa*, não apenas no conjunto de fotografias estudado mas em toda a obra, apresenta fotografias que podem ser apreciadas em conjunto ou separadas, sem perder seu sentido expressivo ou ordenação. Isso ocorre porque, apesar de elas fazerem parte de um todo e terem um lugar definido no livro, através do uso do recorte como estratégia de linguagem, elas se bastam em si mesmas e cada imagem segrega sozinha todo o conteúdo imaginário e imagético que o projeto buscou e produziu.

⁴¹ Os três fotógrafos afirmaram, durante as entrevistas, utilizar o filme 35mm Fujichrome Velvia, com ISO 50 ou 100, em grande parte das fotos, este é um filme extremamente saturado com cores brilhantes e granulação quase invisível, ideal para o tema paisagem. O filme utilizado para as fotos em preto e branco, era, em geral, o Fujichrome P&B. Eles utilizavam ainda, filmes Chrome (slide) 6x6, filmes negativo 6x6 e 35mm. Quase todas as fotos foram feitas em filme, somente algumas do ano de 2007 foram feitas em digital.

5. O CONCEITO DE FOTOGRAFIA EXPANDIDA A PARTIR DE UM DOCUMENTÁRIO IMAGINÁRIO: UM CAMINHO PARA UMA POSSÍVEL CONCLUSÃO

A fotografia expressão ao se permitir diversas possibilidades estéticas e imagéticas tornou-se uma ferramenta de extensão das percepções individuais. A partir disso, desvinculou-se do real, colocando como dominante o próprio signo (objeto imediato) e não mais o referente (objeto dinâmico). A interdependência entre indivíduos e ações resultou em uma multiplicidade de estilos. Assim, não sabemos a que caminhos a fotografia expressão pode nos levar, pois estes, ainda estão sendo construídos e modificados.

Com os anos 1960, enfatiza Eklund (2000), a fotografia cada vez mais começou a infiltrar-se através das fronteiras que a separavam da arte. Enquanto os pintores do movimento expressionista buscavam novas possibilidades, a fotografia ainda era muito irrevogavelmente ligada ao mundano para competir com as aspirações heróicas inerentes à pintura abstrata. Ao mesmo tempo que o expressionismo abstrato começou a diminuir, no entanto, um grupo heterogêneo de artistas começou a explorar algumas das implicações negligenciadas da ação pintura, como sua liberdade gestual, os efeitos aleatórios, e nascimento temas inovadores para uma grande variedade de estratégias que queria atuar na lacuna entre arte e vida. Os artistas deixaram de se preocupar com o tipo de arte que estavam fazendo, passando a transitar indistintamente entre as diversas linguagens, incorporando técnicas e tradições das mais variadas correntes incluindo experiências híbridas de estética e visualidade como a performance, a instalação e a video-arte, subvertendo tudo o que era dito na pintura, com a cor, a composição, o espaço e todas as coisas que anteriormente eram sabidas e pensadas.

Tais imagens antecipam seus referentes e são denominadas por Plaza (1991) de “realismo conceitual”, ou seja, um novo modo de figuração e representação do mundo, que promove transformações significativas nos domínios da imagem técnica.

A fotografia deixa de ser da ordem da técnica, para a ordem do pensamento. Do realismo das aparências, e, passa a criar novas visualidades a partir das realidades existentes. Então, o rompimento com um realismo ontológico abre espaço para uma ação mais artística e subjetiva, uma vez que toda a representação reconstrói uma realidade. Assim, muitas vezes a fotografia expressão parece apontar para uma reflexão na qual todas as imagens são vistas fundamentalmente como uma experiência autorreferente.

Do que foi analisado, no conjunto de fotografias proposto, podemos identificar algumas características do que está sendo feito pelo *Paisagem Submersa* e o que já foi feito anteriormente em diferentes momentos.

A primeira característica seria a busca de padrões da pintura, assim como no Pictorialismo, Neopictorialismo e na Fotografia Criadora.

Em segundo, outra característica a ser identificada é a teatralização fotográfica. Assim como os pintores, o fotógrafo pode utilizar seus conhecimentos para criar a composição de sua fotografia, decidindo a luz, os elementos, e que função cada elemento deve desempenhar na imagem. Essa encenação não se refere apenas a retratos, mas a fotos de paisagens e objetos. A fotografia não dá a realidade, mas em contrapartida ela pode questioná-la. As imagens por mais realistas que possam parecer, são a leitura de uma realidade feita pelo fotógrafo e expressada através das lentes de sua câmera. Assim como os humanistas e humanitários, a fotografia-expressão busca mostrar os sentimentos e a beleza, apesar da adversidade.

De acordo com Rosalind Krauss (1986), a fotografia e o modernismo têm em comum muito mais que o aspecto cronológico e compartilham algo que pode ser uma fonte de potência estética. Trata-se do problema da imposição onde afirmações como “não há trabalho suficiente na criação de uma imagem que nasce do simples acionar de um botão”, ou “o processo de fabricação é puramente mecânico”, entre outras, faziam parte do imaginário dos fotógrafos. As manifestações acerca dessas questões foram constantes na história da fotografia e mantiveram viva esse tipo de polêmica sobre o trabalho do fotógrafo, o que acabou incentivando o desenvolvimento de um aspecto da fotografia expandida: a teatralidade.

Teatralidade que permitiu à Duchamp expor a sua, já mencionada, obra “A Fonte”, que não fora bem aceita pela Sociedade dos Artistas Independentes de Nova York, responsáveis pela primeira mostra da instituição em abril de 1917. Em uma

exposição cuja regra principal era que nenhuma obra deveria ser rejeitada, “A Fonte” causou muita polêmica e rejeição, principalmente por ser de um autor desconhecido, “R. Mutt”, uma alusão ao fabricante do mictório Richard Mutt, pois Duchamp não queria que atribuíssem a obra a ele. Com essa teatralidade de se inscrever com um nome falso em uma mostra que ele próprio estava participando da organização, Duchamp questionava não apenas a curadoria, mas os critérios por eles utilizados e o próprio conceito da obra de arte em si⁴².

O “objeto artístico”, que acabou se transformando no grande ícone da ruptura na arte do século XX, o fez através de uma fotografia de Alfred Stieglitz. Para essa foto, Stieglitz utilizou um modelo de retrato oriundo da pintura do século XV, conferindo ao espectador a ilusão de ver, baseada em referências do imaginário coletivo, ao invés da imagem do mictório, um retrato clássico e sagrado. E o que é mais interessante, o objeto original, tridimensional, não foi exposto e desapareceu, mas, “continuou a existir como referente numa fotografia que representa (...) um papel de índice ou prova de realidade. Ele não existe mais, existiu!” (DE DUVE, 1997; p. 413). Isto é, o objeto que fomentou uma grande ruptura nas artes ao início do século XX foi uma representação na forma de um retrato clássico. A imagem não seria aqui simplesmente um tipo particular de signo, mas um personagem épico de um palco histórico, uma presença lendária, e participa do que contamos e do que é contado por outros, como fato histórico.⁴³

Na realidade, a história da fotografia, de sua linguagem é uma história de tensões e rupturas, assim como a aventura do olhar e do analisar as fotografias. Estamos vivenciando um tempo onde a arte mundial adota a fotografia de uma forma sem precedentes na história. A discussão não mais se fundamenta no suporte ou na técnica, e a fotografia que sempre sonhou em ser percebida como arte, vê agora a arte tornar-se fotográfica.

A terceira característica, como na Nova Objetividade, é a aceitação do simples, fotos com pessoas em momentos de seu cotidiano. Fazendo da técnica o fundamento da beleza em olhar o comum, uma porta, uma mala, ou o rádio velho. Os princípios de composição clássica são substituídos pela composição do acaso, o fortuito e o

⁴² Informações da obra completa de Duchamp no endereço eletrônico: <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Duchamp/ENS-duchamp.htm>

⁴³ Ver Mitchell, 2005.

passageiro. Em uma outra concepção do indivíduo, outras formas, outras visibilidades.

A quarta característica, assim como na *Subjektive Fotografie*, foi ver a parte subjetiva da imagem e permitir a expressão individual e personalidade criativa do fotógrafo. Não são fotografados apenas objetos, ou pessoas, são fotografadas dores, angústias e alegrias.

A quinta característica é a busca da experimentação como na arte contemporânea. Podemos dizer que houve uma expansão na fotografia e no fazer fotográfico, tornando-se também uma fotografia expandida.

Segundo Rubens Fernandes Junior (2009), essa denominação de fotografia expandida tem sua fundamentação teórica em Rosalind Krauss (1986) que se utiliza do termo *Escultura Expandida*, e, Gene Youngblood (1970), que publicou um livro sobre *Cinema Expandido*.

Para Fernandes Junior (2009), "denominamos essa produção contemporânea mais arrojada, livre das amarras da fotografia convencional, de fotografia expandida, onde a ênfase está na importância do processo de criação e nos procedimentos utilizados pelo artista". Ele afirma ainda que "A fotografia expandida é desafiadora, porque subverte os modelos e desarticula as referências." (FERNANDES JUNIOR, 2006; pp.10-19).

Fazer definições na fotografia é algo extremamente complexo e difícil, não apenas por ser um processo abrangente e heterogêneo, mas, também, apesar de já ter se restabelecido há um tempo, possuindo uma história, e, apesar disso, ainda é um processo em construção, como já foi dito. Após transcender a presença momentânea dos sujeitos fotografados mediante a superação da duração da exposição e da visualização dessa imagem, a fotografia passou a explorar a possibilidade técnica de captar o movimento, a mudança e a velocidade, tornando-se imediata, veloz, circular e descentralizada.

Um ponto a ser comentado na pesquisa foi o fato das comunidades terem percebido de alguma forma esse processo de desvinculação dos sujeitos da imagem, não se importando com a ausência dos retratos. As imagens atingiram um conhecimento inteligível dessas pessoas, que puderam se ver e se reconhecer nas imagens, sem que estivessem nelas, havia apenas a representação do todo, do particular através do geral, dos movimentos e sentimentos de todos, através dos gestos

e expressões de alguns. A fotografia torna-se expressão, a medida que os sentimentos e percepções são expandidos.

Uma das artistas que compartilha do conceito de expandido, e participou da exposição “Altermodern”, é a ucraniana Tácita Dean⁴⁴. O trabalho de Dean procura conexões entre passado e presente, realidade e ficção. Ela mapeia não apenas o mundo objetivo, mas também os nossos mundos privados e traça a complexa interação entre os dois. A representação de diferentes localidades é acompanhada por deslocamentos no espaço e no tempo: paisagens reais estão em camadas com interiores, paisagens psíquicas definidas pelos nossos próprios desejos e obsessões.

Na obra de Dean, as imagens retratam tanto a natureza como catástrofes provocadas pelo homem, e derivam de postais originais comprados pela artista em mercados de pulga Europeus. Sobreposta a cada imagem estão notas manuscritas aludindo a alguma informação que a artista considere relevante. As intervenções de Dean são baseadas em elementos reais ou ficcionais extraídos da narrativa visual das fotografias. Elas vão desde instruções técnicas para a iluminação, som e movimento de câmera, até notas descritivas sugestivas de cenários.

Explosões, naufrágios e funerais compõem a iconografia melancólica de “The Russian Ending”. Um conjunto de fotogravuras que toma como ponto de partida um procedimento comum nas primeiras décadas dos anos 1900, em que os cineastas na Dinamarca preparavam finais diferentes para públicos diferentes. Normalmente, um filme distribuído nos Estados Unidos teria um final feliz, enquanto a versão russa do mesmo filme iria terminar em um final trágico.

Dean é atraída por esta prática histórica curiosa, e aqui ela ressuscita a forma, ainda que virtualmente. Evoca filmes nunca feitos e também aponta para uma platéia há muito tempo desaparecida. O jogo de palavras do título refere-se tanto ao desaparecimento de uma determinada Rússia histórica quanto ao fracasso do projeto soviético como um todo.

Além de Dean, um outro exemplo da fotografia expandida, seria o trabalho do alemão Michael Wesely⁴⁵, em Berlim e Nova York. Toda a sua obra consiste em fotografias feitas com um tempo de exposição muito longo, entre um e quatro anos,

⁴⁴ Ver o site da artista para apreciar a obra completa no endereço eletrônico: <<http://www.tacitadean.net/>>.

⁴⁵ Ver mais sobre o fotógrafo no endereço eletrônico: <<http://mkaz.com/photography/photo-book-review-open-shutter-by-michael-wesely.html>>.

quebrando toda a discussão do momento único e transformando a maneira como vemos e entendemos o fazer fotográfico.

A arte contemporânea assume esse duplo estatuto de passagem das fronteiras e da instabilidade, como nos exemplos de Dean e Wesely, pelo uso indiferenciado de diferentes mídias, algo que Rosalind Krauss a partir de uma perspectiva muito crítica, chama de “condição pós-mídia” da arte contemporânea (KRAUSS, 1986; p.44).

Apesar da característica experimental das fotografias do *Paisagem Submersa*, ela ainda se afasta muito da obra de Dean e de Wesely, que estão localizadas em território artístico. Apesar de vermos na obra da ucraniana intervenções manuais ao modelo dos pictorialistas, as fotografias trazem todo um aporte conceitual, do porquê de cada signo ser trabalhado.

Para T. J. Demos (2008), parte da força dos trabalhos voltados para este tipo de documentarismo, denominado através do *Paisagem Submersa* de Documentário Imaginário, é originada pelo fato de operarem num momento em que a fotografia no mundo internacional da arte tem sido levada, gradualmente, para uma construção artificial distante do modo documentário tradicional. Passamos a ter uma construção ficcional que enfatiza o modo subjetivo de representação onde a qualidade estética e a autonomia artística substituíram a evidência fotográfica ou a função comunicativa.

Recuperando o conceito, já mencionado, da Partilha do Sensível, de Rancière, onde a partilha do sensível é o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado, e faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, entendemos que o sensível partilhado mudou, e que o Altermodernismo, como outros movimentos de vanguarda que o precederam, nos trouxe paradigmas diferentes a serem quebrados, não necessariamente se constituindo em algo novo, pois nenhuma dessas práticas ou conceitos são novos, mas implementando uma mudança do olhar crítico e dos padrões estabelecidos como postos, abrindo espaço para o sensível e a expressão.

O *Paisagem Submersa* se mantém na fronteira do documental e do artístico, como bem define Rouillé em seu conceito de fotografia-expressão, pois traz o belo, apesar do tema sombrio das imagens; ele retrata o cotidiano, em pequenas coisas, mas com grande valor expressivo, fotografando não apenas pessoas e objetos, mas, como já foi dito, fotografando sentimentos. Nessa fronteira situamos o Documentário

Imaginário, um termo que, apesar de ter tido outras apropriações⁴⁶, foi cunhado para designar esse trabalho em especial, o *Paisagem Submersa*.

Retornando ao que nos fala Nicolas Bourriaud, sobre estética relacional, que, segundo o próprio Bourriaud (2007), consiste na esfera das relações humanas que constitui o espaço para o sentido da obra de arte, podemos perceber essa esfera de relações criada, em torno das comunidades atingidas, principalmente Peixe Cru e Porto Coris e os fotógrafos João Castilho, Pedro David e Pedro Motta. Foi criado um conviver com essas comunidades, que eram visitadas de maneira periódica pelos fotógrafos. Apesar do conceito de Bourriaud de estética relacional não se referir exatamente a este tipo de relação que ocorreu no *Paisagem Submersa*, o conceito nos faz pensar e refletir sobre essa esfera de relações criadas e como isso modificou o percurso fotográfico do projeto, uma vez que devido à proximidade com os fotografados, eles demonstravam suas opiniões e apresentavam sugestões de temas para serem fotografados. O *Paisagem Submersa* apresenta uma estética relacional ainda, do ponto de vista do fruidor. Uma vez que as imagens são subjetivas, elas abrem um largo espaço para que cada um se relacione à imagem de sua maneira, podendo apreciá-las em conjunto ou isoladas, contando a história das famílias atingidas pela construção da barragem ou apresentando prazer estético pela beleza das imagens.

Uma outra reflexão a ser retomada de Bourriaud (2009) é sobre o conceito de pós-produção, e em como se dá a produção imagética na contemporaneidade. A arte da pós-produção, que tem na apropriação a sua primeira fase, seguida pela resignificação para chegar à última fase, que é a expressão. Ele nos faz pensar que obras de arte nos propõem visualidades e que a arte é uma forma de uso do mundo, uma negociação infinita entre os pontos de vista, cabendo aos fruidores revelar essas relações, interpretando as obras em separado, e no contexto específico que elas se debatem. Pois a arte, segundo Bourriaud (2009), "consiste em produzir relações com o mundo, em materializar de uma ou outra forma suas relações com o tempo e o espaço"(BOURRIAUD, 2009; p.110). E essas formas de uso aleatórias e infinitas, incluem a pós-produção.

No *Paisagem Submersa*, assim como na estética relacional, não encontramos o uso restrito do conceito de pós-produção, mas vemos a apropriação de outros sentidos,

⁴⁶ Ver Katia Lombardi, 2007.

além do da visão direta, para remeter a objetos não vistos, porém presentes na fotografia. Nesse momento, é utilizado o imaginário, o sentido real da foto não é mostrado, ele pode ser apenas imaginado.

Ainda sobre as fotografias analisadas na pesquisa, houveram duas questões que foram pouco ou nada trabalhadas, as quais serão retomadas agora. Uma foi a questão social da fotografia e a outra foi a presença da representação através dos objetos.

Em relação a questão social, apesar de não nos aprofundarmos nesse ponto, mas, creio que se faz necessário fazer uma menção sobre a pobreza extrema daquelas pessoas, como característica marcante em todas as imagens, assim como em relação a questão racial, creio que o local possuía um valor histórico maior por ter sido um quilombo e por alguns dos moradores serem netos do escravo fundador desse quilombo, conferindo ainda um valor histórico e memorial ao projeto.

Sobre a presença dos objetos como forma de representação, podemos utilizar o pensamento de Michel Foucault – em seu livro **As palavras e as coisas** – procura entender em que período da história poderíamos falar de representação. “Perguntar-se-á como um signo pode estar ligado àquilo que ele significa” (FOUCAULT, 1999, p. 59), ele nos questiona, buscando entender que relação há entre a palavra escrita e o objeto por ela representado. Foucault analisa uma mudança dos saberes da época clássica para a época moderna e com esse estudo mostra que ocorreu, no decorrer da história, um distanciamento da palavra e da coisa. Foucault defende que a palavra institui a coisa, ou seja, se a linguagem se coloca em movimento pelos discursos, então, são esses discursos que instituem os objetos de que falamos. Assim, as palavras e os objetos não existiriam em um único espaço, misturados e sem identidade, já que seria o discurso que daria lugar, identificaria e valorizaria o objeto. Esse distanciamento entre as palavras e as coisas tem efeito inverso em relação a imagem.

Utilizando ainda o pensamento de Foucault, ele nos fala da obra **Isto não é um cachimbo** de René Magritte (1898-1967). A tela possui dois cachimbos, um pintado e outro flutuando no ar, além da frase “isto não é um cachimbo”, que diz na verdade “isto não é um cachimbo, mas o desenho de um cachimbo” (FOUCAULT, 1988, p. 35). O desenho é apenas a representação de um objeto, e não o próprio objeto, embora seja confundido por ele por seus observadores. Na fotografias do *Paisagem Submersa* temos esse efeito. Vemos os objetos representados, como a mala, o rádio e o

escafandro e fazemos associações não apenas com o referente, mas com o conjunto imagético que esse referente representa na imagem.

As características que observamos na Fotografia Expandida, além do que já foi dito, se impulsionam através dos anseios dos fotógrafos, que, ao espelho da arte contemporânea, se desdobram em rupturas e novas formas de representação. A partir de referências trazidas de outros trabalhos, incorporando técnicas do Pictorialismo, do Humanismo, do Surrealismo, do Altermodernismo e de tantos outros "ismos", esses fotógrafos vão incorporando diferentes formas de criação ao longo de seus percursos e processos, acabando por expressar novas tensões no resultado de sua produção imagética.

Não foi possível dar conta de todo o conteúdo imagético do livro, por serem mais de uma centena imagens, nem mesmo de fazer uma análise por todos os aspectos identificados, por conta da riqueza de elementos, por isso nos mantivemos limitados às determinações propostas na metodologia, trabalhando apenas as quinze imagens, com os critérios previamente estabelecidos. Entretanto, não nos é difícil considerar, que falar sobre a imagem em sua forma expandida, abrangendo as categorias que não pudemos dar conta, por diferentes formas além da fotografia, como o cinema ou a escultura, é uma possível proposta para uma futura pesquisa.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- AUMONT, J. **O olho interminável**. São Paulo: Cossac & Naify, 2004.
- BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Antropos, 1992.
- _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BECKER, Howard. **Art from Start to Finish: Jazz, Painting, and other Improvisations**. London: University of Chicago Press, 2006.
- BOURRIAUD, Nicholas. **Altermodern**. Londres: Tate Publishing, 2009.
- _____. **Estética Relacional**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2007.
- _____. **Pós-produção**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009.
- BURGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CASTILHO, João; DAVID, Pedro; MOTTA, Pedro. **Paisagem Submersa**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DE DUVE, Thierry. **Kant after Duchamp**. Cambridge: The MIT Press, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- _____. **Fancis Bacon**. Paris: La Différence, 1981.
- _____. **Logique du sens**. Paris: Minuit, 1969.
- DEMOS, T. J. **Recognizing the unrecognized: As fotografias de Ahlam Shibli**. In *Photography between poetry and politics: The critical position of the photographic médium in contemporary art*. Leuven: Leuven University Press, 2008.

DE PAULA, Silas; ARAÚJO, Camila. **Cultura visual e imagens do cotidiano**. Revista *passagens*. Vol. 1 núm.1. 2010. pp.46-54. Disponível em: <<http://www.revistapassagens.ufc.br/index.php/revista/article/viewFile/10/9>>. Acesso em 30 de maio de 2011.

DONDIS, Donis A. **A sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. São Paulo: Papirus, 2009.

DUCHAMP, Marcel. **Uma obra que não é uma obra “de arte”**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.

EKLUND, Douglas. **Photography in the Expanded Field: Painting, Performance, and the Neo-Avant-Garde**. In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. **Processos de criação na fotografia, apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica**. Revista *Facom*, núm. 16, sem. 2. pp. 10-19. 2006. Disponível em: <http://www.fAAP.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf>. Acesso em 30 de maio de 2011.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009.

_____. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FOSTER, Hal. **The Return of the Real**. Londres: MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução Salma Tannus Muchail. 8º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Isto não é um cachimbo**. Tradução Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988.

FREEMAN, Michael. **El Ojo del fotógrafo: Composición y diseño**. Barcelona: Blume, 2008.

GOMBRICH, Ernst H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

HEINICH, Nathalie. **A Sociologia da Arte**. Bauru: EDUSC, 2008.

_____. **Para acabar com a discussão sobre arte contemporânea**. In *Cultura e consumo: estilos de vida na contemporaneidade*. São Paulo: Senac, 2008.

KAMPER, D. **Zur Sociologie der Imagination**. In *Cosmo, Corpo, Cultura*. Enciclopedia Antropológica. Milão: Ed. Mondadori, 2002.

KIMBERLY, Elam. **Geometry of design: studies in proportion and composition.** New York: Princeton Architectural Press, 2001.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

_____. **The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths.** Cambridge: The MIT Press, 1986.

KOZLOF, M. **Photography and Fascination.** New Hampshire: Addison House, 1979.

LEDO, Margarita. **Documentalismo Fotográfico. Exodos e Identidad.** Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1998.

LELAND, Nita. **Creative collage techniques.** Ohio: North Light Books, 2000.

LOMBARDI, Katia. **Documentário Imaginário: Novas potencialidades na fotografia documental contemporânea.** Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, 2007. (dissertação de mestrado)

MITCHELL, W.J.T. **There Are No Visual Media.** In *Journal of Visual Culture.* London: Sage Publication, 2005; cap.4; p.257.

MOHOLY-NAGY, L. **Painting, Photography, Film.** London: Lund Humphries, 1967.

OSTROWER, Fayga. **Universos da arte.** Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inesistente.** Rio de Janeiro: Senac, 2009.

PIERCE, Charles Sanders. **Semiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

PLAZA, Júlio. **A imagem digital: crise dos sistemas de representação.** São Paulo: Escola de Comunicação e Arte, ECA – Universidade de São Paulo, USP, 1991. (Tese de doutorado)

PROSSER, Jon. **Image-based research.** New York: Routledge Falmer, 2006.

RANCIÈRE, J. **A Partilha do Sensível.** São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. **The Future of the Image.** Londres: Verso, 2009.

_____. **The Politics of Aesthetics.** Londres: Ed. Continuum, 2004.

RODCHENKO, A. **Against the Synthetic Portrait, for the Snapshot.** In *Photography in the Modern Era: Europeans Documents and Critical Writings 1913-1940.* New York: Metropolitan Museum of Art, 1989.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea.** São Paulo: Senac, 2009.

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

SOULAGES, François. **Estética da fotografia.** São Paulo: Senac, 2010.

VERTOV, Dziga. **Kino-eye: The writings of Dziga Vertov.** Berkeley: University of California Press. 1984.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema.** São Paulo: Edições Graal, 2008.

YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded cinema.** Toronto/Vancouver: Clarke, Irwin & Company Limited, 1970.

ANEXOS

ANEXO I

Entrevista realizada com João Castilho, Pedro David e Pedro Motta em Belo Horizonte em Junho de 2011.

Lyse - Bom gente, é..., eu queria primeiro que vocês falassem um pouco de como foi que aconteceu o projeto *Paisagem Submersa*, o surgimento da ideia, como foi a realização, percalços, como é que foi...

João - É..., bom, no começo da década de 2000, né, a gente era bem mais novo e a gente estava começando a mexer com fotografia, Né, é..., a gente tinha se encontrado pelo final dos anos noventa, noventa e nove, noventa e oito, e..., uma coisa em comum ficou muito clara desde o começo que a gente gostava do ofício, da profissão, gostava da arte, da fotografia, de uma forma séria sabe, e como a gente compartilhava isso, a gente trocava muita idéia naquela época, em torno de viagens, possíveis viagens que a gente podia fazer, a gente era mais ligado a fotografia documental de uma certa forma, eu mais, o Davi também, o Pedro Motta um pouco contra as referências, mas também ligado a fotografia documental, a gente também fazia nessa mesma época, a gente fez oficinas no mesmo..., no festival de inverno por exemplo. Às vezes não a mesma oficina, mas na mesma época, um fazendo uma oficina e outro a outra e era uma troca muito intensa sabe, em torno da fotografia, do descobrimento da fotografia e do que se era possível fazer com isso, com esse desejo todo, com essa vontade toda de fazer coisas e tal, então a gente tinha outras pessoas além de nós três que circulavam nesse grupo e tal e tão até hoje, mas acabou que a gente teve uma união mais forte assim, uma coisa que a gente conseguiu desenvolver além de um papo de boteco e tal né. Então teve o primeiro trabalho que a gente fez junto, foi um "pré" *Paisagem Submersa* que foi o seguinte, que foi entre 2000 e 2001, a gente fez uma viagem, é..., juntos de carro, por Minas Gerais, por Goiás, pelo Tocantins e pela Bahia. Fotografando..., foi uma viagem que durou entre 20, 25 dias mais ou menos e..., a gente resolveu expor o resultado dessa viagem, né, então quer dizer as coisas começaram a se desdobrar né, não era só uma coisa mais, a gente saía, fotografava, mas queria dar uma forma pra isso e tal, queria formalizar de alguma maneira e então a gente fez uma primeira exposição da gente, já foi uma instalação, que eu fiz uma coisa que depois vai repercutir muito forte no *Paisagem Submersa*, com projetores de

slide, é..., mesmo as fotografias em preto e branco, a gente copiava elas em papel, e reproduzia depois por slide e tal e fizemos essa primeira exposição no centro cultural da UFMG no centro, uma instalação com quatro projetores de slide, som, uma narrativa meio não linear dessa viagem que a gente fez por esses estados, esse foi a primeira coisa assim sabe, foi o que despertou em todo mundo o desejo de continuar trabalhando junto, buscar outras coisas e tal e aí a gente foi atrás de uma busca de uma história maior, isso era mais ou menos claro pra gente naquela época, que a gente queria uma história maior..., ainda..., e uma história mais palpável também, essa primeira instalação que a gente fez, ela não tinha um fato muito claro pra lembrar dela, uma viagem, uma viagem né, o *Paisagem Submersa* tem um fato muito concreto né.

Pedro David - Quando a gente fez esse trabalho a gente já sacou também que apesar da gente querer isso, esse fato, a gente já começou a ter um indício de que a gente não era totalmente do fato, que não era tão documental assim, não era tão jornalístico, a gente planejou fazer a viagem achando que ia fazer algumas matérias, que ia pegar um material para vender pra algumas revistas, passava pela nossa cabeça isso, que a gente ia ter o material para imprensa de certa maneira, de ensaio, e daí a gente não fez, fez pouco, na volta o que a gente conseguiu escoar do que a gente fez foi uma instalação que era totalmente pessoal, que não tinha nada a ver com aquele primeiro objetivo, isso já foi um indício que veio se revelando e depois, e até hoje, e isso ficar totalmente extremado para um ato totalmente pessoal e nada, nada jornalístico e encomendado, a partir dali, das primeiras semanas, já começou a ver que o caminho era outro, pra aquele lado, talvez não ver, mas talvez só tomar um caminho que era mais, a grosso modo, mais arte, menos jornalismo, começou né, pelo resultado mesmo, a gente foi ver o que tinha, não tinha o material jornalístico que a gente achou que pudesse ter. Mas teve uma exposição, né, instalação, audiovisual, não foi em vão né, teve um trabalho, não era exatamente o que a gente achou na época que a gente saiu, ele se desenhou sozinho por outro lado, o resultado não foi aquele, não teve disciplina talvez para fazer uma coisa jornalística, de colher dados, nem de seguir historinhas, não teve essa disciplina, talvez porque não fosse muito a nossa... Automaticamente o pessoal foi... Para um lado que o material que a gente tinha era o percurso, a viagem, um material muito mais pessoal e subjetivo e filosófico do que simplesmente contar historinhas de comunidades, ou coisas..., nessa primeira oportunidade.

João - Essa exposição se chamou GOTOBAMG.

Pedro David - As iniciais desses estados que a gente passou.

João - Eu falei para não colocar esse nome horrível na exposição.

Pedro David - (Risos) Na época fez sucesso.

Lyse - E como foi que vocês decidiram fazer o projeto *Paisagem Submersa*? Foi a partir do...?

João - Aí a gente começou um processo de busca sabe, de busca..., de descobrimento da fotografia, de descobrimento do Brasil, de descobrimento pessoal né, e, esse processo desencadeou umas viagens sabe, uma viagem para o Jequitinhonha, primeiro eu fui, fiz uma viagem, depois aí uns seis meses depois os meninos foram os dois juntos de carro. E... o fato real foi que o Pedro Motta e o Pedro David foram de jipe em julho de 2002... Eu não estava...

Pedro Motta - Fazer uma viagem de nascente à foz.

João - Do Vale Jequitinhonha.

Pedro Motta - O João tinha ido em janeiro, pra conhecer ele também, a gente achava absurdo estar no nosso quintal e a gente não conhecer direito a região, Um lugar que todo mundo teoricamente passou, pelos pais ou de ouvir, de ouvir falar, de ver artesanato, enfim, aí que surgiu a idéia da gente fazer da nascente à foz, no meio do caminho do festival de inverno, a gente ouviu falar dessa história, a gente foi atrás, descobriu que tinha uma comunidade sendo, definitivamente sendo afetada pelo...

Lyse - Vocês descobriram a história no caminho...?

Pedro Motta - No caminho.

Lyse - Primeiro você...

Pedro David - Alguém já tinha soprado, quando a gente estava planejando a viagem algumas pessoas já estavam comentando e lá a gente só queria saber uma informação.

Pedro Motta - Ninguém tinha certeza, a gente foi e descobriu.

João - Ah, era muita boataria.

Pedro David - Depois que já ia fazer a viagem mesmo, a viagem já desenhada, a gente começou a ouvir falar...

Pedro Motta - E a gente descobriu realmente, confirmou que o estava sendo, foi mais para uma outra comunidade e deu prosseguimento na viagem com essa descoberta, mas nada muito concreto, a gente voltou, mostrou as imagens pro João, o João com as imagens dele já de Jequitinhonha e de outras áreas, ficou interessado, a

gente reuniu, a gente já estava com essa idéia de fazer uma coisa maior, de maior fôlego, sempre com um entendimento, uma vontade de fazer um livro, que eu acho que é o objetivo de todo fotógrafo, formular uma idéia de uma, bom de uma situação, e aí começamos a criar vários, vamos dizer micro projetos dentro de um projeto maior, lei estadual, lei municipal, versão com sites, exposição, sempre com o objetivo do livro, mas isso não foi muito claro, nunca teve certeza totalmente disso, somente no final do projeto a gente teve certeza, por causa de dinheiro, por causa de várias circunstâncias, a gente nunca teve essa total certeza que o livro sairia, mas, o meu objetivo maior era ele, e claro, aí começamos a criar um método pra trabalhar, que era sempre cada um ir, várias vezes sempre individual, sozinho e trabalhar na área.

Lyse - Quer dizer que vocês não iam os três juntos?

Pedro Motta - Nunca foram, nunca fomos.

Lyse - Nunca foram?

João - Fomos pra entregar o livro

Pedro Motta - Só no final, no último... na última...

João - Teve uma vez que eu fui com o Pedro.

Pedro Davi - Já nos encontramos lá, uma vez a gente foi junto, outra vez eles se encontraram lá.

Pedro Motta - É eu encontrei o João algumas vezes.

João - E, por uma circunstância também, factual assim, sabe... Porque por mais lúdicos que a gente tivesse sendo, a gente estava ligado a alguns fatos cronológicos... Da história mesmo, sabe... Então por exemplo... O desmanches das casas, e a mudança das pessoas é uma coisa importante pra gente..., era importante, é importante e estava ligada a uma data sabe, então se deixasse pra ir seis meses depois já era. Então inclusive essa é a parte mais factual do livro, os desmanches de casas, né, então isso a gente tinha informantes lá que, que mantinham a gente informado...

Lyse - De como é que estava sendo...

João - É...

Pedro Motta - Até no começo a gente achou que ia compreender realmente uma área... a área total...de...

João - A área é imensa.

Pedro Motta - Imensa... são trezentos metros, trezentos quilômetros de margem, cento e cinquenta de margem direita e cento e cinquenta de esquerda, então a gente

achou que ia cobrir tudo, mas isso foi só uma... uma pobre idéia assim... porque a gente nunca ia conseguir fazer um negócio e nem precisa fazer na verdade, porque a gente pode, por uma localidade, fazer um sintoma de toda a história e contar a história por uma comunidade ou por pequenos dramas pessoais ou pequenos dramas localizados e eu acho que é muito mais forte, é isso que eu acho que hoje em dia...

João - É que a gente acabou se concentrando em duas comunidades mais, com mais peso e menos em peso em umas outras cinco sabe... Porto Coris e Peixe Cru são as nossas, era a base do rio.

Lyse - Foram as duas comunidades que vocês acham que tinha mais peso. Mas, por quê?

João - Que tem mais foto no livro, porque, primeira coisa, comunidades maiores um pouco, que as outras, elas são assim espaçadas, não tão num aglomerado de casas, acesso difícil e também outra coisa, empatia.

Pedro David - Povoado também eram só esses dois, o resto eram comunidades que são fazendas, uma aqui e outra ali.

João - Muito espaçadas...

Pedro David - Esses dois não, esses dois eram comunidades mesmo.

Pedro Motta - E acaba que isso acontece...

Pedro David - É... cria atrito entre eles e acabam acontecendo é... atividades e...

Lyse - O que que cria atrito?

Pedro Motta - Toda convivência cria atrito.

Lyse - Não, eu to dizendo assim... serem de comunidades diferentes?

Pedro Motta - Não, convivência sempre cria algum atrito em alguma relação. Atrito é resultado de uma relação.

Pedro David - Não, é que as comunidades não tinham mais convivência, elas não tinham praça, elas não tinham lugar.

Pedro Motta - Então uma pessoa que mora aqui e outra que mora a cinco quilômetros, não vai ter uma relação muito próxima.

Lyse - Entendi...

Pedro David - Eu é que tive mais curiosidade de andar, eu andei mais, eu ficava andando, eu ia nesses dois e ficava uma semana, uma semana ou outra... e pegava um tempinho pra dar uma volta, eu sempre queria dar uma volta.

Pedro Motta - No final das contas, dava o que? Um metro do específico de trabalho e eu ficava mais parado, o João também mais parado...

João - Isso era o mais importante, sabe... Por isso viajar separado.

Lyse - Eu queria que cada um falasse sobre o próprio método.

Pedro Motta - Então cada um criou um vídeo, eu ficava um pouco mais parado e uma coisa que a gente acabou que por essa situação de estar parado num lugar e esperar as coisas acontecerem, a gente também criou um outro método, ou talvez uma artimanha do trabalho ou um mecanismo dele de criar narrativas específicas de cada lugar, entendeu? Que é o que a gente realmente teve liberdade de fazer que é construir história. Dentro dessa história criar outras histórias pequenos ensaios ou criar imagens já previamente compostas, criadas, eu tinha o costume de voltar até com umas imagens já prontas porque queria fotografar no lugar... Enfim... Cada um foi trabalhando de uma maneira, né.

João - Não, é porque isso era uma coisa importante pra gente, sabe... É, dava liberdade, sabe... Era a primeira vez e era o que a gente queria, sabe, a gente tava fazendo um trabalho, que não era vinculado a uma revista, que não era vinculado a um jornal, que não era vinculado a ninguém. Era... Nós inventamos de fazer essa história, de cobrir as histórias, de contar as histórias, nós conseguimos o dinheiro pra fazer isso, sabe, então a gente ia fazendo do jeito que a gente estava afim, sem ninguém enchendo o saco. Isso pra gente, logo no começo, já ficou muito claro, assim de desgarrar um do outro e cada um respeitar muito o ritmo e o tempo do outro, e isso nunca foi um problema, sabe.

Lyse - E como foi o seu método de fazer as fotos?

João - O meu método era assim, eu me sentia..., eu me sentia, que eu, tipo, quer dizer, há uma cobrança interna de cada um de ir, sabe, porque de repente você pode, você não vai né, ai não, todo mundo teve o desejo que moveu ele a ir até lá, então todo mundo teve e tal. Eu fui em torno de três ou quatro vezes por ano entre 2003 e 2007 ou 2006. Então eu fiz umas doze viagens mais ou menos, as minhas viagens eram em torno de, entre oito e doze dias, alguma deve ter batido em quinze, e outra deve ter batido em sete, mas nesse ritmo assim né. Nos primeiros anos eu fazia um arco maior na região, eu rodava mais, buscava mapear... conhecer, fazer contato... Né, dar chance para o acaso, etc. E mais pro final eu me concentrei mais em Peixe Cru e Porto Coris. Uma coisa também que nunca foi a nossa, nosso foco, mas que a gente acabou indo,

foi visitar a obra da barragem em si, né, acabou que não tem foto, tudo bem que não tem, que não é, que não tinha nada a ver e tal, mas a gente chegou a ir, ver lá, eu cheguei a ir com uma das comunidades visitar lá sabe, e o meu esquema era chegar e essas comunidades são isoladas sabe, elas, é..., é difícil você chegar com um carro que não seja um jipe, e uma vez lá, você fica, você está longe de qualquer hotel né, então, nem pousadinha, nada.

Lyse - Onde é que vocês ficavam?

João - Então a gente, nos primeiros anos, a gente ficava com as famílias, obviamente as que você tinha mais afinidade, né, que te recebia... Numa boa e tal, então era uma imersão muito, muito fundida, assim, muito forte sabe, coisa assim, hoje eu... Aaa... Ficar quatro dias sem internet, poxa, tem muitos anos que eu não fico quatro dias sem internet.

Lyse - É verdade...

João - Sabe, e a gente ficava lá, acampava...

Pedro David - Sem telefone também...

João - Hã?

Pedro David - Sem telefone.

João - Sem telefone..., é ou não..., se meu pai morresse, eu só ia ficar sabendo depois de três dias, então é um negócio assim, é... De imersão mesmo, assim, sei lá, a gente nem estava nem aí, estava adorando sabe, não era sacrifício nenhum para a gente, quer dizer, era um pouco né. Tem o esforço de sair daqui para ir até lá o Jequitinhonha, quer dizer...

Pedro David - É, sozinho de carro.

João - É meio insano mesmo, assim na verdade, é um esforço fudido sim, é verdade, mas isso foi tranquilo, era um desejo forte da gente fazer, a gente sentiu que a gente tava fazendo porque a gente tava a fim de fazer, com as condições que a gente tinha e precisava, sabe... Por exemplo, não tinha limite de filme, sabe, a gente fez quase tudo em filme.

Lyse - Ah, uma dúvida, vocês usavam filme mesmo de fotografia? Nada digital?

João - No finalzinho tem coisa digital, nessa que você escolheu tudo é filme.

Lyse - Tudo filme?

João - Não, essa daqui não, essa daqui é digital, o digital entrou em 2007, então tinha aquela coisa, por exemplo, de não ver na hora, sabe, muitas dessas fotos aqui, a gente

descobriu depois, na hora de revelar, sabe. Parece que isso foi há um século atrás né, mas não, isso foi outro dia, a gente estava revelando filme.

Lyse - Parece que foi outro dia... E você? Fale um pouquinho de como foi o seu método.

Pedro David - O método era ir com cabeça livre, assim, sabe, não era toda hora que conseguia, tinha alguns trabalhos, uns compromissos, então a gente ficava meio agarrado para ir, mas ficava sempre planejando, arrumar tudo e ia, com muito filme. Isso fazia diferença né, na cabeça a gente sempre teve uma barreira, não podia fotografar tanto, e dessa vez a gente já não tinha isso, como era patrocinado, a gente tinha o material a vontade, então tipo, a gente levava 100 filmes, 70 filmes, podia explorar o que quisesse. E aí eu pegava um mapa que eu tinha assim da região, e planejava ir nas comunidades que a gente já conhecia o pessoal, rever o pessoal, levar a foto pra eles e apostar nessa intimidade que estava sendo criada que a gente via que isso era muito profícuo, assim, e eu tinha uma curiosidade grande de conhecer outras comunidades, de conhecer todas, de conhecer, de saber, procurar pessoas diferentes, eu tinha muito essa curiosidade. Então eu dividi o tempo entre ir a essas duas comunidades e passar um tempo ali quieto, convivendo, e me envolvendo, faz parte do método, envolvimento, a gente ficava amigo de algumas pessoas, assim, de conversar de assuntos pessoais, sabe, então tinha isso, e uma outra parte do tempo de viajar, eu queria pegar o carro e andar mesmo, conhecer, pegar trilhas e conhecer o espaço assim, e saber de outras comunidades.

Lyse - O Pedro Motta falou que tinha um planejamento grande nas fotografias, que algumas vezes ele até tinha a foto pronta e mostrava para as pessoas. Você tinha esse planejamento também, ou era uma coisa mais ao acaso?

Pedro David - O meu começou a acontecer isso com o projeto, dentro do trabalho é que isso passou a aparecer.

Lyse - Mais para o fim?

Pedro David - De acordo com o projeto isso foi bem um pouco esse tipo de coisa, até com o material que já se tinha, que a gente editava o material o tempo inteiro, a gente não ficou fotografando cinco anos para depois editar. Primeiro ano de trabalho a gente já fez exposição, cada um tinha feito uma viagem e a gente fez exposição, exposição do trabalho, e durante o tempo inteiro a gente fez várias, então esse material foi

editado, o tempo inteiro foi editado, toda hora a gente escrevia, igual a gente esta escrevendo agora.

Lyse - E vocês manipulam essas fotos digitalmente ou não?

João - Bom aí isso é uma coisa que você vai ter que definir, por que...

Lyse - Tipo assim, photoshop, colocar efeito, clarear, escurecer, se tem tratamento nas imagens.

João - Bom, é, tratamento tem, mas manipulação não tem.

Lyse - Ok

Pedro David - Mas uma coisa que aconteceu, é que eu tive muita vontade de repetir algumas coisas, sabe, essa foto que você viu aqui, que você escolheu, essa foto é repetida, eu tenho ela em preto e branco, fizemos ela em preto e branco, porque no momento eu achava que eu ia fotografar muito em preto e branco. Andava com as duas coisas, uma câmera com...

Lyse - As duas opções.

Pedro David - É, uma câmera com o filme colorido e outra câmera com o filme em preto e branco, aí por uma coisa profissional minha eu comprei uma câmera de formato médio, para atender a um trabalho, e aí decidi levá-la, aí eu dividi então o médio vai ser preto e branco e o 35mm vai ser cor. E nesse momento eu estava com o médio em preto e branco, então uma foto mais posada eu falei, não, eu posso fazer com a médio, e fiz em preto e branco. Logo depois eu vi que durante o nosso trabalho de edição eu vi que eu não estava muito a fim de fazer em preto e branco e voltei lá no mesmo cara, para fazer com ele a mesma foto idêntica, levei pra ele a foto pra gente tomar de referência, dei de presente para ele, a gente fazia sempre, nas nossas viagens, a gente andava com um pacote de foto pra entregar para as pessoas e fiz com eles a foto, em cor, de novo, dizendo... Foi repetida dois anos depois. E durante todo o processo a gente ia muito atender também, as vezes as pessoas falavam faz um retrato meu, tem foto que entrou no livro minha, que foi a menina que pediu, eu fiz assim, bem certinho, assim, só pra dar pra ela.

Lyse - E ficou boa.

Pedro David - E ficou boa de entrar, eu até vou botar aqui pra você ver depois, eu gosto de contar dela, e por um defeito da câmera entrou uma luz nela que é muito importante para ela, a menina é albina e entrou uma luz que quase destruiu a foto, destruiu todas as outras que eu fiz na viagem, aquela marca, não tinha nada a ver, mas

a da albina que sem aquela marca não, talvez não tivesse, não ia. Então uma coisa que foi importante para todos nos também foi uma multiplicidade de linguagens que a gente estava experimentando na época, por estar começando mesmo. Todo mundo estava se criando ali, criando a sua identidade, nesse campo, esse foi um campo de experimentação muito forte para nós, então, o que eu ouvi falar de um filme diferente, a um filme diferente, comprei uma câmera que, para outra coisa, vou levar, para ver como é que é usar isso. Então era muita experimentação, por isso tem formatos diferentes dentro da história, o método era muito isso de experimentação e de tentar conhecer ao máximo e reencontrar, a gente de cara sabia que reencontrar era legal, você chega a primeira vez, o cara não sabe o que está fazendo, quando você volta, ele já sabe o que você está fazendo. Na terceira... Eu sei uma... Essa..., dá uma foto aqui... Vamos fazer outra ali, eu sempre tava muito atento para o que o cara ia me propor entendeu? Vamos ali comigo que eu vou te mostrar uma coisa, mas no final do trabalho os caras tinham uns lugares que você tinha que ir, que eles achavam que aquilo dali ia ser bom pra gente, as vezes era, as vezes não era, mas... o cara começava a trabalhar junto, com essa convivência, essa volta, a gente levava fotos, dando e conversando...

Lyse - Criava uma expectativa nas pessoas né?

Pedro David - E um trabalho também, que as pessoas faziam cenas, pensavam em cenas pra propor pra gente.

Pedro Motta - Acho que é aí que entra até uma questão de qualidade de coletividade mesmo, que é, não é só a gente querer fazer o trabalho, a partir do momento que eles tinham o entendimento do que a gente estava fazendo, muitas vezes eles voltavam com alguma ideia, ou com uma imagem, e aí eu acho que é uma questão de coletiva mesmo, de construção da própria história deles, entendeu? A partir do momento que eles tinham esse conhecimento ou essa... Sabiam que ali estava, a gente estava registrando alguma coisa, que ele pode perpetuar de algum jeito, a partir de uma memória, então temos que começar a confiar e retribuir, eu acho que pra mim isso se chama retribuição, retribuir ou até sugerir né, outras coisas para a gente fazer muitas vezes, a gente acatava outras vezes, acatava mas não usava, construía conforme o conjunto, e aí eu acho que foi, no final inclusive foi até aumentando esse tipo de coisa, a gente já estava, a gente não tinha nem muita coisa para fotografar mais, é que o livro na verdade, ele pega, ele é quase... Ele é cronológico né, é a vida cotidiana, é a relação

das pessoas com o espaço, com o ambiente, é... A escolha das novas terras, a mudança, o desmanche, o lago enchendo e o convívio do cotidiano nas novas terras né, e o que a gente até sugere no final, que é o que pode acontecer ou que vem a sugerir né, sugerir alguma coisa, isso a gente sugere o tempo inteiro, as pessoas perguntam qual que é a sua posição, a posição é essa. É a leitura de cada um, a gente deixa na mão de cada um a leitura mas, que eu acho que está bem explícita, colocando a sua opinião, pode fazer de ter um... de ter de participar, vamos dizer de um êxodo né, ou de um deslocamento que seja afetivo, geográfico, territorial, ele tem uma marca muito profunda e eu acho que o livro tem varias situações que demonstram isso e está lá.

Lyse - Você João, você também planejava as suas fotos? Você foi o único que não falou sobre isso.

João - Não, eu não planejava muito não, é... Não porque o Pedro sempre teve um método muito assim, ele gosta de desenhar, sabe, ai tu desenha a cena assim, ai depois tu vai e faz, sabe, ou não faz diferente mas ao menos pensou a coisa e eu nessa época eu era mais instintivo mesmo, sabe, se tinha uma coisa assim por exemplo em jogo, definir rápido o que eu ia fazer assim, em termo de experimentei uma coisa ou outra e tal, mas o meu trabalho, basicamente ele foi em cor 35mm, sabe, então dentro disso que eu fiquei experimentando, sabe, uma questão cromática, foi importante pra mim de ficar buscando, sabe, trabalhar os azuis, que depois foram se desdobrando em outros trabalhos, sabe, essa questão do lusco fusco, de trabalhar nesse momento, e tal, uma coisa que tem muito no Paisagem e tem em outros trabalhos depois, sabe, então foi o início de muita coisa do meu trabalho com cor, mas é... Mas em termos de composição eu não era muito de planejar sabe.

Lyse - E como é que você definia a composição? Era baseado assim, na cor?

João - Não, em composição eu...

Lyse - Na forma?

João - É. As minhas referencias, muito na cor, é... E tentando um pouco, é... Repetir ali e aprender um pouco das referências minhas da época né.

Pedro Motta - Todo mundo, todo mundo exercitava isso, a não sei, sem problema nenhum, sem a menor...

João - É, um pensamento meio antropofágico, é...

Pedro Motta - De fazer um encontro para esgotar...

João - É, a gente consumiu, até hoje a gente tem traço de, é porque começou a rolar essa diferença entre o que a gente tava vendo e o que a gente tava sentindo, sabe..., é..., a vida estava transcorrendo normalmente, não tinha muita imagem, é... Vamos dizer de novo né, factual, acontecendo, sabe, era um marasmo sabe, tanto é que na hora que você perguntou da questão da metodologia de cada um, e tal, eu tinha uma coisa que eu aplicava em todas as comunidades que eu chegava pela primeira vez, chegar e fingir de árvore, ou fingir de galho, ou fingir de cachorro vira-lata.

Lyse - De pedra...

João - De pedra, sabe... Que você chegar numa comunidade dessa é um astronauta chegando aqui na terra, ou um alienígena, sabe, então você precisa dar um tempo para as pessoas se acostumarem com você, você se acostumar com elas e tal, depois você faz o que você quiser, só que durante esses primeiros anos, antes das mudanças nas casas e tal, era um marasmo assim, não acontecia nada, então a gente começou a criar essas situações são as fotos do Escafandro, do peixinho, do menino boiando, dos azuis, da relação das pessoas com a água e tal, que tentava falar de um futuro próximo, sabe, quer dizer... A inundação, a perda de referências geográficas, a água, e tal, então...

Pedro David - Todos as... Rodas de conversa era falando disso, a vida delas não era, era fisicamente normal, elas só pensavam nisso, entendeu? Porque já estava certo, já estava tendo visitas regulares de gente ligada à obra, e assistente social, era muita coisa acontecendo, então eles estavam certos e estavam muito... E todo mundo que chegava ali, antes o lugar era isolado, vazio, e de repente começa a vir gente semanalmente, então todo mundo que chegava ali era pra falar disso, então quando a gente chegou pela primeira vez, todas às vezes, as pessoas já vinham falar disso, porque achavam que a gente trabalhava com isso, a gente primeiro tinha que convencer as pessoas de que a gente não trabalhava na empresa, a gente trabalhava por conta própria e muitas vezes tinha gente que não acreditava, mas a gente era muito bem recebido pela característica própria das pessoas de ser hospitaleiro, acima de qualquer coisa, né. Então assim, tinha esse assunto, apesar da gente estar indo lá por causa do assunto, quando a gente chegava lá e ficava mais embebido assim no assunto, que as pessoas só sabiam... Só falavam disso, chegava em uma rodinha ali pra conversar, era isso, alguém vinha conversar com a gente, era isso, tudo era isso em muitos, principalmente no começo, era muito, que eles estavam atrasados, eles

estavam esperando acontecer alguma coisa que não acontecia, então eles vinham tirar a dúvida com a gente, perguntar de onde a gente era, perguntar o que a gente achava. Ah, vocês são da cidade, o que vocês acham disso? O que vocês estão achando? Então eles ficavam o tempo inteiro nesse assunto, e a gente acabou que, apesar da gente saber que a gente ia acompanhar tudo, a gente poderia muito bem ficar acompanhando o cotidiano normal pra depois ver esse cotidiano mudando, mas a gente foi ansioso, meio que a gente acabou ficando ansioso e não esperou, a gente não quis registrar esse cotidiano normal pra depois registrar as mudanças, a gente começou a registrar e criar as mudanças, Você perguntou quando a gente começou a atuar em cima da coisa, foi nessa situação, primeiro, como o João falou, não acontecia nada, você fica lá no cotidiano e, eu não estou aqui para fazer o cotidiano, estou aqui para fazer a barragem chegando, e não chegava... E o cara falando disso, o cara fala que vem da casa dele fala que vai ter só peixe, aí a gente chega lá e a mulher dele sai, a líder comunitária, ela vai a Brasília e traz um peixe, não foi a toa que ela trouxe o peixe, ela estava com isso na cabeça, aí ele viu o peixe pendurado lá na casa da mulher, dorme lá, os meninos lá conversando, os velhos falando que ano que vem quem chegar aqui vai ver só peixe, então isso, tudo instigou a gente muito a mexer, a ficar ansioso, não esperar só esse cotidiano, ou até quando estava esperando, sai, igual a isso aqui (ele mostra a foto). E os meninos falam, vamos pescar no rio, uma coisa que eles gostavam de fazer, eu estava lá por conta deles, vamos levar pra pescar, vamos pescar, sai uma coisa que, né...

João - Que não é pescaria, né...

Pedro David - Não é pescaria, exata, é uma coisa mais densa do que pescaria, a gente se inebriou com esse clima muito forte, muito fortemente, assim, o assunto tomava conta mais do que a gente imaginava, a gente tava ali talvez pra fazer o cotidiano, sabendo que ficaria até o fim, mas hoje é cotidiano, mas o cara não deixava ele ser cotidiano, o assunto ali o tempo inteiro não era cotidiano, então a gente acabou naturalmente, começou a querer mexer nas coisas, e levar pra água e trazer as cores.

João - E obviamente também o trabalho de edição nosso também já é pensando nisso né, quer dizer, as fotos que tão muito...

Pedro David - Normais...

João - Dia a diazinho, brincadeirinha e tal... Tchau!

Pedro David - E isso, na verdade a gente está falando isso pra responder sobre a relação das pessoas, isso responde sobre a relação, a relação é de fazer junto, é de comentar, conversar, pedir coisas, explicar muito, explicar demais é ter que explicar o tempo inteiro, o cara que chega na casa dele e explica como é que é, na próxima viagem, a segunda, também vai pedir de novo, aí como é que é mesmo? Aí explica de novo, aí o primo vem para o aniversário... Tudo de novo. Então você vai entrando no assunto o tempo inteiro, o assunto está aqui na... Você tem que estar com ele em cima... Tanto eles quanto a gente estava falando disso sem parar, sem parar, sem parar todos os anos... E lá era falando disso.

Lyse - E a respeito assim de..., essa ideia de mudança para uma nova casa, muitas pessoas viveram a vida inteira delas ali né, como é que eles estavam recebendo?

João - Ah, isso foi terrível para eles, e numa escala assim, que vai diminuindo do mais velho ao mais novo, quanto mais velho mais difícil e quanto mais novo menos interessa, para um menininho...

Lyse - Tanto faz.

João - É, tipo, vão se adaptar mais facilmente, não vão lamentar muito, não vão sentir tanto apego né, agora os mais velhos, foi terrível, assim, a gente acompanhou alguns casos que não estão assim muito diretos no livro, sabe, mas de gente por exemplo que dizia todos os anos antes da mudança que não ia mudar, que ia mudar, que ia morrer lá...

Pedro David - Esse senhor morreu lá, morreu, não conseguiu, ele era bem velho, poderia ser que ele morresse de qualquer maneira, mas nas vésperas de mudar ele morreu, não estava doente e nem nada, e morreu.

João - Tem um cara, O seu Pedro que você esta falando?

Pedro David - É, ele desistiu, ele apagou.

João - O seu Pedro, ele foi enterrado, foi o primeiro habitante da terra nova, ele foi enterrado no cemitério novo.

Pedro David - Essa foto que você escolheu do Pedro Motta foi do enterro dele, ele lá dentro, ele é um cara que viveu 80 anos, mais de 80 anos naquele pedaço de terra ali.

Lyse - Essa aqui?

Pedro David - É, aqui é a foto dele caminhando na terra, conhecendo a terra, escolhendo os lugares... E aqui é onde ele foi morar, escolhendo o lote dele.

João - Essa história é terrível, terrível sabe... Ele mudou, mas o espaço que ele ocupou na terra nova foi um túmulo... Não foi uma casa.

Lyse - Diferente...

Pedro David - E a gente se envolvia, sabe, tinha gente da nossa idade, realmente a gente tava interessado em conhecer aquelas pessoas, e a gente ficava muito a vontade, sabe.

João - Então tem umas histórias muito loucas assim, porque... É meio faroeste o negócio, não é o interior do Ceará, é o interior de Minas, sabe. Então por exemplo, tem um caso de um cara muito próximo da gente lá, muito, que o pai matou ele em uma briga, sabe...

Pedro David - Uma briga que envolvia, uma discussão sobre o dinheiro que veio da indenização, essa gente nunca teve dinheiro na vida e de repente ganha cem mil. Imagina uma pessoa que nunca teve um tostão, ganha cem mil, sai comprando geladeira velha, carro velho...

João - Vai sendo enganado...

Pedro David - Todas essas coisas...

João - Então, tem algumas histórias por trás sabe esses caras...

Lyse - Eles receberam um bom dinheiro pelas casas?

Pedro David - Receberam, dizem que foi a melhor negociação até hoje, a gente... O importante, muito falar é que a gente não se envolveu com isso, quer dizer, se envolvia ouvindo os caras e se emocionando, mas a gente não estava ali pra discutir isso, nem no trabalho a gente está aí para discutir... então em muitas palestras que a gente deu, o povo ficava: mas como é que tá a vida deles? Mas foi bom? Mas foi bom fazer a mudança? Gente, não sei, nem tem condição de saber, nem eu to interessado no trabalho, nosso trabalho era um trabalho de fotografia, a opinião está ali em linguagem fotográfica, tão diversa quanto é a realidade deles ali, não é uma coisa que se tem conclusão exata, eles também não tem uma conclusão exata assim, a gente via gente com o braço quebrado que tinha que esperar quatro dias pelo hospital porque o carro só vinha daqui a quatro dias, e aí você chega lá ele está ali saindo de roupinha mais novinha, tem dinheiro pra comprar uma roupinha, vai na cidade no dia que quer, porque tem ônibus todo dia, bom ou ruim? Não sei...

João - A coisa não é maniqueísta sabe, não tem dois... lados...

Pedro David - A gente não se preocupou em documentar isso, era só a nossa emoção mesmo, eu chegava nos lugares lindos, a curva do rio cheia de pedra, de cascalho, o cara lá com uma rocinha pequenininha, a mulher dele faz uma comida deliciosa, eu pensei..., como é que esse cara sair disso, não tem condição, então, tem a sua opinião, ele achava bom, mas sei lá, pode haver um certo romantismo de eu gostar do sertão e da mulher, a gente não se limitou a falar exatamente do resultado entendeu? A gente não arriscou isso.

Lyse - E vocês tiveram algum contato com essas pessoas depois, assim, saber como elas estão?

João - A última vez foi na entrega do livro.

Pedro David - É.

João - Já tinha um ano que a gente não ia lá e tal, as coisas já estavam voltando ao normal...

Lyse - Foi quando, em que ano?

João - 2008.

Pedro David - Quase dois anos, esses caras a gente não acompanhou um ano e meio.

João - Todo mundo se adapta né? Você sabe, então as pessoas, elas se viram lá e tocam a vida, não vão ficar chorando o resto da vida, por causa disso né?

Pedro David - Teve gente que...

João - Eles se organizaram, sabe, a organização deles foi muito importante para eles conseguirem um bom acordo, eu acho que foi um salto grande na relação entre atingidos de barragem e construtores de barragem, sabe...

Lyse - Vocês acham que...

João - Houve manifestações de Belo Horizonte, eles vieram para cá, teve reunião aqui.

Lyse - Vocês acham que a cobertura do *Paisagem Submersa* ajudou nisso?

Pedro David - Não.

João - Não ajudou não.

Lyse - Não?

João - A gente não, a gente não acredita na fotografia como instrumento de mudança da sociedade.

Pedro David - Não mudou nada, o que foi feito lá e o que foi feito aqui, não mudou nada.

João - Pode ter mudado alguma coisa um dia numa pessoa

Pedro David - Exatamente.

João - Como em um dia que a gente chegou com uma foto lá, com o livro, a pessoa pode ter se sentido bem com aquilo, sabe, os nossos papos, as nossas conversas, as cachaças que a gente bebeu junto, isso a gente vai levar pelo resto da vida, tanto a gente quanto talvez eles também, sabe.

Pedro David - Não mudou nada assim, restrito.

João - A gente faz micropolítica, é do dia a dia sabe, do aqui e agora. Agora não é um instrumento realmente de mudança, não teve jeito, até porque quando saiu o processo já estava finalizado, sabe, aí a gente não tinha essa intenção também, não tínhamos essa intenção de forma alguma.

Pedro David - A gente já sabia que não era por aí que ia mudar a situação. Não mudou nada assim, a gente fez amigos, pessoas..., muita gente que a gente conversava, que gente gostava de conversar, um cara que estava vindo de fora, um artista, e trocava muitas ideias e conversava sobre a vida e sobre o nosso trabalho, então não sei, pode ser que saia um artista de lá, um cara fotógrafo, que diga que esses meninos eram tão legais, e ainda deram um livro, muitas pessoas que a gente deu o livro, não posso dizer que todas, ou quase todas, não tinham nem um livro.

João - Agora isso pode mudar muito na vida deles.

Pedro David - A pessoa que não tem nenhum livro, ela de repente tem um.

Lyse - É abrir as portas para que ela tenha mais, né...

Pedro David - É 100% de mudança.

João - E...

Pedro David - De zero a um, e o livro é um dinheiro, e é a história dele ali interpretada, um registro dele, quer dizer, o mundo é assim, não muda assim em um dia.

João - O livro está nas bibliotecas da região, sabe, pode ser que seja o instrumento de algum pesquisador no futuro, sabe, pode ser que uma foto dessa cause uma emoção em alguém, sabe...

Pedro David - Como causou lá na época, né. A gente... Eu tinha um receio de em um certo momento surgir uma conversa que a gente ia levar o livro pra eles e eu pensei assim: Poxa, a gente fez retrato pra caramba, deu retrato pra caramba, fazia foto, pedia foto, ia na casa do cara e fazia foto, e de repente no livro, não tem retrato, por uma

linha editorial nossa, que a gente acabou seguindo muito mais imagética do que factual.

Lyse - Tinham poucos retratos.

Pedro David - Não tem o retrato não, a gente queria fugir dessa documental que põe a casa nos lugares, a gente não queria isso, a gente queria outras sensações, então não tem, não tem a casa do cara que pediu para fotografar, não tem o retrato dele, não tem ele com o menininho, eu na hora fiquei meio preocupado com isso, fiquei, gente, esse povo vai achar esse livro muito ruim, vai ficar puto com a gente porque não tem, quando a gente chega lá e começa a dar o livro as pessoas, e vê os caras emocionados com o livro, e não tem nenhuma dele, e não tem nenhuma da casa dele, mas ele vê a casa dele, porque aquilo ali é a região, aquilo ali é a história dele, então ele vê, ele olha aquela foto e diz, isso aqui é a minha casa, minha casa tinha uma árvore igual essa, ai o cara vê um vulto, ai, esse é o meu primo, não é, mas é, a gente queria que fosse assim, a gente queria aqui, fazer um trabalho que orientasse tudo, a nossa sensação sobre tudo, chega lá, o cara sem nenhuma instrução de arte e fotografia de linguagem, ele vê exatamente sem a gente falar que é isso, a gente não teve que escutar ele de não estar, ele se viu, e isso foi uma coisa assim, fantástica, que ele se viu e que funciona a linguagem, funciona até pra quem não sabe o que significa linguagem, isso a gente viu na prática, o cara se vendo ali onde ele não estava, mas ele estava, a gente acreditava que ele estava, mas a gente duvidava que ele talvez fosse acreditar, e ele acreditava, isso várias pessoas se viam e contavam casos sobre aquelas fotos em que talvez eles não estivessem, mas ele lembrava de casos, lembrava de toda aquela vida, com aquelas fotos, ou seja, se viu, a barragem está lá, mas o cara, ele guarda aquilo, ele vê aquilo e lembra de várias coisas dele, então eu acho que foi que... Serviu pra eles, serviu pra eles, serviu pra fotografia em Minas Gerais, o pessoal reverencia, serviu pra fotografia do Brasil inteiro, de tempos em tempos alguém quer saber, quer falar, você veio estudar, a Katia já estudou, já deu né, acho que serve mais assim.

Pedro Motta - É, pra gente né, que é o principal.

Pedro David - Não impediu, é pra gente principalmente, que a gente conseguiu, né, nos conseguimos nos tornar artistas com esses três trabalhos.

Pedro Motta - Satisfazer, porque a gente conseguiu...

Pedro David - Porque outras pessoas viraram artistas com esse trabalho.

Pedro Motta - A gente acreditou e ela foi sendo formulada e no final das contas...

Pedro David - A barragem está lá né, a gente nunca achou que eles não fossem fazer lá, nem que eles fossem ter uma negociação melhor, de jeito nenhum, não achamos, mas a gente atuou aí no mundo, o meu trabalho está aí, ele está aí, né, ele é uma coisa, ele existe, né, então eu acho que ele serve, ele mudou alguma coisa, a partir do momento que ele existe, ele muda o mundo, o mundo que não tinha ele e agora o mundo que tem ele, então está aí uma fonte, para vários tipos de pessoas verem e tecer comentários e emoções.

Lyse - O trabalho de vocês, apesar de não ter esse intuito teve um caráter de manifesto social muito grande, assim, muitas pessoas que viram, realmente se emocionaram e realmente refletiram..., realmente refletiram sobre isso.

Pedro David - É, agora não impediu nenhuma né, e nem vai impedir nenhuma, Belo Monte é muito pior do que essa, terra indígena, e vai sair, e vai ser boa, provavelmente...

Lyse - Não vai impedir, porque, pessoas que fazem esse tipo de coisa não pensam nos outros, só pensam no dinheiro, as pessoas... Quem pode mais chora menos, né.

Pedro David - É né, é assim né.

Lyse - Bom, agora eu queria pedir pra vocês falarem um pouquinho dessas fotografias que eu escolhi, é, falar como foi fazer cada uma dessas fotografias, se teve algum planejamento, é, qual foi o lugar, se tem alguma história...

Pedro David - Deixa eu falar dessa aqui então, essa aqui foi da minha segunda viagem, na verdade, segunda viagem, mas primeira viagem, exatamente do projeto, que eu tinha ido com o Pedro Motta em 2002, conhecer o Vale Jequitinhonha, aí nós conhecemos essa região, varias regiões e na volta decidi fazer o projeto sobre a represa, não sobre o vale Jequitinhonha, o João tinha ido antes e falou pra gente, vai que é bom, vai que nos vamos fazer um trabalho lá, para ver tudo, e para fazer um trabalho, e decidimos não fazer um trabalho sobre o Vale Jequitinhonha inteiro para fazer só sobre essa história, para poder concentrar ao máximo, aqui é a primeira vez que eu voltei sozinho para fazer essa história, na comunidade maior, que é Peixe Cru, e aí, me enturmei com esses meninos, dois irmãos, me enturmei com eles, fui pra casa deles, comemos lá, almocei, passei o dia com eles, aí a, vamos pescar, vamos caçar isca, vamos pescar, pescar no ribeirão, quando eles me propuseram isso eu fiquei, poxa isso daí é legal, pescar, eu quero ver a água, ver gente dentro da água, fazer

aquela imagem da água, né, a água vai subir, é a água, a gente tinha essa linha editorial da água, achava que a água era um bom lugar de fazer coisas para o projeto, então eu fui pescar com eles no rio, e fiquei lá a tarde inteira com eles pescando, fotografei o caminho ida e volta, fiz "n" fotos dessa. Foi uma pose assim, de ficar, eu vi essa luz, sentindo que estava essa luz bonita, pedi pra ele ficar aqui, o outro estava nadando ainda, e fizeram, tem várias, só isso...

Lyse - E as outras?

Pedro David - Eu não vou falar das outras, eu falo depois.

Lyse - Não, eu queria que você falasse logo...

Pedro David - Aqui oh, essas duas aqui, elas faziam parte de um ensaio que eu fazia dentro do trabalho, que é uma coisa que a gente se propôs a fazer, pra ajudar no desenvolvimento de cada um mesmo, do trabalho individual, a gente se propôs a fazer pequenos ensaios dentro do tema, a gente sabia que depois eles iam ser diluídos, dentro de uma coisa maior, mas era legal você ter uma linha pra seguir dentro da coisa, até pra poder abordar, em vez de ficar só esperando, só vendo o que ia fazer, tem um objetivo, então isso é o ensaio que eu tinha, que era uns assuntos que eu tinha com as pessoas, que eu pedia para eles me mostrarem o que eles queriam levar quando eles fossem, entendeu? Essa ideia desse ensaio surgiu em Diamantina, que é uma cidade antes, a maior cidade do Vale Jequitinhonha, que estava antes dessa área, que a gente passava sempre, e o Eustáquio Neves que foi um fotógrafo importante para nós, foi na nossa primeira exposição lá, viu algumas fotos e eu mostrei algumas outras impressas pra ele, e conversando, ele me abstraiu assim, ele me deu assim, esse sopro, esse cara, nossa, imaginou uma situação, queria ver os objetos, daí ver coisa velha, coisa antiga, eles estão a muito tempo lá, e ele soprou uma imagem assim, sabe, deixa a pessoa segurar, ele soprou essa imagem, sabe, poxa, que é isso? Vendo o portfólio mesmo, vendo o trabalho, pensa nesses objetos com essas pessoas, pensa nessas pessoas segurando e aí fica essa ideia de pensar o que eles querem, e que o objeto é esse, o objeto que eles queriam levar, aí fica com essa ideia, então todos os lugares que eu ia dentro do assunto, eu pedia para as pessoas me mostrarem, aí tem um montão de coisas mais simples mesmo, objetos, esse cara quer levar tudo, tudo o que? As coisas, que coisas?

Lyse - O que é isso aí?

Pedro David - Um rádio velho né, aí eu pedi para ele me mostrar o rádio, e aí eu me interessei nessa, ele chega bem perto, assim, fugindo daquele retrato convencional do rosto, da linha de expressão do rosto, eu queria ir para mão, e eu acho que a mão é tanto quando o rosto né, então eu pedi para eles me mostrarem, focava ali a mão segurando aquela coisa, então esse cara falou que queria levar as coisas, a senhora que era a mais antiga do povoado falou que queria levar a mala. O que você vai levar? Ai ela foi lá dentro na hora e puxou assim, eu vou levar os couros.

Lyse - E ela tinha essa mala?

Pedro David - Tinha essa mala, essa era a mala dela, falou, vou levar os couros. O que é o couro? A mala dela, exatamente isso, ela me mostrou e "pá". Fiz aqui, fiz ali, lá pra dentro da casa, do lado de fora da casa, experimentando as luzes, mais abertas, mais fechadas, preto e branco, cor, fiz as duas coisas, e nisso tem quinze, ou nem tanto né, que eu fui fazendo, no decorrer da história eu fui fazendo. Esse Senhor Pedro né, um cara da comunidade de Porto Coris, ele também né e a dona Geralda, que é a outra eram os mais velhos da comunidade, eles eram netos do escravo fundador da comunidade, que era quilombola.

João - Porto Coris é uma remanescente de quilombo.

Pedro David - É, e eles eram netos do fundador.

João - Até deu muito problema aí.

Pedro David - Com a lei.

João - Que você não pode mexer em terra de remanescente de quilombo, então tiveram que fazer uma brechinha na lei, uma "maracutaiazinha" lá.

Pedro David - E eu sempre visitava ele, ele era um senhor muito interessante, um senhor bem vestido em um estilo meio clássico e muito cheio de "causos", então toda vez que eu ia lá eu visitava ele, ele morava nessa casa azul, morava sozinho assim, numa casinha assim de "pau a pique", então era fatal de eu chegar lá e ir na casa dele, toda vez, e um dia eu cheguei e ele tava lá trocando a chave, o neto estava trocando a chave para ele da porta e eu fazendo o processo inteiro, vendo e pedi para ele, me mostra a chave Pedro, eu já saquei que ele tinha essa chave né, uma chave né uma hora dessas, numa casa né, moradia nova, quis fazer segurando a chave, pedi para ele me mostrar, ele tava com a chave na mão e eu pedi para ele me mostrar a chave, e o escafandro, foi também uma coisa que assim, uma reminiscência de infância que eu

sempre gostei assim, dessa coisa do escafandro, foi uma imagem que eu tinha na minha cabeça assim, sabe, de ver filme, de...

Lyse - Tem muitas fotos de escafandro, eu vi, tem várias, não só suas.

Pedro David - Eu via, eu amava ver um filme que tinha escafandrista assim, eu adorava essa vestimenta e nunca tinha visto um escafandro, quando eu cheguei lá e começava a frequentar a região, comecei a, o pessoal veio me falar que tinha, porque é uma região de garimpo, de mergulho, desde que tem gente lá que o povo mergulha no rio para buscar diamante, esses caras me falaram que tinham um escafandro, os caras lá tem um escafandro, aí eu fiquei assim, como assim você tem um escafandro? É o meu sonho ver um escafandro, na minha vida, na minha frente, nunca vi, está lá, vou lá te mostrar, tinha o escafandro, aí fui lá, fiz a foto do escafandro sozinho, do escafandro no chão, pedi pra ele vestir o escafandro, ele estava com uma blusa de moletom muito feia, daí não ficou legal, pedi para ele colocar outra blusa, ele não tinha outra blusa, a outra blusa é nova, não vou botar, aí eu, ah, então vamos fazer sem, aí eu falei opa, sem blusa ficou bom, e aí foi aquilo que eu te contei, eu fiz a foto em preto e branco, exatamente nesse lugar, dessa maneira, um clique, os outros cliques pegaram um pedaço da casa, pegaram uma coisa, então eu revelei e gostei mais desse, o único que tinha esse fundo da casa, e comecei a usar, e não usei ela muito, eu não usei, ela ficava meia parte, até que um tempo depois eu, não, vou lá repetir, e fui lá, visitei ele, refiz essa foto em três horários diferentes para pegar luzes diferentes com ele, tipo assim, meio dia, três horas da tarde e seis horas da tarde, ficamos ali no ponto esperando a luz, eu ia lá fora e media, ficava esperando até daqui a pouco e refiz as três para poder pegar essa, que pra mim é a minha mais importante.

Lyse - É essa aqui?

Pedro David - É com certeza.

Lyse - Nossa, então eu acertei né.

Pedro David - É, aí tem essas duas que depois você dá uma olhada, que são...

Lyse - Essa eu sei qual é.

Pedro David - A da albina, foi uma representação legal porque...

Lyse - E essa daqui qual é?

Pedro David - Essa, ela aceitava retratos e eu fiz pra ela, e eu nunca imaginava que eu ia usar, e deu aquele acaso, daquela luz, eu curti e ela passou, e essa foi já visitando uma comunidade, na casa do cara, num balseiro, de um cara que tocava a balsa, que

não tava mais lá, eu fui visitá-lo e ele não estava mais, ele já havia se mudado, a casa dele já era ruína, a região estava toda abandonada, e aí tinha essa árvore seca cheia de trepadeira, eu quis tirar uma foto meio humanóide, assim...

Lyse - Eu sei qual é. Eu sei qual é a foto.

Pedro David - E aí veio a parte mais importante assim, Eu chamo ela de Vitória Seca porque ela tem uma pose parecida com a Vitória de Samotrácia (escultura grega, que encontra-se no museu do Louvre, em Paris, e que representa Nice, a deusa grega da vitória).

Lyse - Eu achei bonita também, eu sei qual é.

João - Então aqui é o seguinte, é, essa aqui eu vou...

Pedro David - Pular.

João - Ah não, eu lembro.

Lyse - Só um instantinho, aqui teve alguma que não foi filme?

Pedro David - Não.

Lyse - Todas são filme?

Pedro David - Foi tudo filme, filme 35mm, filme cromo 6x6, filme negativo 6x6, em cada hora era um formato.

Lyse - Não, mas foi tudo filme, nada digital?

Pedro David - Negativo 35mm, e cromo 6x6, e essa que você vai ver aqui é de Olga, que é de plástico, todo mundo quis experimentar isso lá no trabalho, todo mundo fez.

Lyse - Eu comprei uma "lomo" (câmera lomográfica), para mim também, boazinha de fazer foto.

João - Esse aqui é um díptico né, são duas fotos e elas foram feitas em lugares separados, e o díptico, ele aconteceu depois na edição né, foi na hora de editar que uma foto se aproximou da outra, talvez por causa do balão e tal, né, que foi, é... Essa comunidade aqui eu não lembro o nome realmente, era em José Gonçalves de Minas.

Pedro David - José de Barros.

João - José de Barros, deve ser, e aqui é Peixe Cru.

Pedro David - Não, é José de Barros não, isso é lá para o outro lado.

João - E... Eu tinha até essa coisa, assim, isso é a recorrente de...

Lyse - Das fotos...

João - Esconder rosto né, "siluetar", é, lusco fusco e tal, isso aqui é o auge disso e é um díptico que mostra tudo isso assim, porque eu gosto de personagens um pouco

sem identidades, assim, sabe, eu nem sei quem é essa menina, eu não lembro, eu posso até lembrar, né, assim não interessa sabe, quem ela é realmente de fato assim, o nome, o CPF...

Lyse - Tem até o nome da menina lá no site se eu não me engano.

João - É... O que importa é que é um personagem dessa história, uma atingida, como os outros né, aqui é uma região, uma arezinha que foi super legal de frequentar, que sumiu né, que é um dos afluentes do Jequitinhonha, então tinha uma cachoeirinha lá perto de peixe cru, que a gente ia, até pessoas da região vão de vez em quando, faz churrasco lá e tal, e eu ia com os mais novos, né. E ela tinha uma água um pouco diferente, porque a água do Jequitinhonha era mais barrenta, porque tem muita mineração no alto do rio, então a água desce toda barrenta, mas os afluentes não, às vezes a água é bem... nesse estilo de água clara, mas o fundo escuro e tal.

Pedro Motta - Cheia de sedimento, é a chamada água coca-cola.

João - É... Então é uma foto assim, de uma dessas formações rochosas, assim, eu estava bem alto e o menino bem lá no fundo mergulhando, sabe, então foi um dos momentos de lazer na verdade, que ela foi feita, mas como era tudo preto e tal sabe, ela no livro some assim, que o preto dela invade a outra página, que isso é uma coisa que a gente buscou muito no livro também sabe, os pretos fechados, trabalhar o preto bem... Preto é um elemento importante na fotografia dos três, então a gente teve que lidar da forma mais...

Lyse - Por isso o livro é preto.

João - É, o livro tinha que ser preto, porque tudo surge do preto sabe, claro, um momento ou outro não. Então isso é, essa situação é bem de fim, no final mesmo sabe, e eu trabalhei essa questão da luz sabe, era uma coisa que eu estava querendo trabalhar muito.

Lyse - O que era esse lugar? Que eu não entendi.

João - Era uma carvoaria, são vários fornozinhos de carvão, feitos de barro, são os iglus, só que no lugar de gelo é barro, eles socam madeira ali dentro, madeira que acabou de cortar, mete fogo e tampa, depois de uns dias eles abrem esses buracos, e a fumaça começa sair, então por isso você vê um tanto de forno, assim, tem hora que tem um tanto de fumaça saindo e tal, esses buracos onde está a luz entrando, são os buracos de saída de fumaça, esse forno, ele está desativado nesse momento, né, está vazio, então eu entrei lá dentro do forno com o menino, estava com sol, o sol tava

entrando e o chão é cinza, que é resto de queima de madeira, então você bate o pé no chão assim e sobe poeira, a poeira sobe e marca a luz, aí tem uma direção aqui, que esse menino eu fotografei muito ele, se chama Giovanni, eu tive uma empatia enorme com ele e fotografei ele muito, ele aparece em várias fotos minhas, as dos meninos também eu acho, então a luz aqui, ela é elemento da composição né, aqui também é outra foto dirigida, né, essa é uma foto dirigida, todas aqui são dirigidas, com direção de cena assim...

Lyse - Sim.

João - O mínimo né, essa talvez seja a maior, que tenha intervenção maior minha porque tive que deslocar a porta 50 metros, mas aqui a do peixe é uma foto dirigida também.

Lyse - O que é esse peixe aí?

João - O peixe é igual o Pedro falou mais cedo, tem um artesanatozinho assim de... É um peixezinho assim de palha, e ele ficava assim pendurado assim, na casa da Maria de Lourdes, que é uma das líderes comunitárias do Porto Coris, é onde eu dormia, ele fica pendurado aqui e uma luz de tungstênio aqui, a luz tava provocando essa sombra, e aí o menino é um dos meninos lá, afilhado dela, sei lá quem ele é, que eu joguei uma lanterna no olho dele para dar uma iluminada, né, então a direção e uma luz artificial e tal né, aqui é bem pertinho da casa da Maria de Lourdes que é uma das personagens também mais importantes nossas, que eu pedi pra alguém...

Lyse - E de onde é essa porta?

João - É da casa da Maria de Lourdes.

Lyse - E quem é que está aí atrás, é a Maria de Lourdes?

João - É não, é não, é não. Isso aqui é o Branco.

Pedro David - Isso aí é Peixe Cru, não? Então não é a Maria de Lourdes.

João - Não é, é Luiza, Luiza... Branco é Peixe Cru.

Pedro David - Peixe Cru.

Lyse - Então a casa Não é da Maria de Lourdes? A porta não é da Maria de Lourdes?

João - Não, é da Luiza que é uma personagem muito importante nossa.

Pedro Motta - Foi ela que hospedou a gente todas as vezes.

Pedro David - Todas as vezes que a gente ia nesse em Peixe Cru, que era a maior comunidade que tinha, a gente ficava na casa dela.

João - Ela não escolheu nenhuma foto dela, Tem uma foto do Mottinha que é vertical, que é ela mexendo com os pirilampos assim, olha...

Lyse - Eu sei qual é. Aquela é a Luiza?

João - É, aquela é a Luiza.

Pedro David - A gente ficou na casa dela todas as vezes que a gente foi em Peixe Cru.

Lyse - Eu gostei muito daquela foto, só que ela não, não achei assim..., ela era muito religiosa, aí ela não remetia nem a água e nem a partida, por isso que eu não coloquei.

João - Depois pode incluir se você quiser, aí a porta da casa dela, na beirinha, porque a casa dela era a última de Peixe Cru, a mais próxima do rio, do centro urbanzinho lá de Peixe Cru, então estava muito perto, aí eu levei a porta e tal, que essa beira de rio aqui a gente frequentou demais, demais, então é isso.

Pedro Motta - Eu aqui olhando essas fotos e eu acho que realmente a única que não, sei lá, que não tem direção vamos dizer assim, ou..., e é uma foto espontânea, é essa aqui que foi a primeira que eu fiz, estava até junto com o Pedro, por mais que ela pareça que foi totalmente construída, ou meio que manipulada, pelo fato de você conhecer um pouco agora um pouco da nossa história, de como a gente constrói a imagem e tudo mais, é uma situação de o menino estar lá brincando, boiando, fingindo de morto, uma brincadeira corriqueira de criança na água e essa foi uma foto para mim muito importante porque foi a primeira que eu realmente fiz e vi que dali a gente poderia desenvolver outras coisas e já era um..., vamos dizer, um presságio de tudo que ia vir, o menino morto boiando na água né, e parece que ele saiu do cotidiano dele e acabou de morrer, então essa é a foto de uma criança, é o "Biu", é um menino que acompanhava a gente desde o começo, esse menino é esse menino que está deitado aqui, é o mesmo, sempre acompanhou, sempre esteve, várias vezes ele foi guia da gente, não só participante das imagens mas ele foi guia de trilha, guia de lugares, guia assim de várias situações, e o "Biu" não é de William viu? "Biu" é de Xibiu.

Lyse - Xibiu?

Pedro David - "Biu" é uma abreviação de Xibiu com "x" e "u", Xibiu seria..., é um diamante pequeno, porque ele era bem pequeno. É, ele era um moleque, ele é mini, né, e a foto de cima é a mesma situação de brincadeira, essa já é totalmente não construída, mas é o cotidiano, vamos dizer ordinário muito simplório, e eu

simplesmente pedi para repetir, ela estava fazendo exatamente isso, exatamente na cama e eu achei que aquilo era uma coisa completamente fora do contexto, a menina brincando de bolinha de sabão, geralmente brinca fora, né, para a bolha sair pra fora, para ter uma sensação de liberdade, flutuar, então ela está fazendo isso tudo dentro de casa, não sei, testando a bolha, vendo aquela forma, e é isso que a gente pediu para ela repetir dentro da cama, acho que é a cama dela, ou da Maria de Lourdes, não sei, esse é em Porto Coris e esse é em Peixe Cru, essa aqui já é uma situação, já na terra nova, uma das primeiras vezes que eu fui lá para conhecer na fazenda Massandaia, que agora é a comunidade de Porto Coris, e essa cama estava lá mas eu realmente posicionei ela de uma forma que me satisfizesse, como satisfiz, em questão de composição, achava que ela... Nesse terço da imagem, ela funcionava melhor, criava uma situação de vazio, desse deslocamento, dessa situação toda que ia acontecer, da perda de várias coisas que a gente estava imaginando que ia acontecer, essa é uma situação também, eu não lembro o quê que era, se era o "Biu" ou um dos meninos lá da turma, aqui era o Peixe Cru, é o cemitério deles, eu também pedi para o menino abrir o guarda chuva.

João - Esse aqui também é o "Biu" olha.

Pedro David - Você está vendo? Ele é muito, ele é recorrente, porque ele é um, além de ser um personagem nosso, ele também era um guia, ele serviu muito, ele nos ajudava como um guia mesmo e era uma pessoa super amável, por mais novo que ele seja, e a diferença de idade, ele tinha uma conexão com a gente muito forte, uma das primeiras, porque tinha outros meninos que não gostavam tanto da gente, e esse a gente gostava dele e ele gostava da gente, eu pedi pra ele abrir o guarda chuva, não tem uma..., não tem um motivo, eu acho que estava chovendo, a gente usava um guarda chuva, esse guarda chuva é meu, essa situação de dia de chuva e eu não sei porque também pedi pra ele se esconder atrás do guarda chuva e criar uma situação de inocência, sei lá, uma coisa estranha que cria, para mim o estranhamento é sempre muito frequente em tudo que eu faço e eu gosto que esse estranhamento seja ele coerente ou incoerente, e essa situação é uma situação realmente que eu pensei em fazer essa imagem, eu sabia que eu tinha fotografado o Seu Pedro, na própria terra, na Massandaia, em Porto Coris novo e fiquei sabendo pelo, o João acompanhou o enterro dele, na última vez que o João visitou lá ele falou que o Pedro...

João - Não, você chegou um dia depois do enterro.

Pedro David - Ah é... Cara, foi uma das únicas vezes que eu encontrei o João lá, aí o João me falou disso e eu realmente não me recordo eu tinha essa imagem, porque eu sempre guardava um bloco de imagem, para fazer imagens do próprio lugar, imagem com uma outra referencia de outro tempo...

Lyse - Para dar para as pessoas...

Pedro David - Ou dar, mas nessa época eu só estava com esse bolo de imagens, eu soltava na água, eu ficava criando umas narrativas que eu sinceramente...

Lyse - Soltava na água? Que legal!

Pedro David - É, tinha... Criava algumas situações, podia criar um signo ou podia criar situações...

Lyse - Soltava na água para ver o que acontecia, para ver se criava um símbolo...

João - É...

Pedro David - É uma coisa até anterior...

João - Já tinha os trabalhos...

Pedro David - Já tinha trabalho com isso, com as minhas pesquisas e fui me apropriando delas pra trazer alguma coisa para cá, para o "Paisagem", e eu não sei se era essa imagem..., eu sei que estava fresco isso aqui, o cadáver morto estava fresco...

João - Estava, olha a terra fofa...

Pedro David - Então foi isso mesmo, quem está segurando a foto dele é o próprio neto, e ele... foi isso, eu me encontrei com o João e perdi um tempo, mas peguei o túmulo dele, está aqui nessa imagem não dá para ver, mas é lá...

João - Não tinha nem muro no cemitério, foi a primeira pessoa a ser enterrada lá e eu aproveitei essa imagem, não sabia muito bem..., eu tinha uma imagem dele, pedi para o próprio neto, a referência familiar que ele tinha aí, segurar a própria foto dele, tentando equalizar essa linha do horizonte, para criar também uma...

Lyse - Sim, quais foram as fotos que você escolhia dessas?

João - Ah, é por isso que eu to falando aqui, você escolheu bem sabe, porque dessas aqui eu gosto de todas, eu gosto muito desse díptico aqui, muito.

Lyse - Aí você escolheu para essas seis a do peixinho e aquela da farinha...

João - É, mas é porque igual o Pedro está lembrando aqui, antes a gente tinha uma edição que as quatro verticais ficavam juntas sabe...

ANEXO II

Entrevista realizada com Pedro Motta, na presença de Katia Lombardi, em Fortaleza, em agosto de 2011.

Pedro Motta - Tive que trabalhar muito intensamente várias vezes e ter que voltar várias vezes para poder ter esse contato mais profundo, então nessa viagem eu e o Pedro fotografamos duas comunidades das quais depois viraram nossas comunidades é... Primordiais vamos dizer assim, e a gente viu que daria uma história interessante, poderia sair dali o que a gente estava procurando, uma fonte de pesquisa de longo prazo, levamos esse material para o João, eu nessa época fazia muito preto e branco, o Pedro fazia muito slide, a gente levou esse material para o João, o João ficou encantado, ele já tinha feito uma viagem pequena, não por essa área, mas pelo Jequitinhonha, e a gente viu que a partir dali tinha panos para as mangas e a gente realmente precisava unir forças e é o que a gente queria, trabalhar junto num projeto que teria um tempo maior de processo, chamamos ele e começamos a desenvolver o projeto *Paisagem Submersa*, entende-se que o projeto *Paisagem Submersa* não é só um livro, são vários “ feeds”, quer dizer, a ideia principal era o livro, culminar em um livro, que é algo sobre fotógrafos, sobre os artistas..., querer de alguma forma..., querer produzir alguma coisa..., materializar né, as suas ideias, no caso o livro, a gente desenvolveu outras coisas, por exemplo um website, várias exposições, um "site specific" (termo artístico do inglês, sem tradução para o português, para designar uma exposição criada e montada especialmente para um determinado lugar), instalações, e com isso a gente foi crescendo, o projeto foi crescendo, a gente foi crescendo com ele, a gente foi, é... Instrumentalizando realmente, até de certa forma profissionalizando com ele, para essa questão de introduzir todo o projeto, escrever textos, criar realmente projetos de leis de incentivo, isso tudo foi feito pela gente, a gente não teve ajuda de ninguém, só nós três mesmo, assim na cara e na coragem batendo muita porta na cara, errando muito, e acertando algumas vezes e enfim, esse processo foi sendo desenvolvido ao longo desse tempo, começa em 2002 e termina em 2007, realmente com a finalização do livro, ele soma o total nesse livro, que tem em torno de cento e trinta e poucas imagens, eu trouxe todas elas porque eu não sei se todo mundo conhece o livro, acho que é uma forma um pouco mais democrática de mostrar

ele integralmente né, e eu vou falar um pouco sobre o processo de como a gente foi desenvolvendo, se quiser... A gente travava uma viagem imagética que achamos bem mais interessante, enfim, começa em 2002 a 2007 a parte fotográfica, 2008 foi realmente o ano do lançamento do livro, é... O que a gente fez? A gente fotografou cerca de, são 300 quilômetros quadrados, trezentos quilômetros de margem do rio, Jequitinhonha, né, que estava no nordeste de Minas Gerais e localizamos na verdade duas comunidades maiores, é... O Peixe Cru e o Porto Coris, em torno, só para vocês terem uma ideia, foram em torno de quatro mil e quinhentas pessoas, cento e é... Mil e duzentas famílias, mais ou menos foram deslocadas de uma área para uma outra área, aconteceu um êxodo, em função de uma barragem chamada Irapé. Irapé quer dizer ir a pé, e é uma região totalmente acidentada, e muitas vezes a gente teve uma dificuldade séria de chegar nesses lugares, uma questão geográfica mesmo e o projeto foi, é... No total foram cerca de quarenta e cinco, quase cinquenta viagens, e a gente criou um sistema, um método que eu acho que eu acho que foi importantíssimo para a gente trabalhar que foi, foram, todas as viagens foram feitas sozinhas, é individuais, é, a gente nunca viajou junto, a não ser essa primeira pesquisa do Pedro David que por acaso a gente descobriu essa história, e depois na última viagem quando a gente foi entregar os livros para as pessoas, que foi a segunda, a primeira vez na verdade, a primeira vez de fato das pessoas verem os três juntos né, e ele se sistematizou dessa forma, porque eu acredito que era mais fácil da gente conseguir entrar mesmo no mundo dessas pessoas, você chegando sozinho, que seja de uma forma muito mais simples e aberta né, você não está com outra pessoa, você está sozinho, você está de certa forma desarmado, e sujeito as coisas que podem acontecer né, eu aprendi que isso, para mim foi muito doloroso assim, começar a fazer isso, porque eu sempre trabalhei perto de alguém, e esse sistema foi feito, criado ao longo desse tempo e a gente viu que realmente funcionava, porque assim, a gente estava sempre muito próximo das pessoas e as coisas, acontecimentos que surgiram na nossa frente, é... A Katia falou maravilhosamente sobre o documentário imaginário e a gente começou a também ao longo desse tempo, a sentir que a gente tinha um peso nas costas de querer fazer uma história, ou criar uma história de... Muito sério, muito grave essas pessoas, desse erro, e que não teria que ficar realmente... Qual que era a nossa aí, nosso objetivo era contar toda a história de todas as pessoas ou sintomatizar determinados núcleos, toda essa história, então foi em um desses encontros que tinha aquela história

lá de Brasília né, foi em uma dessas exposições em 2004 no Foto Arte Brasília, a gente sempre mostrava esse trabalho individualmente assim, cada um mostrava o que produzia, mas sempre recorrendo. Ah, eu estou fazendo esse trabalho, é um trabalho com esses dois fotógrafos e mostrando esse material, dando a cara à tapa para conseguir, sem formatar totalmente a história, porque ela ia acontecendo que a gente ia acumulando imagem, e a gente caiu nas graças do... desse Chuck Samuels, que é esse curador canadense, que realmente nos aliviou de vários... Várias questões com essa denominação de documentário imaginário, que a gente poderia trabalhar esse tema que é tão sério, grave, de uma forma muito mais subjetiva e mais livre, mesmo durante esse trabalho, durante essas incursões de campo, a gente sempre ficou com essa ideia do que poderia surgir, a gente não via nada acontecer a não ser o cotidiano dessas pessoas né, Não via a água subindo, não via o êxodo, não via nada, as pessoas já estavam ali há muito tempo e essa barragem ainda é do tempo do JK, a ideia, e ela foi sendo construída sei lá, depois de quinze anos, quinze anos essa barragem monstruosa tem quase oitocentos metros de base, para se ter uma ideia, então acho que é a terceira ou quarta da América Latina em volume de construção, perde para a da Venezuela, e a gente trabalhando em campo sentia muitas vezes essa apreensão das pessoas de fazer esse deslocamento, dessa mudança, as pessoas me perguntam, eu estava com o pessoal de Juiz de fora há pouco tempo, me perguntam o que eu acho, o que eu achava dessas pessoas, assim, dessa mudança e eu acho que está aí, o livro é basicamente silencioso, a não ser pelas imagens né, que elas contam ou tentam passar essa ideia, eu acho que é mais do que isso, elas descrevem o que é a perda geográfica do seu espaço, a referência amorosa ou sentimental no espaço de convívio que você tem há muito tempo né, acho que se ausentar de você, não existe nada pior né, então a gente estava em uma situação de trabalho, vendo essas pessoas no cotidiano delas, mas sem realmente ver esse deslocamento como mudança, e o que aconteceu? Naturalmente as coisas foram encaixando e a gente começou a sentir que ele também teria de alguma forma que construir essa imagem, então você pode perceber que no começo do livro, a gente faz todo esse resgate da relação do homem com a natureza, e esse convívio da natureza e o meio, que é o primordial, que é o rio né, por mais simples e pobre que seja a região castigada, ele está morando lá no rio, o rio é fonte de vida de alguma forma, de alimento, de subexistência, até mesmo por mais que a gente esteja em uma área árida, por causa do rio tem umidade, é possível plantar, é possível

que a vida surja, então com essa ideia do Chuck Samuels a gente começou a trabalhar de uma forma muito mais espontânea e começamos a criar né, métodos de indução vamos dizer assim, das imagens virem até nós, como no... Adiantar o processo, então o que a gente achava que ia acontecer? Que essas pessoas iam morrer afogadas, por isso que tem todos esses meninos boiando, os meninos pulando dentro da água, né, toda essa relação de... Do homem com o meio aquático, e a gente começou nos nossos ensaios à criar todo um procedimento de criação mesmo, assim, de levar uma imagem... premeditada, assim, de eu, por causa do desenho das artes plásticas, eu já desenhava determinadas situações, esboços de fotografias, simplesmente materializavam no espaço de trabalho, no campo, e o mais louco que aconteceu é que as pessoas começaram a entender isso. Por quê? Porque a gente fotografando em um espaço e elas começaram a compreender que a gente estava começando a criar uma memória delas, não é uma brincadeira, não é displicência, ah, eu quero brincar, eu coloco um negocio na cabeça, eu quero me fingir de morto, eles estavam começando a compreender, e isso desencadeou um mecanismo de criação coletiva, que a partir de um momento a gente estava registrando o cotidiano deles, mas a memória, em construção, uma coisa que eu chamo de memória coletiva, a nossa e a deles, eles se reconheciam, no começo claro, teve um certo estranhamento, porque que eu vou ficar assim ou... Mas a partir do momento que a gente tinha muita intimidade com essas pessoas, pelo fato de a gente não ter abrangido muito a área, a gente localizar mais duas áreas, que é o Peixe Cru, que é basicamente de garimpeiro e Porto Coris que é uma comunidade quilombola remanescente, é... crente..., a gente começou a sintomatizar todo esse processo, e as pessoas começaram a confiar na gente, e nessa situação de coletividade, de processo de construção da memória deles, então no final das contas, muitas vezes eles traziam as imagens que eles queriam que a gente representasse, né, há um jogo de teatro, não sei, né, mas era um jogo de criação, eles começaram a entender isso que poderia ser feito, de uma forma em conjunto pelo fato de a gente ter intimidade né, então todas essas imagens, fazem parte desse contexto, o livro na verdade tem uma forma linear mesmo, ele é o cotidiano dessas pessoas, é a relação deles comigo, depois é a relação deles com as novas terras, e em uma fase mais adiantada eles começaram a desmanchar as próprias moradias por uma questão de estética, e de navegação, eles tem problemas de hidrelétrica, você tem que destruir totalmente todo tipo de construção, tem que botar abaixo e... Porque as águas vão

subir e por causa da... Dos momentos de verão, inverno, a água sobe e desce, e aí realmente as casas tem que estar no chão, e tinha essa probabilidade das próprias pessoas destruírem as casas, e foi um movimento fortíssimo da própria pessoa desmanchando seu lar, né..., e bom, caiu como uma luva, essa história toda do documentário imaginário, também iniciamos uma relação de... O homem que é um garimpeiro com o rio né, e outra coisa que aconteceu muito no ardente foi a nossa possibilidade, está vendo? Isso aí é uma premonição do que ia acontecer, o homem entrando debaixo da água com um escafandro, eles trabalhavam com esse tipo de equipamento há vinte anos atrás para procurar diamante, onde tinha muito níquel e diamante né, e... como a gente nunca fez concessão a nada e a gente não devia nada, já que esse trabalho não é um trabalho de encomenda, é um trabalho realmente pessoal e nosso, a gente nunca teve concessão a nada e a gente teve a possibilidade de crescer com eles, no sentido de experimentar vários tipos de suporte, então a gente trabalhou com filme negativo, colorido, negativo preto e branco, 35mm, digital, médio formato negativo, médio formato P&B, colorido, diapositivo, a gente trabalhou muito tempo com câmera de plástico, câmera subaquática, então a gente teve um campo de experimentação muito, muito forte, por exemplo, voltando na questão do... da premonição e das ideias que a gente tinha do que ia acontecer, a gente... Desse processo de desencadeamento de processos do êxodo, essa série por exemplo do João chama... "Costas", o que é? É praticamente um antirretrato, pedir para as pessoas fazerem essa posição de costas, as pessoas meio que mimetizavam com a paisagem, a sua paisagem afetiva que basicamente estuda ou é casa ou é a roça né, que eles, a própria roça, ou o galinheiro, o chiqueiro enfim, lugares que eles geralmente tinham convívio, tinham afinidade, tinham uma troca né, e isso de várias formas participou da construção do livro né, Essa serie do Pedro David se chama "Eu levo", em uma das conversas com o Eustáquio Neves lá em Diamantina, porque o Eustáquio sempre foi o nosso ponto de apoio, tanto filosófico, espiritual né, um cara muito sensível e tem uma postura muito forte e as pessoas perguntam: Qual que é a nossa referência? o Eustáquio é a primeira delas, não só pelo trabalho, o trabalho dele não tem tanta afinidade estética desse nosso, mas acho que é mais a questão de postura dele, em uma das conversas com o Eustáquio eu... Eu me lembro disso, eu e o Pedro, ele... Em uns processos que ele teve lá em Diamantina, ele perguntava para as pessoas o que eles gostariam de ter em determinadas situações, o Pedro desencadiou em uma outra

ideia que era fazer essa mesma pergunta de o que eles gostariam de levar da terra que eles estavam deixando, então muitas vezes era matéria, outras vezes era só uma situação de pensamento, a saudade, não teria como representar isso em forma de imagem, outra terra, outras pedras dela, outras saudades dela, ou o cara bota a mão na cara, essa senhora também era a mala que na verdade ela resumia toda a casa dela em uma mala só, tudo, tudo que ela tinha em uma mala só. Essa já é uma outra figura.

Isso variava de cada um, é, nesse processo que a gente... Fez. A gente nunca trabalhava junto, como eu já tinha dito e nunca estava na mesma área, é, por exemplo, eu estava trabalhando sozinho, mas nunca estava na mesma área ao mesmo tempo, vamos dizer assim. Então a gente sempre teve um ciclo de viagens, um processo basicamente como um todo, então um ficava quinze dias, depois desses quinze dias o outro ficava mais um mês e isso dependia de cada um, da forma de cada um trabalhar realmente, isso realmente é, foi totalmente livre, e a sua imersão era um fato, cada um escolhia dessa forma.

Por uma questão de integração e de disponibilidade mesmo, a gente começou a ter essa proximidade grande assim, das pessoas convidarem a gente mesmo pra dormir, a gente aceitar, depois até quando a gente começou a ter mais intimidade, a gente começava a pensar que podia até atrapalhar o movimento da casa, a gente muitas vezes nem ficava, a gente ficava em umas cidades perto, e para você ter uma ideia não tem nada perto, muito perto tipo hotel, esse tipo de coisa, a gente tinha que fazer deslocamentos realmente grandes durante o dia se realmente quisesse sair desse lugar para ir para algum centro um pouco maior ou um pouco mais organizado, tipo hotel, restaurante, mas no começo, nas primeiras viagens a gente ficava, realmente ficava imerso, essa comunidade do Peixe Cru, nela só se chega por exemplo, ou de caminhonete ou de jipe, de carro, não tinha a mínima condição e a gente ficava em função do que poderia acontecer, eu ficava lá com os meninos, enfim, a gente descia lá para chamar, a gente descia literalmente o canion, e ficava lá e esperava o rio subir outra vez, depois de uma semana, imagina essas pessoas vivendo aí há muitos anos né, você, um menino, uma criança, ou um senhor como esse que acabou morrendo antes de ser deslocado, o Seu Pedro, ele está mostrando a chave da casa dele e isso é uma interpretação do Pedro e foi uma premonição porque logo depois que ele fez essa foto ele morreu, talvez de desgosto, né, ele foi um dos últimos a serem levados à nova terra né.

Era fazer o máximo possível assim, produzir o máximo possível e o processo geralmente começava a ser coletivo na edição.

É, tinha a ... Vamos dizer, a primeira edição, a edição bruta era feita individualmente, então eu chegava, ficava lá imerso, sei lá, de quinze a vinte dias, no começo a gente viajava muito mais tempo, ficava um mês, vinte e cinco dias... Depois a gente começou a ficar um pouco mais sintético, tipo, cheguei a ficar uma semana só, o João também, o Pedro enfim, a gente fotografava, voltava com essas imagens, processava essas imagens, fazia a primeira edição, a edição bruta e levava esse complexo de imagens para os três verem.

Era só a gente, era uma coisa quase promíscua, assim, era uma coisa muito nossa, assim, a gente não deixava ninguém ver... Claro, algumas pessoas mais íntimas, não sei dar um exemplo, mas era muito, muito, muito íntimo, a gente tinha o voto dois contra um, na verdade. O que dois falavam era voto vencido, então era dois contra um, mesmo sendo a imagem que eu tinha uma afinidade né, a gente tem esse apego, é... Esse apego sentimental pela imagem, ele acabava nessa edição, foi também uma metodologia que a gente criou de se libertar um pouco dessa, desse sentimentalismo com a imagem que a gente cria né, então assim, ah, eu fiz uma puta imagem super legal, fantástica, não sei o que, eu acho que ela é maravilhosa, se ela não tiver uma função e você não defender ela, em função de um todo, desse coletivo, desse trabalho aí coletivo, ela caiu por terra, se não tivesse critério ou se não tivesse fundamentação para ela ficar ali, os dois outros colegas votassem contra ela, ela caía, então vamos dizer, sempre surgiam módulos ou picos de edições de conjuntos de imagens que a gente sempre ia acumulando e a gente ia podando ou lapidando esse módulo, nunca a gente achou, sinceramente a gente nunca, achou não, a gente tinha certeza absoluta que isso viraria um livro, a gente queria de toda forma, mas a gente não tinha certeza porque a gente nunca teve o valor do dinheiro integral pra produzir ele, a gente sabia que devia ser muito caro e com esses sistemas de criar um site, de exposições, a gente foi realmente dando um corpo maior e caminhando de uma forma mais coerente para produzir um material consistente para poder, vamos dizer, buscar patrocínio suficiente para a gente publicar ou editar o livro.

Com isso a gente conseguia realmente dinheiro para produzir, para você ter ideia, a gente teve a lei de incentivo estadual, a lei de incentivo municipal, a gente entrou com a lei Rouanet e a gente conseguiu estender a Rouanet pelo máximo do plano dela né,

de... Vamos dizer, entre dois ou três anos, empurrando o máximo dela para conseguir ter o volume de dinheiro suficiente para tentar realizar o livro, mas como a gente acabou de falar a gente não tinha certeza que esse livro ia aparecer, no final das contas a gente começou a ficar com tanta dúvida, que o dinheiro não aparecia e tudo mais, de começar a... Como era responsabilidade nossa de criar um projeto e assumir ele né, como produto, com a Rouanet era a produção do livro, a gente ficou cada um com um peso grande, sabe de ter que vender carro, vender apartamento, sei lá, sabe, para poder realmente, cumprir o que a gente estava propondo, e enfim, aí já começa o desmanche das casas, desde aqui até essa do João Castilho, já começa o desmanche das casas dos moradores, poderia ser feita por eles ou pela empresa que estava sendo... Que estava promovendo todo esse acontecimento né, e aí são as casas começando a se desmantelarem né, as pessoas né, cada casa é um caso, as pessoas muitas vezes elas poderiam, elas tinham a possibilidade de recolher o que quisessem da casa, se conseguisse desmanchar a casa tijolo por tijolo e quisesse deslocar esse tijolo por tijolo nas terras novas, a empresa era obrigada a levar, a maioria delas fazia o que? Desmanchava telhado, murão, uma porta, alguma coisa assim, ou, como eu vi várias vezes acontecerem, pessoas, por exemplo essa foto, é uma foto fortíssima do Pedro, que é uma família toda demolindo uma parede da casa, juntos, com a mão mesmo, que é tudo, quer dizer, ou é pau a pique ou reboco, então depois que ela perde a sustentabilidade ela fica mole né e é jogada ao chão, aí não sei né, tudo é fato dos acontecimentos do desmanche, por exemplo esse rapaz aí, é um rapaz da igreja evangélica, eu achava, quando comecei a ver ele, tirando o tijolo, o tijolo não, a telha da casa dele eu comecei a achar que ele estava tendo uma reação ou uma incorporação aí eu fiz essa imagem.

Esse é um senhor que trabalhava, dono dessa casa, e por acaso essa pessoa foi deslocada para um outro lugar, então cada caso do deslocamento e para a remoção dessas pessoas, cada casa é um caso né.

Tudo que a gente via que tinha um... Tudo passava por ali sabe? Não era, vamos dizer, a organização evangélica era mais fechada, mais organizada, eles conseguiram mais coisas.

É, porque realmente tem lugar acessível assim, e essas comunidades eram as mais, vamos dizer organizadas, você via que tinha uma... era um lugarejo, muitas das comunidades eram assim, pontos ao longo da paisagem, então era assim..., acabou que

a gente conheceu várias pessoas assim de ir na casa, de ir na outra, isso foi no começo, depois nem eu... Eu realmente senti isso, eu senti que tinha que ficar mais quieto em um lugar, trabalhando em um lugar só, que dali eu ia ter um desenvolvimento melhor do meu... Da minha interpretação né, dessa imagem né, dos acontecimentos inclusive, do acompanhamento individual de cada um, esses pequenos dramas eu acho, que hoje em dia fotografia cabe muito mais para isso do que querer universalizar um tema, nada contra Sebastião Salgado, mas a gente criou um oposto, dele acha que o assunto não está no quintal da casa dele, eu acho... Eu acredito que fotografia contemporânea, o assunto está no seu quintal, total, os pequenos dramas que estão acontecendo no quintal da sua casa é o que importa, eu acho, no meu caso né.

Aí esse é o Seu Pedro, aquele senhor, eu sabia que ele já tinha morrido, essa é a cova dele né, o túmulo dele, para você ter uma ideia eles não imaginavam que ia ter uma pessoa morta antes da mudança né, uma coisa assim inconsequente, então esse era o espaço do cemitério, e ele foi o primeiro a chegar praticamente, chegou morto, e aí eu sabia que ele já tinha morrido, eu fiz uma foto dele, quando ele fez o primeiro reconhecimento da terra onde ele, o espaço onde era oferecido para eles, ele poderia escolher aonde que ele queria morar, e eu fotografei isso, tem uma diferença de um ou dois anos, não lembro exatamente, e eu fotografei ele num pasto, nessa branqueada (referência ao pasto de capim branqueado), e eu lembrei que eu tinha essa imagem logo depois que ele faleceu, o João me contou isso pelo telefone, porque ele já tinha... Já estava lá, o João praticamente perdeu por um dia o enterro dele, para você ver como os acontecimentos a gente sempre... Estava realmente próximo do que a gente estava desenrolando, e o João me informou que ele estava lá e tinha falecido, foi enterrado um dia antes, aí eu falei: Poxa, eu tinha um foto dela, eu tenho uma foto dele, que eu fiz dele na branqueada, eu vou levar ela, eu só não sabia exatamente o que eu ia fazer com ela, eu queria fazer alguma representação dele no espaço novo, alguma coisa, sabe, uma construção mesmo, essa mão dessa pessoa é o neto dele, é o neto mais novo, e ele segura a imagem do avô, e abaixo está o túmulo dele né.

Você viu uma caveira que apareceu ali? Há um tempo atrás? Essa caveira, todos os restos mortais dessas pessoas, como é um cemitério muito antigo, muitas vezes eram..., em um estilo..., não existia nem caixão mesmo, era feito, não sei exatamente o ritual mortuário né, muitas vezes com faixa, pano, tecido mesmo né, acho que alguns

tinham até vaso como índio mesmo, com aquelas urnas mesmo né, exatamente, mas elas vão começar a... Por causa do movimento de terra, começa a dismantelar e começa a desaparecer mesmo, os que eles achavam, eles recolhiam todos esses materiais, todos esses restos mortais, identificar muitas vezes não era possível, mas eles conseguiam reunir esse material e deslocavam esse material para um novo cemitério e alojavam esses restos no novo cemitério, uma coisa... Isso aconteceu com o cemitério, isso aconteceu com a igreja, uma das igrejas que passou acho que bem no começo, e foi enterrado na nova área.

Katia - A relação com os mortos é muito forte...

Pedro Motta - É... Agora o engraçado é que nessa área que é quilombola, por causa da igreja evangélica, tem essa tradição moral, muitas dessas coisas vão se perder completamente, muito forte isso né, outra coisa, por exemplo o Seu Pedro ainda tinha, lembrava de muita coisa sabe, mas ele não transmitiu isso para os outros...

Isso já são as... Digamos o cotidiano nas novas terras, no novo espaço, que é basicamente branqueada, em um lugar completamente árido, tinha que ter correção de acidez, olha só, isso aí é um cânion, por mais pobre, por mais difícil que seja a vida do deslocamento e tal, partir para um lugar totalmente árido, muito mais alto, mais seco, tinha que ter uma correção de terra, de acidez, trabalho bruto de máquina e longe da água, o que é o mais impressionante, aí começou uma premonição que viria ser, eu vou mostrar, já no finalzinho, o que a gente achou que ia acontecer com eles né, já são as imagens do lago que virou. É essa é uma obra, com filme 120mm, isso é um senhor em cima da laje da casa dele, isso já é no movimento das águas subirem, isso é bem no começo, depois desapareceu completamente, para você ter uma ideia, tem área que foi inundada tipo, que ficou abaixo de duzentos metros de água assim, mesmo assim ainda tinha uma interpretação que...

Né, do bicho homem acuado, do próprio homem mesmo por causa da própria água gerada pelo homem né, é um, é quase uma pantera né, sei lá, um bicho numa árvore em cima de uma árvore.

Isso já é a margem do, a margem não, o lago né, em que a represa não foi feita, essa é a nova comunidade de Peixe Cru, totalmente construída em um chapadão né, isso é uma casa deles, uma nova casa né, a casa então, já na vida cotidiana, a Luiza que foi um dos principais personagens que a gente se aproximou realmente, uma senhora que nos acolheu e depois, sempre acolheu né, e ela realmente era um sintoma de tudo,

assim uma pessoa muito sensível, bem xamã, assim, ela tinha uma sensibilidade meio forte, então ela é uma pessoa que a gente ficou muito próxima, as crianças que agora estão vivendo em terra nova, a partir do momento que a gente acreditou que um alvo seria eles afogarem, a gente começou depois com esse deslocamento a acreditar que eles não iam mais morrer afogados, mas eles iam morrer queimados, porque eles iam, eles começaram a trabalhar com carvão, para o eucalipto, aqui é uma estufa, trabalhar, o cotidiano deles, começou a nascer a queima de madeira, pra virar carvão pra indústria é, siderúrgica, exatamente, ai essa foi a imagem do João, uma foto tirada de dentro de um forno, isso é tudo fuligem né, teve até um outro caso que eu nem sabia, que ele viu um rapaz que era também um outro personagem, Zezinho, um personagem muito forte para gente, que era um cara mais ou menos da nossa idade, foi uma das primeiras pessoas que entendeu o que a gente estava fazendo, dessa, vamos dizer, dessa criação coletiva, o Zezinho sempre trabalhou nesse meio do garimpo e que é um trabalho super exaustivo né, que as pessoas do ciclo dele eram de ficar umas cinco horas embaixo da água em torno de vinte metros mais ou menos, sugando o leite do rio, e depois eles fazem uma peneira com essa, com esse cascalho, até achar o diamante, isso ele trabalhou, um cara fortíssimo, um monstro, o cara era um touro mesmo, e você via que ele tinha um trabalho muito grande nessa mineração mesmo, uma mineração própria né, e depois que ele começou a trabalhar nessa indústria, vamos dizer assim, do carvão, o cara acabou, acabou, o serviço era até um pouco menor assim, mas ele secou, a perda do equipamento foi muito chocante né, eu nunca vi o cara tão cansado na vida dele, totalmente coberto de fuligem e a cara dele já estava assim, você via que o cara devia ter envelhecido uns dez anos em um período de um ano assim, fazendo uma outra coisa, uma coisa que talvez ele não... Realmente não esperava fazer, então assim, o que eu trouxe pra vocês foi isso...

O *Paisagem Submersa*, que foi fundamental para a minha formação como fotógrafo mesmo, essa... Esse intercâmbio mesmo, entre Pedro, João e eu né, eu tenho um resto, isso a gente pode passar rapidinho, pode ser ligeiro, isso já é na volta, esse é no nosso retorno, foi como eu comentei com vocês, foi a primeira vez que a gente apareceu, vamos dizer assim, os três juntos, isso aí já é um trabalho até meio em desenvolvimento, a gente deu uma parada, mas acabou um outro processo do trabalho, que foi... O que a gente fez? A gente tinha toda a produção do livro, a gente realmente editou o livro na Cosac Naify, depois foi... Aí teve uma outra editora perguntando da

edição, nesse caso da edição do livro a gente chegou com um montante em torno de umas quinhentas fotos, na Cosac a gente chegou com em volta de umas trezentas imagens, uma outra peneira, uma outra edição, e na Cosac, junto com o Eder Chiodetto e a Elaine Ramos, que foi a pessoa que desenhou o livro para gente, a gente finalizou o livro mesmo, a edição final do livro, e com esse... Imprimimos em 2008, e em junho de 2008 os três voltaram para o Jequitinhonha, enchendo o carro de livros e levamos não só para a gente, a gente levou material para eles e fui entregando, de casa em casa durante o dia, tentando entregar para as pessoas o máximo que a gente podia entregar e a gente fez uma pequena homenagem que foi levar esse material em forma de livro e uma projeção, o máximo de retrato que a gente tinha, volta só um pouquinho Katia, aquela igreja é a igreja do Peixe Cru, a gente projetou as imagens do livro basicamente, fizemos uma pequena homenagem, uma pequena festa para eles com a distribuição dos livros e mostramos as imagens em projeção, e como a gente não tinha por exemplo uma aparato em uma igreja, uma coisa assim, a gente levou um tecido em uma tela de projeção e colocou no meio do pasto, e fez essa pequena homenagem a eles, muito legal, foi fortíssimo para a gente.

Eu vou te falar que 99,9% entenderam perfeitamente o que a gente fez, só uma líder comunitária lá do Porto Coris, falou que a gente desgraçou com a imagem dela. O resto todo entendeu o que a gente estava fazendo.

Katia - Mas ela falou por quê?

Pedro Motta - Não, não deu um motivo, você pode notar que o livro não identifica especificamente uma pessoa, ele identifica uma paisagem humana, uma paisagem específica ribeirinha dessa situação, mas eles se viam nela, nessa imagem entendeu? Muitos deles a gente via, a gente pôde sentir que eles estavam representados ali, eles tinham uma afinidade com aquela imagem por mais que não tinha uma personalidade específica, ah o fulando de tal, ah o Seu Pedro, um ou outro, muitas vezes né, mais cortada, sem identidade...