

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS - UEA
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO – ESAT
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES - PPGLA

FABIO NUTTI MARANGONI

Emanações: discursos fotográficos e culturais

Manaus – AM
2015

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS - UEA

ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO – ESAT

MESTRADO EM LETRAS E ARTES

FABIO NUTTI MARANGONI

Emanações: discursos fotográficos e culturais

Dissertação de Mestrado e produto artístico apresentados ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas como requisito à obtenção do título de Mestre em Letras e Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa.

Manaus – AM
2015

Catálogo na fonte
Elaboração: Ana Castelo CRB11ª -314

M311e **Marangoni, Fabio Nutti**
Emanações: discursos fotográficos e culturais. / Fabio Nutti
Marangoni. – Manaus: UEA, 2015.
157fls. il.: 30cm.

Dissertação de Mestrado e Produto Artístico apresentados ao
Programa de Pós Graduação em Letras e Artes da Universidade do
Estado do Amazonas, como requisito para obtenção do título de
Mestre em Letras e Artes.

Produto: Fotolivro

1. Fotografia 2. Estética neorrealista 3. Fotorromance. 4.
Ekphrasis. I. Orientadora: Profª. Drª. Luciane Viana Barros Páscoa.
II.Título.

CDU 7.01

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS - UEA

ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO – ESAT

MESTRADO EM LETRAS E ARTES

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Emanações: discursos fotográficos e culturais

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida por Fabio Nutti Marangoni e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: 23 de abril de 2015.

Assinatura:.....

Profa. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa

COMISSÃO JULGADORA:

Manaus – AM
2015

Dedico esta obra dissertativa à minha querida e amada mãe por iluminar meu caminho e ter plantado em meu espírito a semente celestial da cósmica consciência.

Agradecimentos

Aos meus pais, Nelsom e Moema pelo inestimável amor e carinho dedicados a mim ao longo da vida.

Aos meus irmãos Sérgio Ricardo e Simone pelo espírito fraternal que sempre nos guiou.

À minha esposa Karla Geovanna e à querida filha Luciana pelo apoio moral prestado ao longo do processo.

Um agradecimento especial ao amigo Carlos Humberto pelo grande auxílio dispensado.

À orientadora Profa. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa pela orientação, generosidade e aprendizado.

Ao Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa pela saudável e frutífera discussão em torno da filosofia da arte.

À Profa. Dra. Gleidys Maia e ao Prof. Dr. Mauricio Gomes de Matos pelo despertar de minha humilde alma poética.

À colega de curso Silvia Raquel de Souza Lima que oportunizou meu trabalho de campo junto aos trabalhadores da produção de macaxeira no município de Iranduba, no Amazonas.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (Fapeam) pela subvenção financeira recebida durante o processo de execução das obras dissertativa e do produto artístico.

Resumo

Esta dissertação é apresentada em conjunto com o produto artístico autoral de *Emanações*. O trabalho apresenta uma singular expressão artística combinando duas linguagens; a fotográfica e a literária (prosa poética), orientadas por uma ótica cosmopolita. Revela o potencial artístico e sociológico simbolizados pelo particular referente fotográfico (os trabalhadores da produção de mandioca no Amazonas), oferecendo à sociedade alternativas comunicativas inovadoras. A metodologia contempla o trabalho de campo envolvendo produção fotográfica e a revisão bibliográfica articulada em torno dos exponenciais autores: Aristóteles, Umberto Eco e Boaventura Souza Santos. A dissertação estabelece pontos de vista plurívocos que dialogam com *Emanações* por meio das disciplinas: ciências sociais, antropologia cultural e visual apoiadas em aspectos históricos e memoriais, semiótica da imagem fotográfica, filosofia estética tardo-moderna, métodos e técnicas fotográficas, além de processos dedutivos. Um arcabouço discursivo articulado por uma estética fotográfica de caráter de obra aberta harmonizada a uma pós-modernidade múltipla em possibilidades de desenvolvimento artístico e cultural. A pesquisa desperta o debate a respeito de novas formas de produção e criação adequadas de uma literatura visual conceitual, ciente da pluralidade de realidades e cenários artísticos do mundo contemporâneo. O produto artístico representado pelo fotolivro apresenta fotografias em preto e branco dialogadas com prosas poéticas convertidas em *ekphrasis*, a substância metafísica aristotélica. A obra artística revela fotografias com marcante preocupação social convertendo dignidade ao significativo trabalho realizado pelos operários da macaxeira. Proporciona uma discussão multicultural em torno de temas emergentes, porém, ainda hoje marginalizados pela racionalidade ocidental hegemônica. A atividade artesanal dos produtores de farinha de mandioca manifesta-se em linguagem fotográfica e literária autônoma, rompe com o pictorialismo acadêmico e aproxima-se da estética experimental contemporânea, da fotografia expansiva, a nova fotografia.

Palavras-chave: ekphrasis, estética neorrealista, fotorromance, nova fotografia, prosa poética.

Abstract

This dissertation is presented along with the authorial artistic product of *Emanations*. The work presents a unique artistic expression combining the photographic and literary languages, exposing viewers from a cosmopolitan standpoint. It reveals the artistic and sociological potential of a single photographic referent (workers in the cassava production in the Brazilian Amazonas state), offering society innovative communicative alternatives. The methodology contemplates fieldwork involving photographic production and a bibliographic review articulated around selected authors: Aristotle, Umberto Eco and Boaventura Souza Santos. The dissertation establishes multi-layered viewpoints that dialog with *Emanations* through the following disciplines: social sciences, cultural and visual anthropology supported by historical and memorial aspects, semiotics of the photographic image, late-modern aesthetic philosophy, contemporaneous photographic techniques and languages, as well as deductive processes. These elements compose a set of articulated discourses that favor photographic aesthetics as an open work in harmony with a post modernity that offers multiple possibilities for cultural and artistic development. The combination of the dissertation and the artistic work generates debate about new forms of production and the adept creation of a conceptual visual literature, aware of the multiple realities and artistic scenarios of the contemporary world. The artistic product represented by the photo-book contains black-and-white photographs that dialog with poetic prose converted into *ekphrasis*, the Aristotelean metaphysics substance. The artwork reveals photos with striking social concern, adding dignity to the considerable labor done by the cassava workers. It enables a multicultural discussion around emerging themes that are still marginalized by hegemonic western rationality. The artisanal activity of the cassava flour producers is manifested through photographic language and autonomous literary language, breaking away from academic pictorialism and approaching the contemporaneous experimental aesthetics of new photography.

Keywords: ekphrasis, neorealist aesthetic, photo-romance, new photography, poetic prose.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 – <i>Emanações</i>	18
Fotografia 2 – <i>Emanações</i>	35
Fotografia 3 - <i>Emanações</i>	47
Fotografia 4 - <i>O guerreiro Xingu (Pedro Martinelli)</i>	60
Fotografia 5 - <i>Emanações</i>	64
Fotografia 6 - <i>Fotograma (Moholy-Nagy)</i>	69
Fotografia 7 - <i>Embarque (José Yalenti)</i>	73
Fotografia 8 - <i>Escada ao sol (Thomaz Farkas)</i>	75
Fotografia 9 - <i>Emanações</i>	76
Fotografia 10 - <i>Emanações</i>	82
Fotografia 11 - <i>O almoço do Trolha</i>	83
Fotografia 12 - <i>Carvão, Índia (Sebastião Salgado)</i>	86
Fotografia 13 - <i>Enxofre, Indonésia (Sebastião Salgado)</i>	89
Fotografia 14 - <i>Emanações</i>	114
Fotografia 15 - <i>Emanações</i>	118
Fotografia 16 - <i>Emanações</i>	121
Fotografia 17 - <i>Emanações</i>	122
Fotografia 18 - <i>Emanações</i>	125
Fotografia 19 - <i>Emanações</i>	128
Fotografia 20 - <i>Emanações</i>	130
Fotografia 21 – <i>Emanações</i>	132
Fotografia 22 - <i>Emanações</i>	138

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
I - História, teoria e memória da Fotografia	13
1.1 Fotografia, cultura e memória coletiva.....	13
1.2 A Fotografia afetiva.....	24
1.3 A fotografia na era eletrônica.....	38
II - Influências e Estéticas Fotográficas	52
2.1 A fotografia antropológica.....	52
2.2 A Fotografia Moderna no Brasil e os movimentos de vanguarda do século XX.....	67
2.3 O Neorrealismo na fotografia e o caráter ideológico de <i>Emanações</i>	77
III - O projeto estético de <i>Emanações</i>	106
3.1 Processos de criação artística e fotográfica.....	106
3.2 Diário de um fotógrafo	141
CONCLUSÃO	147
REFERÊNCIAS	152

APRESENTAÇÃO

Esta dissertação intitulada *Emanações: discursos fotográficos e culturais* é apresentada em conjunto com a criação autoral do produto artístico, o fotolivro *Emanações*. Abarca discursos que permeiam as linguagens artísticas, literárias, filosóficas e sociológicas contemporâneas.

O projeto nasce a partir de minha afinidade estético-ideológica com a atividade produtiva dos operários da mandioca do município de Iranduba¹, estado do Amazonas. Os operários retratados neste trabalho fazem parte de uma comunidade que há três gerações trabalha com a produção artesanal da macaxeira. Produzem rotineiramente a farinha de mandioca como produto principal, além dos itens; tapioca, pé-de-moleque (bolo de massa de mandioca), caldo do tucupí (molho extraído da raiz da mandioca brava), entre outros artigos para consumo próprio e para o restrito abastecimento local.

Os trabalhos dos fotógrafos Pedro Martinelli e Sebastião Salgado influenciam sobremaneira o caráter estético, antropológico, humanista e social revelado nas fotografias de *Emanações*. A busca pela expressão verbal para interpretar as fotografias dirige o discurso narrativo do fotolivro aos poemas de Baudelaire e à poética aristotélica. O trabalho aponta em direção a signos fotográficos e literários que possam representar com dignidade uma comunidade amazônica vista através de um olhar cosmopolita, preocupado em rediscutir a identidade cultural de grupos humanos marginalizados pela racionalidade ocidental hegemônica.

Neste curso, o estudo pretende valorizar a atividade social desenvolvida pelos produtores artesanais da farinha de mandioca e derivados através da obra dissertativa e do produto-artístico *Emanações*. Propõe um reavivamento cultural e memorial de temas emergentes a partir do singular referente fotográfico representado pelos trabalhadores da farinha de macaxeira. O projeto estético ambiciona romper com o ruído cultural consolidado

¹ Iranduba é um município da região metropolitana de Manaus, situado à margem esquerda do Rio Solimões, a sul da capital do Amazonas, dista 22 quilômetros de Manaus. O acesso a cidade é realizado através da Ponte Rio Negro que liga Manaus ao centro de Iranduba. Segundo estimativas do IBGE a população do município de Iranduba era de 45.250 habitantes em 2014. O turismo concentra hotéis de selva onde os visitantes podem praticar atividades como canoagem, focagem de jacaré, pesca de piranha além de observar a fauna e flora. A cidade abriga dois dos principais pólos de produção de artesanato do estado do Amazonas: as comunidades dos lagos Janauari e Acajatuba. A gastronomia baseia-se em peixes de água doce e frutas tropicais, como o cupuaçu, tucumã, pupunha e açaí. Iranduba é o município amazonense com maior número de sítios arqueológicos registrados, com mais de 100 sítios descobertos até o momento.

pela mentalidade ocidental ao propor poéticas contemporâneas preocupadas em alargar as possibilidades de novas experiências humanas. Nessa perspectiva, expressa a necessidade de comunicar-se através de uma obra artística simbolizada por uma atividade econômica emergente, porém à margem do modelo cultural estabelecido. Um ensaio humano com finalidade artístico-cultural e social.

A partir de uma literatura coetânea, a pesquisa estabelece uma linguagem plurívoca acerca da obra aberta de *Emanações* promovendo a polissemia fotográfica e estimulando debates em diversas áreas das ciências humanas e no campo artístico.

O procedimento metodológico contempla uma produção fotográfica autoral realizada no segundo semestre de 2013 junto à comunidade dos produtores de macaxeira de Iranduba. O equipamento utilizado consistiu em uma câmera profissional Nikon D7000, com *battery grip* (suporte para bateria estendida) e uma objetiva autofocus nikkor de 35 mm acoplada. O trabalho de campo contou com a produção de fotografias em preto e branco com uma lente de ângulo de visão normal em relação à câmera utilizada, sem o recurso do flash, apenas com iluminação ambiente e natural. As fotografias foram salvas em formato RAW (tipo de arquivo contendo a totalidade dos dados da imagem digital, sem compressão) e dimensão de 16.1 megapixels por unidade.

Quanto à revisão bibliográfica para análise da obra dissertativa, orientam os seguintes autores: no capítulo I, influências de Samain (2012), Barthes (1984), Santaella (2005) e Dubois (1993), no capítulo II, a obra de Pedro Martinelli (2000), o observador selvagem de Rosane de Andrade (2002), o antropólogo Darcy Ribeiro (1995), a literatura neorrealista de Redol (1976) em diálogo com a obra de Sebastião Salgado (1996) e Marcuse (2007). No capítulo III, participam Baudelaire (1995), Barthes (2007), Schaeffer (1996), Harold Davis (2011) e Umberto Eco (1991). Os itens diário de um fotógrafo e a conclusão apoiam-se em Boaventura Souza Santos (2010), Nietzsche (2005) e Aristóteles (1999).

Em relação à crítica da obra, a dissertação estabelece três capítulos que dialogam entre si e conta com a conclusão em análise final.

O capítulo I trata a História, teoria e memória da fotografia. Apresenta a história da fotografia em sua trajetória cultural, memorial, evolutiva e tecnológica desde o século XIX à pós-modernidade. A história da fotografia é repensada a partir da desconstrução do pensamento logocêntrico e tecnicista. A imagem fotográfica e sua interpretação dialogam não somente com o ícone e suas técnicas de simples reprodução do real, mas, aborda também o

aspecto indicial na produção da fotografia. Os valores sociais, comportamentais, sentimentais, afetivos (a relação entre *studium* e *punctum* barthesianos) e culturais que derivam desse processo físico-temporal ao momento da recepção são avaliados e pensados em relação ao foco temático dos trabalhadores da mandioca. Apresenta-se a morfogênese fotográfica, o aspecto evolutivo e tecnológico da fotografia a partir dos paradigmas pré-fotográfico (processo artesanal), fotográfico (processo analógico) e pós-fotográfico (processo eletrônico, digital).

O capítulo II abarca a influência ideológica e estética fotográfica no diálogo entre a fotografia engajada e a obra *Emanações*. A fotografia antropológica de Pedro Martinelli e o caráter do observador selvagem aproximam-se do comportamento exercido no decorrer do trabalho de campo expresso em *Emanações*. Traços estéticos e ideológicos orientam-se através dos referentes fotográficos retratados por Sebastião Salgado e na literatura neorrealista de Alves Redol. A fotografia moderna no Brasil representada pelo Foto Cine Clube Bandeirante e os movimentos de vanguarda artística de meados do século XX também influenciam a estética da obra.

O capítulo III apresenta o projeto estético que compõe *Emanações* e os processos de criação envolvidos na elaboração do fotolivro. A esfera ideológica e formal contidas na narrativa da prosa poética, o sujeito duplo (o crítico e artista da obra) envolvido nos processos de produção e criação, os signos linguísticos inseridos na mensagem fotográfica, além da estética, métodos e técnicas inseridas no ato fotográfico, o trabalho de campo.

No tocante ao produto artístico, o fotolivro *Emanações* apresenta uma obra autoral contendo fotografias em preto e branco dialogadas com prosas poéticas convertidas em *ekphrasis*, o produto aristotélico desta adequação. Revela imagens fotográficas de referentes que labutam na produção de mandioca no município de Iranduba. Influenciado pelo ato fotográfico de Cartier-Bresson, o artista de *Emanações* expõe fotografias que captam o instante decisivo da ação dos trabalhadores, flagrando na cena registrada as manifestações espontâneas dos personagens em seu ambiente de labuta.

Através do encadeamento estético-narrativo do fotorromance, o fotolivro concilia a união de duas artes distintas, porém, esteticamente e funcionalmente complementares. Inspirado em Aristóteles, Umberto Eco e Charles Baudelaire, o artista lança mão de prosas poéticas a fim de enfatizar em exercício de retórica a mensagem fotográfica oferecendo ao produto-artístico uma poética de obra aberta, pós-moderna.

I – História, teoria e memória da Fotografia

1.1 Fotografia, cultura e memória coletiva

A imagem fotográfica desde seus primórdios, mais especificamente, após 19 de agosto de 1839, data anunciada em Paris e reconhecida mundialmente como marco da invenção do primeiro processo fotográfico, chamado de Daguerreótipo, elaborado pelo francês Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), é compreendida até hoje pelo senso comum, como uma espécie de cópia da realidade, carrega o mito de que é uma prova irrefutável de um real concreto. O rastro indicial na fotografia geralmente possibilita a objetiva constatação do assunto, fazendo-se emergir uma pretensa credibilidade do registro visual. Equívocos conceituais à respeito da fotografia são cometidos constantemente em diversas áreas do conhecimento, na medida em que não se nota que a imagem fotográfica corresponde a uma elaborada representação técnica, estética, e cultural de um determinado contexto histórico. O índice e o ícone, inerentes à imagem fotográfica, embora diretamente unidos ao referente no contexto da realidade, não podem ser compreendidos isoladamente, desvinculados do processo constitutivo de representação da fotografia.

Neste capítulo, a Fotografia se apresenta não tanto como um objeto-imagem, um ícone ilustrativo (SCHAEFFER, 1996) e sim, como uma maneira de ver, de pensar e de representar o mundo. Segundo Samain (2005), deve-se compreender a fotografia como um estado do olhar e do pensamento do homem moderno. A imagem fotográfica desde quando despontou em nossa sociedade, foi sempre compreendida sob múltiplas perspectivas discursivas: enunciado técnico, filosófico, literário, estético, psicanalítico, semiológico, sociológico e antropológico. Argumentações sobre seus estilos, gêneros e seus possíveis usos, invariavelmente suscitam calorosos debates nos meios artísticos, seja do ponto de vista do emissor ou do receptor da fotografia. Porém, há um discurso que na maioria dos momentos prevalece à respeito da fotografia, o seu caráter realista, que impressiona e ao mesmo tempo ilude quem a faz e quem a observa.

O produto artístico intitulado *Emanações* que acompanha esta dissertação, propõe um redirecionamento do comportamento do homem para com as imagens e com o pensamento por imagens, visando configurar novos processos cognitivos, sensoriais e estéticos. Samain

(2012, p. 17) avalia que, faz-se necessário repensar as imagens a partir de uma mentalidade que favoreça a inteligibilidade da riqueza polissêmica do sensorial humano. Partindo-se deste princípio, *Emanações* propõe que a sociedade cartesiana atual possa reavaliar a filosofia do conhecimento de matriz logocêntrica imposta pelo mundo ocidental, em favor de uma matriz sensorial do pensamento humano proposta pelo antropólogo Samain, em *Como pensam as imagens*.

Segundo o antropólogo, a linguagem verbal reina como ordem epistemológica e confiamos tanto a fala como a escrita, as crenças e o refúgio de nossas faculdades de apreensão e inteligência. Assim como pensa Samain, *Emanações* adverte para o excesso de racionalismo impregnado no pensamento logocêntrico, uma filosofia que pode se tornar redutora da indizibilidade e da riqueza plurívoca inerente à matriz sensorial do pensamento humano, principalmente no que se refere ao campo artístico. Tomás de Aquino, no século XIII, lembrou aos seus contemporâneos, os novos letrados, que “nada há no intelecto que não tenha estado nos sentidos” (SAMAIN, 2012, p. 17).

Visando conferir vida às imagens e não apenas ao nosso “eu” (*self*), sempre considerado na cultura ocidental, o eixo central da compreensão de mundo (SAMAIN, 2012), o discurso de Tomás de Aquino pôde favorecer à razão, o germinar de novos conceitos em torno das imagens fotográficas.

Etienne Samain, na apresentação da obra *O fotográfico*, declara que:

Era pequeno ainda. Olhava o mar, que desenhava suas rendas brancas sobre suas próprias costas. Essas ondas que não acabavam de cantar me fascinavam. Hoje, lembro-me disso como se fosse uma fotografia, isto é, uma “revelação”. Uma fotografia, no entanto, que nunca fiz, uma fotografia apenas presente na minha memória, uma imagem mental. As fotografias gostam de caçar na escuridão de nossas memórias. São infinitamente menos capazes de nos mostrar o mundo que de oferecê-lo ao nosso pensamento. (2005, p. 15)

Dessa forma, pensar a fotografia torna-se, inevitavelmente, procurar situá-la na perspectiva de uma visualidade originária e constitutiva do homem, que ao longo dos tempos teve que atravessar outros meios de comunicação, como a oralidade e a escrita antes de poder instituir-se como fotografia.

Olga Simson (2005) entende que a sociedade moderna, notada por avanços tecnológicos, pelo isolamento social e a crescente violência urbana, têm induzido o ser humano a cultivar em seu cotidiano um número cada vez maior de imagens, onde alguns

indivíduos preferem vivenciar certas rotinas através de uma realidade virtual em lugar de se aventurar em relacionamentos sociais concretos, imprevisíveis. Ao se aprofundar na análise sociológica dos diversos usos da imagem fotográfica, nota-se que desde os anos 1930, com a crescente democratização do registro fotográfico mediante a contínua profusão de câmeras fotográficas de operação simples, automatizadas e de preço convidativo que permitem a impressão rápida e fácil das imagens, a vida das pessoas e grupos sociais passa a ser registrada bem mais pela imagem fotográfica do que pelos livros de memórias, cartas, pela escrita de modo geral. A partir deste momento, a memória individual e coletiva constrói-se muito em função do suporte imagético.

Segundo Simson (2005), o uso do recurso fotográfico de imagens de um passado longínquo, tem sido invariavelmente utilizado na Antropologia e nas Ciências Sociais a fim de inaugurar um processo de reconstrução de identidade de diferentes grupos sociais, pois ajudam a reavivar a memória coletiva dos membros mais idosos, bem como dos mais jovens, permitindo retratar de forma clara, certas características expressivas perdidas no tempo. Um exemplo contundente desta verificação ocorre na época da imigração dos povos europeus para o Brasil, a partir do final do século XIX, quando era comum os imigrantes trazerem fotografias de seu país de origem, um pedacinho de realidade deixada para trás, e conservá-la como relicário de um tempo e uma vida que muitos eram conscientes que não voltaria jamais. Serviram também como fonte de informação, ao serem enviadas notícias dos sucessos obtidos na nova pátria, incentivando dessa forma, outros membros da família a empreender a emigração, fato que permitiu recriar no novo *habitat* os grupos de parentesco perdidos. Por último, essas fotografias tornaram-se ferramentas de convencimento até de noivas que vislumbravam a possibilidade de empreender a longa viagem em busca do casamento em terras estrangeiras.

Do ponto de vista da pesquisa antropológica, Olga Simson, afirma que:

Em virtude dessas características de cunho sociocultural, o recurso à análise de fotos antigas, conjugada aos relatos orais, constitui uma forma eficiente no estudo dos processos emigratórios, permitindo também a montagem de valiosos instrumentos de devolução dos resultados de pesquisa às comunidades estudadas. (2005, p. 25)

Observa-se ainda que o recurso à imagem nas pesquisas antropológicas e etnográficas, pode servir como um eficiente elemento didático na transmissão de referenciais culturais e identitários de formação de grupos sociais, além de propagar conhecimentos políticos, sociais

e educacionais, considerando-se aqui, o ponto de vista simbólico da imagem fotográfica. Através dos registros fotográficos de determinados lugares, ou situações, pode-se também fazer uma reconstrução histórica a partir dos elementos referenciais da imagem, como por exemplo, as transformações no uso do espaço urbano ou rural de uma cidade, ou mesmo, a manutenção ou mudança de determinados costumes do passado.

Segundo Simson (2005), a fotografia enquanto sistema de signos pode comunicar e expressar determinadas culturas, ao mesmo tempo em que contribui para a construção da memória de um determinado grupo social, selecionando e armazenando fatos para depois serem transformados e compreendidos em linguagem verbal. Dessa forma, o registro imagético permeia cada vez mais a cultura ocidental contemporânea, convertendo-se num importante arcabouço cultural orientador da constituição da memória coletiva. Para Jacques Le Goff “é a fotografia, que revoluciona a memória: multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo assim guardar a memória do tempo e da evolução cronológica” (1996, p. 466).

Verifica-se também, que muitas imagens mentais são evocadas a partir das fotografias dos álbuns de família. O trabalho empírico realizado por Miriam Moreira Leite avalia que há retratos de família em diversas classes sociais e econômicas inseridas em diferentes regiões geográficas. O hábito de conservar álbuns e caixas de fotografias de família pode ser documentado desde o início do século XX e exprime uma atração constante desses retratos (2005, p. 35). Bourdieu, em *Un Art Moyen: Essais sur les Usages Sociaux de la Photographie*, de 1965, observou essa atração. Considera o álbum de família “um monumento funerário frequentado assiduamente” (BOURDIEU apud LEITE, 2005, p. 35).

Segundo Leite (2005), ao contemplar sua própria imagem em retratos de família, o observador prontamente sente-se atraído, como que se criasse um vínculo umbilical com seu referente, pois a foto corresponde a uma necessidade de identificação com sua imagem. Porém, o desejo de se ver como os demais os vêem, aliado à ânsia de procurar relações com o eu interior, dissolve-se nas metamorfoses que o tempo inscreve no presente atual vivido pelo observador. Atualmente, há dois tipos diferentes de retratos de família: os formais (de casamentos, batizados, formaturas, comunhões) e os informais (retratos de férias, momentos de recreação em geral). Os retratos formais se revelam de modo padronizados, onde se ressaltam o caráter de dignidade do grupo familiar, característico desde o século XIX,

enquanto, os retratos informais, comumente chamados de instantâneos, registram unicamente momentos felizes e de solidariedade, ocultando os conflitos e as tensões sociais envolvidas.

Pertinente ao tema dos retratos como documento social, Susan Sontag, avalia que:

O sentido dos retratos convencionais na residência burguesa dos séculos XVIII e XIX era confirmar um ideal de modelo (proclamar a posição social, embelezar a aparência pessoal); em vista desse propósito, fica claro o motivo por que seus proprietários não sentiam necessidade de ter mais de um retrato. (2004, p. 181)

A fotografia, segundo Sontag (2004), singulariza-se por seus diversos usos narcisistas, além de ser um expressivo instrumento de despersonalização das relações do homem com o mundo, sendo que ambos são complementares.

Boris Kossoy, em conferência realizada no Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires, em março de 1996, afirmou que a fotografia é uma rica fonte de informações para a reconstituição do passado, tanto quanto um objeto para construção de ficções. Em *Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia*, o autor interpretou as múltiplas faces e realidades que coexistem na imagem fotográfica.

Segundo Kossoy (2005), a primeira realidade, entendida como a realidade interior da imagem, refere-se às faces da imagem fotográfica que não se podem ver, permanecem ocultas, não se explicitam, mas que se podem intuir; encontram-se no outro lado do espelho, do documento fotográfico, distante da aparência imóvel do referente estampado na imagem. Consiste na vida e situações dos homens retratados, a história do tema e da gênese da fotografia no espaço-tempo aprisionado. A segunda realidade, compreendida como a mais visível e evidente, ocorre após o ato fotográfico, refere-se ao que está imóvel no documento, a imagem petrificada no espelho. Corresponde à aparência do referente, a realidade exterior da imagem, o testemunho, a identificação do significante da imagem fotográfica.

A reconstituição de um determinado tema do passado, por meio da fotografia, demanda uma sucessão de construções imaginárias no receptor. Partindo-se deste princípio, a obra *Emanações* pode contribuir para a compreensão do contexto particular no momento da materialização das fotografias, revelar parte da história daqueles caboclos na labuta da macaxeira no Amazonas que se veem representados nas imagens, confessar o pensamento embutido em cada fragmento fotográfico, enfim, reconstituir a vida do modelo referente, a realidade interior do caboclo desvelada.

De acordo com Kossoy (2005), um considerável aspecto que permite conjugar as realidades interior com a exterior da imagem fotográfica, consiste no reavivamento da memória por meio de imagens-relicário, fotografias que preservam cristalizadas memórias individuais e coletivas. A imagem fotográfica assume na memória do observador uma espécie de passado preservado, reminiscência imutável de certa ocasião ou situação congelada no tempo. As imagens podem carregar em si forte conteúdo simbólico, como algumas fotos pessoais e familiares, ou mesmo, fotografias que possam se identificar ideologicamente ou culturalmente com seus receptores, como no caso, as fotografias dos trabalhadores amazônidas em *Emanações*².

Fotografia 1 - *Emanações*



Fonte: MARANGONI, 2015.

O projeto estético que contempla *Emanações* procura desvendar através das técnicas, formas e volumes dos significantes fotográficos, os discursos indiciais e simbólicos, racionais

² Produto artístico de minha autoria apresentado com o texto dissertativo. Consiste em um fotolivro contendo fotografias antropológicas dialogadas com prosas poéticas. Os referentes fotográficos estampados na obra são os trabalhadores da farinha de mandioca do município de Iranduba no Amazonas.

e em certa medida intuitivos que permeiam a fotografia. Na foto acima, mais do que explicitar à sociedade uma realidade exterior contida na imagem fotográfica de *Emanações* (a realidade evidente e autenticada do signo indicial estampado no suporte imagético), é, num segundo momento, compreender a obra para além do discurso de mimese, o poder de impregnância comunicativa e afetiva a partir da constatação de uma realidade interior emanada das fotografias dos caboclos do Amazonas, os trabalhadores da farinha de mandioca e derivados.

Um exemplo disso pode ser constatado na Fotografia 1 acima, como o hábito da reunião matinal dos operários, uma conversa informal no local de labuta pouco antes da árdua jornada de trabalho manual realizada com a mandioca.

Percebe-se na Fotografia 1 de *Emanações*, um labirinto comunicativo entre o referente e sua representação imagética, cuja relação de proximidade física, se esvaneceu no passado. O afloramento deste enredo, incita uma fantasia mental capaz de deslocar o real em conformidade com a visão de mundo do autor da representação, bem como, do observador que a interpreta segundo seu repertório cultural.

Para tanto, Boris Kossoy (2005), declara que:

O que é real para uns é pura ficção para outros. A ficção pode então substituir o real, tendo o documento fotográfico como prova “convicente”, como constatação definitiva de legitimação de todo um ideário: a mensagem simbólica, emblemática de um real a ser alcançado, cobiçado ou destruído. As imagens técnicas tornam as imagens mentais reais. (2005, p. 45)

Kossoy (2005) argumenta que o processo de construção de realidades se desenvolve a partir da manifestação das fantasias mentais e do imaginário coletivo, assumindo contornos nítidos e formas concretas por meio do testemunho fotográfico. As múltiplas interpretações da imagem fotográfica deslizam entre a realidade e a ficção, bem como os signos simbólicos inerentes à fotografia, se constituem de uma construção/invenção do pensamento humano. A obra *Emanações* aposta na fotografia documental com estilo próprio, de referentes originais, reais e concretos que possam transmitir às gerações futuras, a constatação e afirmação de que certos impregnantes realmente existiram num determinado espaço-tempo da sociedade brasileira, criando-se dessa forma, um diálogo singular com o imaginário coletivo pós-moderno a partir de uma estética fotográfica alternativa ao padrão estético imposto pelos grandes veículos de comunicação de massas.

Kossoy (2005) ressalta que com o advento da imagem sintética, pode-se criar um tempo presente sem referentes reais, fisicamente não concretos, e dessa forma, dar margem a

um passado que jamais existiu. Um passado sem a primeira realidade; a da vida experienciada, do contexto histórico vivido pelo personagem, em benefício de um tempo e espaço sedimentado em referentes fotográficos imaginários, eletrônicos, porém, iconograficamente, possíveis.

Philippe Dubois, no livro *O ato fotográfico e outros ensaios*, avalia o dispositivo fotográfico como extensão do olhar e do aperfeiçoamento visual da captação das imagens fixadas e desdobradas na memória. Para tanto, recupera as metáforas freudianas do ato psíquico e da memória com o fotografar e o bloco mágico, no capítulo identificado “Palimpsestos”. Pertinente recordar que palimpsestos são antigos materiais de escrita, geralmente pergaminhos reutilizados, nos quais, por raspagem ou submetidos a processos químicos e fotográficos podem ser lidos em diversas camadas inferiores. Há, em seu livro, uma associação entre imagem fotográfica e imagem mental, verificada não apenas na passagem do mundo exterior para o interior, como notado no processo psíquico de registro, fixação e recuperação da informação visual, mas através da evocação, do acúmulo e de posteriores desdobramentos do registro no palimpsesto.

Esse pensamento de Dubois explicita a ideia da atração profunda (que em alguns casos se manifesta por aversão) de grande parte das pessoas pela contemplação dos álbuns de família. Mas o que aprofunda e amplia a compreensão do ato mecânico de olhar os retratos de família, corresponde ao processamento no inconsciente de imagens, que podem ou não ser quimicamente reveladas. “A passagem do inconsciente para o consciente é equiparada à passagem progressiva, sinuosa e seletiva do negativo da imagem para o positivo” (LEITE, 2005, p. 34). Dubois acrescenta que o valor cultural da imagem fotográfica, isto é, tudo o que faz dela um objeto único, mágico, de culto e crença, realiza-se no dispositivo fotográfico bem mais integralmente do que na maioria das outras formas de imagem.

Em *O ato fotográfico e outros ensaios*, Dubois afirma que:

De todas as artes da imagem, de fato, a fotografia é provavelmente aquela em que a representação está ao mesmo tempo, ontologicamente, o mais perto possível de seu objeto, pois é sua emanção física direta (a impressão luminosa) e porque lhe cola literalmente na pele, (estão *intimamente* ligados), mas é igualmente, e também ontologicamente, aquela em que a representação mantém uma distância absoluta do objeto, em que ela o cola, com obstinação, como um objeto *separado*. Tanto mais separado quanto perdido. (1993, p. 311)

Essa colocação apresenta-se como metonímia e traduz uma das diversas ambiguidades observadas na imagem fotográfica. Como se caracterizam por um conteúdo latente e por outro manifesto, as fotografias são vistas de formas diferentes, dependendo de quem olha. Por exemplo, o sujeito ao olhar retratos, está sempre à procura de uma relação entre ele e a imagem, e cada um vê parcelas e níveis distintos na fotografia.

Miriam Leite (2005) repensa o processo de visualidade humana e afirma que:

A câmara funciona como uma extensão do olhar. Mas o olhar, que também é seletivo, funciona ao mesmo tempo que os outros sentidos e dentro de um contexto espacial e temporal que enriquece as impressões da imagem mental, com inúmeros outros aspectos. A câmara produzirá a imagem, talvez mais precisa e mais ampla que o olhar, mas despida de outros aspectos e características, o que, em alguns casos, pode limitar o seu valor documental. O que ficou registrado pode não ser o que se quer reproduzir. (2005, p. 34)

Outro mecanismo de reavivamento memorial e que também contribui para o processo de visualidade humana opera na metáfora do bloco mágico. Um dispositivo auxiliar, inventado na década de 1920, com a finalidade de intensificar e aprimorar a função psíquica, torna-se instrumento de recuperação da maleabilidade e instabilidade da memória humana.

Dessa forma, quando não se confia na memória, pode-se garantir seu bom funcionamento tomando anotações. A superfície sobre a qual essas anotações estão inscritas, confere a ela a capacidade de materialização do aparelho mnêmico, conduzido em sua invisibilidade. Arquivando-se, ou, depositando-se a memória em local seguro, pode-se então, reproduzi-la a qualquer instante, com a certeza que permanece inalterada e protegida de qualquer possível deformação que possa sofrer, como um traço de memória permanente que pode ou não ser reavivado. Segundo Leite “[...] o bloco mágico ainda é usado como brinquedo infantil, para crianças no período de alfabetização” (2005, p. 35).

Na perspectiva de uma análise neopositivista dos quadros sociais da memória humana conciliada a uma realidade concreta da existência, pondera o sociólogo francês Maurice Halbwachs (1990) que a memória coletiva pode ser compreendida a partir de uma sociologia engajada a análise dos fatos humanos individuais, examinados enquanto fenômeno existencial do campo heterogêneo, considerando a memória humana inserida num espaço próprio que extrapola as situações memoriais referentes apenas às questões abstratas, lembranças refletidas através de dogmas ou ideologias de uma consciência comum, universal. Referente a memória coletiva, Halbwachs afirma que:

[...] não há memória coletiva que não se desenvolva num quadro espacial. Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem, uma à outra, nada permanece em nosso espírito, e não seria possível compreender que pudéssemos recuperar o passado, se ele não se conservasse, com efeito, no meio material que nos cerca. (1990, p. 143)

Segundo aponta o autor francês, é sobre o próprio espaço, o espaço que cada um ocupa na sociedade ao qual sempre se tem acesso e que a imaginação e o pensamento próprio podem remontar-se a todo instante é que deve-se voltar a atenção. À respeito desta condição que o pensamento deve fixar-se a fim de que reapareça uma ou outra categoria de lembranças particulares e não apenas as lembranças coletivas emanadas por meio de doutrinas ecumênicas enraizadas ainda hoje na civilização pós-moderna.

Maurice Halbwachs avalia que:

Essas lembranças que nos parecem puramente pessoais, e tais como nós sozinhos as reconhecemos e somos capazes de reencontrá-las, distinguem-se das outras pela maior complexidade das condições necessárias para que sejam lembradas; mas isto é apenas uma diferença de grau. (1990, p. 48)

O autor acrescenta que “[...] cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios” (1990, p. 51). Factível notar que a partir de uma lembrança em comum entre indivíduos de uma mesma sociedade, nem todos rememoram os fatos do mesmo modo.

Maurice Halbwachs (1990) entende que a memória individual nem sempre se articula em função da memória coletiva. Para que a memória individual se integre com a dos outros, não basta que a comunidade apresente seu dispositivo cultural: torna-se necessário que as lembranças do indivíduo combinem com as do grupo e que haja vários pontos de contato, ou mesmo, laços afetivos em comum para que a reminiscência recordada pelo grupo social possa ser reconstituída em conjunto.

Essa relação conflituosa e oscilante entre a memória individual e coletiva iluminadamente exposta por Halbwachs, encontra em Samain (2012) a procura pela compreensão do universo memorial emanado a partir das imagens. O antropólogo Etienne Samain designa Aby Warburg (considerado o pai da iconologia moderna) para o entendimento do processo de construção de uma obra artística relacionada à memória humana e expansiva à compreensão de seu inconsciente. O autor avalia a história humana assimilada a

partir dos traços artísticos impregnados no inconsciente intemporal das imagens e por extensão, dos homens.

Segundo Samain, a obra o *Atlas Mnemosyne*, de Warburg, carinhosamente chamado pelo próprio de “uma história de arte sem palavras” ou, ainda, uma “história de fantasmas para pessoas adultas” (2012, p. 52), considera as diversas memórias culturais humanas através de uma interpretação sintomal do contexto histórico-cultural por intermédio das imagens, suas crenças, seus continentes escuros, seus resíduos, seus deslocamentos de origem e seus retornos do decalque. Warburg, em *Atlas Mnemosyne*, compreende que a fotografia e as demais obras artísticas, como a pintura renascentista, emanam traços expressivos e passionais que atravessam as camadas históricas e culturais da humanidade. O autor reinterpreta as obras artísticas do Renascimento cristão dos séculos XV e XVI na Europa, em especial, do Renascimento florentino, a partir da impregnança observada pelos traços culturais herdados da Antiguidade pagã.

Marie-Anne Lescourret ressalta que o pensamento de Warburg molda-se a partir da composição mental de um conteúdo apolíneo a um conteúdo bárbaro e dionisíaco. A essa concepção, a autora acrescenta que:

Essa polaridade, fecunda oposição de dois princípios antagônicos, é, à maneira das duas categorias nietzschianas, rica de múltiplas conotações – geográficas, históricas, humanas, psicológicas, antropológicas – que recobrem os aspectos fundamentais do vivo: o apolíneo e o dionisíaco, a razão e o sentimento, a clareza e a escuridão, o inteligível e o irracional, a contemplação e o transe. (2012, p. 81)

Implica dizer que nesse princípio metódico, Warburg decifra duas características pertinentes ao processo sintomal de análise de uma obra de arte. Por um lado, reconhece a emergência da *Pathosformeln* (as fórmulas de patético), e por outro, o surgimento do *Nachleben* (o após-viver) das imagens. Para Warburg, toda criação artística corresponde a um processo que oscila entre a imaginação e a razão. Profundamente influenciado por Nietzsche, o historiador de arte entende que a produção artística caminha entre o *pathos* dionisíaco e o *ethos* apolíneo, entre o comportamento passional e o racional.

As *Pathosformeln* representam os movimentos, as formas, os gestos, as emoções e expressões vivas das obras de arte, imagens formadas pelo homem e presentes na memória humana, tanto coletiva como individual, encrustadas no passado, no presente e no futuro da história da humanidade. O *Nachleben*, ou, o após-viver das imagens significa a sobrevivência das formas das imagens. Segundo Warburg, essas formas sobreviventes resistem sob a forma

de sintoma e sob a forma de fantasma a sua própria morte. Desaparecem em um determinado ponto da história e reaparecem muito tempo depois, num momento em que não se esperava mais sua reaparição, tendo conseqüentemente, sobrevivido nos limbos da memória coletiva. “*Nachleben* remete, então, a uma história de fantasmas, de aparições e de desaparecimentos, de retornos, de evanescências e de silêncios; um tempo que vem, sobrevém e, de repente, se recolhe, se encolhe [...]” (SAMAIN, 2012, p. 57). *Nachleben* são imagens de patético humano que se pensam e dialogam no espaço temporal, de forma alguma, podem ser compreendidas numa linearidade histórica. O *Nachleben* não se associa ao tempo da história, e sim, ao tempo das imagens. “As imagens abrem e desdobram a história, a descobrem ou a encobrem, a reencontram e a ressuscitam, a fazem viver e existir” (SAMAIN, 2012, p. 58).

Pode-se citar dois exemplos práticos que evidenciam o caráter dualista comportamental (espiritual) inscritos nas obras artísticas do Renascimento observadas por Warburg, obras de arte que refletem-se em *O nascimento de Vênus* de Sandro Botticelli e na obra *A Última Ceia* de Leonardo da Vinci. Na obra de Botticelli comprova-se o *pathos* dionisíaco incrustado nas *Pathosformeln* reveladas nos cabelos encaracolados dos referentes, na presença da ninfa e no gesto brusco de Zéfiro (o Vento Oeste) e emanadas em *Nachleben* atravessando a intemporalidade do inconsciente humano e das artes. O pensamento hermético e ocultista de Warburg sinaliza também para ambos os pólos espirituais na obra de Leonardo Da Vinci, do *ethos* apolíneo (racionalismo cristão) ao *pathos* dionisíaco (traços pagãos) representado pelos apóstolos sentados à mesa. Dessa forma, constituem obras de arte anacrônicas impregnadas de rastros contendo ambivalência espiritual que se desdobram, ressuscitam e se esvanecem na intemporalidade das imagens e da história humana.

1.2 A Fotografia afetiva

O subcapítulo em questão propõe uma ampla reflexão sobre o tema da observação e do papel do observador na leitura da imagem fotográfica, assumindo uma postura de mediador da fotografia, a partir do ponto de vista subjetivo do intérprete, o sujeito que procura definir, a partir de detalhes particulares, o traço essencial de cada foto. Dessa maneira, esse observador transforma-se na câmara clara de Barthes, a câmara lúcida que vê

com a sensibilidade física e emocional a fotografia, em oposição à moderna câmara escura, na qual a reprodução se faz mecanicamente, sem a interferência humana.

Segundo o antropólogo Samain (2005), torna-se fundamental compreender qual o significado de observar, o que observar e como observar quando se tenciona, a partir dessa percepção, o comportamento inerente aos sistemas de representação imagético das sociedades humanas. A abordagem dessa problemática se evidencia de maneira tangencial e oblíqua no que diz respeito à antropologia visual, partindo-se de Roland Barthes, que ao longo de sua vida fora um extraordinário observador dos homens, dos fatos culturais e dos mistérios do mundo.

Como os antropólogos, Barthes, ao observar o mundo com tal precisão sente a necessidade e a compulsão visceral de interpretar e de representar essa observação escrevendo. Roland Barthes, assim como grande parte dos antropólogos contemporâneos, confia em demasia na retórica da escrita, chegando até ao ponto de sacraliza-la. Porém, pouco antes de sua morte, em 1980, sua visão de mundo, ou melhor, seu olhar sobre o mundo e sua maneira de traduzi-lo, converge para uma nova perspectiva, uma nova orientação do olhar, da fala e da escrita, e de pensar, ao mesmo tempo, em suas complementariedades heurísticas. Assim como pensado em uma de suas primeiras obras, *O grau zero da escrita*, Barthes, revive em sua última obra, *A câmara clara*, o escancaramento de outro grau zero: o do olhar.

Samain (2005) acrescenta que na *A câmara clara*, Barthes considera a fotografia de uma maneira inusitada, ousada, ou mesmo, desvairada, se levar em conta o modelo até então demasiadamente discutido sobre o dispositivo fotográfico refém das citações da teoria geral dos signos elaborada pelo semiólogo norte-americano Charles Sanders Peirce. A obra em questão não enfatiza a discussão de reflexões a partir de modelos de racionalidade e de objetividade sobre a natureza e a essência da fotografia, assim como não se interessa como *Spectator* (o observador da foto) pela iconicidade fotográfica em seu estado transparente. *A câmara clara* propõe sobretudo uma intervenção direta sobre a essência do impregnante, o traço particular e fundamental de cada fotografia, além de discutir certas características simbólicas peculiares a esse contexto.

Segundo Schaeffer (1996) diferentemente da concepção da transparência do signo; a função de ícone reduzida a estratégia de apresentação ilustrativa (imagens coadjuvantes da mensagem verbal caracterizadas pela impessoalidade icônica) renunciada por Barthes, opõe-se a concepção de ícone de apresentação autônoma evidenciada em *Emanações*, assim como,

em *A câmara clara*, avalia-se uma dinâmica semiótica que evidencia a natureza de seu objeto, uma “[...] união mística realizada pela imagem considerada como entidade espiritual” (1996, p. 122). Um retorno à essência do impregnante da imagem a fim de compreender o signo visual em toda sua totalidade pragmática e discursiva. Desse modo, deparar-se com a fotografia de recordação e adotar a estratégia reflexiva de uma auto-afeição do receptor, encontra a questão primordial em Barthes que relembra imagens mentais a partir da perscrutação da “Foto do Jardim de Inverno” (BARTHES, 1984, p, 110) a que o autor se reporta por sentimento e busca a partir dela, a evidência da fotografia.

Barthes (1984) não tem a intenção de propor uma nova teoria do signo fotográfico capaz de desvendar e redefinir adequadamente o papel do suporte imagético na constituição de uma antropologia visual. Ao contrário, exalta de forma peculiar e inovadora, o ponto de vista do observador (o *spectator*) da fotografia. Aborda também, a questão de uma outra prática, a do fotógrafo (o *operator*) quando, com outro prazer e intencionalidade, pelo orifício do visor da câmara obscura, olha, limita, enquadra e coloca em perspectiva o que ele quer mostrar, recortar, captar ou surpreender. O autor considera então, que em toda fotografia existem pelo menos dois observadores e duas observações possíveis, distanciadas no tempo e no espaço, sempre remetendo a um tema passado que sempre ressuscita.

Segundo Samain (2005) a questão que Barthes levanta a respeito do duplo observador (o *operator* e o *spectator*), torna-se extremamente relevante para a compreensão de uma singular atualidade vivida pela sociedade do século XXI. Participa-se hoje, de uma não menos singular revolução perceptiva fomentada pela informática e propagada pelos satélites, oferece-se uma abertura perceptiva responsável por exercer direta influência no corpo do novo observador. *A câmara clara* apresenta reflexões claramente carregadas de um subjetivismo que se contrapõe ao objetivismo da observação científica positivista que tem permeado as pesquisas antropológicas e etnográficas ao longo do século XX. O autor convida o mundo a uma nova forma de pensar a realidade humana, uma outra postura científica, diametralmente oposta à postura imperativa de modelos teóricos evolucionistas, funcionalistas e estruturalistas. Propõe desvendar a realidade humana a partir de um ponto de vista de um imaginário social, latente em cada homem, sempre uma interpretação dessa visão de mundo.

As observações subjetivistas afloram em Barthes quando este se coloca na situação de um homem ingênuo, não cultural, um tanto selvagem que não cessa de se admirar com a

fotografia. Em sua obra, o autor, se considera um selvagem, uma criança, ou mesmo um maníaco, que se despe de todo saber, toda cultura e que se abstém de herdar de outro olhar.

Em *A câmara clara*, Roland Barthes afirma que:

Em suma, referente adere. E essa aderência singular faz com que haja uma enorme dificuldade para acomodar a vista à Fotografia. Os livros que tratam dela, [...] padecem dessa dificuldade. Uns são técnicos; para “ver” o significante fotográfico, são obrigados a acomodar a vista muito perto. Outros são históricos ou sociológicos; para observar o fenômeno global da Fotografia, estes são obrigados a acomodar a vista muito longe. [...]. Que tinha eu a ver com as regras de composição da paisagem fotográfica, ou, no outro extremo, com a Fotografia como rito familiar? A cada vez que lia algo sobre a Fotografia, eu pensava em tal foto amada, e isso me deixava furioso. Pois eu só via o referente, o objeto desejado, o corpo prezado; [...]; diante de certas fotos, eu me desejava selvagem, sem cultura. [...] Resolvi tomar como ponto de partida de minha busca apenas algumas fotos, aquelas que eu estava certo de que existiam *para mim*. (1984, p. 16-19)

Para Samain (2005), Roland Barthes, deliberadamente, em seu último livro, renuncia ao pensamento domesticado, refém do império dos signos que havia construído dez anos antes. Deixa de lado suas *Mitologias*, cinquenta e seis textos em torno da atualidade social que o autor escreve entre 1954 e 1956, em que procura desconstruir semiologicamente a linguagem mistificadora da cultura de massa e da compreensão do efeito de real. Mais adiante, o autor, pretende deixar também de lado outras obras sobre a fotografia, como *A mensagem fotográfica* (1961) e *Retórica da imagem* (1964). No primeiro deles, Barthes propõe uma análise da fotografia de imprensa, e no segundo, se debruça sobre os usos sociais que a publicidade faz da imagem fotográfica, apontando dois níveis de leitura da fotografia: o da denotação e o da conotação.

Ao elaborar *A câmara clara*, Barthes se aprofunda no imaginário do signo fotográfico e procura assim, deixar de lado todo esse legado, mergulhando na selvageria e na indistinção dos signos imagéticos, redescobrimo-os em sua resplandecência originária.

Em *O fotográfico*, Etienne Samain afirma que:

Deixava, de vez, nas estantes de um esquecimento necessário, os sistemas, os códigos, os tratamentos semiológicos de que, até então, tinha-se utilizado, relacionando-os a tantos objetos sígnicos do seu próprio prazer (a escrita, a literatura, a moda, a fotografia...). Um outro prazer e um novo desejo acenavam no horizonte de sua busca no tempo, de sua sexualidade, de sua vida, de seu trabalho: o prazer do imaginário. Barthes não sonhava. Despedia-se e despia-se do semiólogo que era, para colocar-se novamente na situação e na postura de um homem ingê(nu)o, “não cultural, um tanto selvagem”. (2005, p. 119)

Samain (2005) acrescenta que em sua última obra, Barthes, retorna ao seu grau zero, não mais da escrita (*O grau zero da escrita*, 1956), mas do seu próprio ser. Percebe a câmara clara como uma câmara materna, onde seu olhar pode se reabrir e se direcionar não mais no corte, na seleção e classificação dos signos, mas, sim, no campo imaginário dos signos indiciais. Na primeira obra, o autor, deseja uma escrita emancipada da escravidão: marcas sociais, culturais ou míticas associadas aos signos da linguagem abolidos em proveito de um estado neutro e inerte da forma.

Nota sobre a fotografia, o subtítulo acrescentado à obra de Barthes, revela-se fundamental na exegese da imagem fotográfica. O termo nota, no singular, no sentido de anotação, de comentário escrito em torno da fotografia, mas também compreendido como um sinal, uma marca, uma ferida ou ponto, um *punctum*, concepção esta capaz de suscitar um vasto discurso sobre a fotografia. Neste caso, entende-se a fotografia como o pretexto para um texto. Nota, ainda em outro sentido do termo, da conotação musical.

Em *A câmara clara*, Roland Barthes afirma que:

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

O autor considera que a subjetividade absoluta só é alcançada em um estado ou esforço de silêncio, entende que o ato de fechar os olhos contribui para a imagem falar ou se expressar em silêncio. Além de silenciosa, outra característica marcante que Barthes enxerga na fotografia, baseia-se em seu aspecto de fuga que é evocado quando a imagem fotográfica induz a pensar e torna-se pensativa, justamente quando ela deixa o detalhe, o *punctum*, restaurar sozinho à consciência afetiva. Assim como as ondas do mar, uma consciência ondulante que carrega o pensamento e o imaginário. Essa concepção de fuga associa-se também à ideia de “campo cego” (BARTHES, 1984, p. 86) da fotografia, a partir do momento em que se percebe que há um *punctum*, por exemplo, uma vida exterior de um referente numa foto-retrato, diferentemente do que ocorre quando uma foto possui um bom *studium*.

Referente ao campo cego na fotografia, Barthes acrescenta que:

[...] o cinema tem um poder que, à primeira vista, a Fotografia não tem: a tela (observou Bazin) não é um enquadramento, mas um esconderijo; o personagem que

sai dela continua a viver: um “campo cego” duplica incessantemente a visão parcial. [...] diante dos milhares de fotos, inclusive daquelas que possuem um bom *studium*, não sinto qualquer campo cego: tudo que se passa no interior do enquadramento morre de maneira absoluta [...] No entanto, a partir do momento em que há um *punctum*, cria-se (advinha-se) um campo cego [...] (1984, p. 86).

Na obra *Como pensam as imagens*, Etienne Samain encontra em Barthes alguns traços convergentes e significativos a respeito da fotografia que induz ao pensamento, uma imagem pensativa, que segundo Roland Barthes provoca o receptor a pensar, a desvendar o *punctum*. Em outras palavras: questiona como se orientar ante a imagem e dentro da imagem, sabendo-se que há dificuldade de orientação decorrente do fato de que a imagem “deve ser entendida ao mesmo tempo como documento e objeto de sonho (Sigmund Freud), como obra e objeto de passagem (Walter Benjamin), monumento e objeto de montagem (Sergei Eisenstein), não saber (Georges Bataille) e objeto de ciência (Aby Warburg)” (HUBERMAN apud SAMAIN, 2012, p. 22).

Assim como Warburg, Samain procura enxergar as imagens fotográficas de um ponto de vista humanista, considera-as “[...] poços de memórias e focos de emoções, de sensações, isto é, lugares carregados precisamente de humanidade” (2012, p. 22). O autor tenta desvendar o paradoxo existente na imagem-objeto, portadora ao mesmo tempo de inconsciência e de inequívoca vivência.

Uma primeira problematização demonstra que a fotografia manifesta uma relação entre o que mostra, o que dá a pensar, e o que se recusa a revelar: o trabalho que ela realiza ao se agregar a outras imagens visíveis e exteriores, mentais e interiores, e a outras memórias. A primeira exploração heurística em torno da imagem deve-se ao fato de que toda a imagem (fotografia, desenho, pintura, escultura, fotograma de cinema, imagem eletrônica ou infográfica) “[...] nos oferece algo para pensar: ora um pedaço de *real* para roer, ora uma faísca de *imaginário* para sonhar” (SAMAIN, 2012, p. 22). Por sua vez, Barthes refere-se a essa ideia com outras palavras. Fala de *studium*, a imagem como campo de estudo: a semiologia, a denotação e a conotação da imagem fotográfica, e de *punctum*, a imagem como um momento e espaço de paixões e de emoções: o lugar de múltiplas memórias. Nessa perspectiva, toda imagem se faz pensar e sentir.

Uma segunda possibilidade de se aproximar da concepção “como pensam as imagens” (SAMAIN, 2012), deriva do fato de que toda imagem carrega um pensamento. Toda fotografia leva consigo, em primeira instância, algo do objeto representado, ou seja, o que a luz se encarrega de inscrever no suporte sensível, o referente. No caso da pintura, o que o

pincel, ao deslizar sobre a tela, pinta. Veicula assim, dessa forma, muito mais que uma figura. De um lado, oferece o pensamento de quem produz a fotografia, a pintura ou desenho; de outro, o pensamento de todos os que olham para essas figuras, os espectadores que nelas, incorporam seus pensamentos, suas fantasias, seus delírios, ou mesmo, suas intervenções deliberadas. “Toda imagem é uma *memória de memórias*, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos. Mais do que isso: uma “sobrevivência”, uma supervivência” (SAMAIN, 2012, p. 23).

O autor compara o trabalho da memória ao trabalho do mar, como sendo, não somente os movimentos do mar, das ondas, do fluxo e refluxo, metáfora de uma boa imagem para expressar a varredura constante do tempo e do espaço, mas também, sugere uma analogia de como o trabalho do mar pode se desdobrar em outros sentidos: os mistérios do mar, os segredos do mar, os silêncios do mar, guardião de destroços, de naufragos e de tesouros, de histórias e memórias.

Uma terceira exploração heurística encontrada por Samain, evidencia-se como a mais questionável, a mais utópica ou imaginária. A imagem fotográfica consiste numa “forma que pensa” (2012, p. 23). Uma proposição ambígua e complexa que insinua que, independente do homem, as imagens são formas que, entre si, se comunicam e dialogam. Independente do emissor ou do observador, a fotografia, ao se harmonizar nela um conjunto de informações sígnicas (traços, cores, movimentos, vazios, relevos e texturas), ou ao associar-se com outra(s) imagem(ns), torna(m)-se uma forma de pensar. Dessa maneira, a imagem emerge com vida própria e contém um poder de ideação, um potencial intrínseco de evocar pensamentos e ideias ao se combinar com outras imagens, um movimento de ideias. “Algo semelhante se produz também na frase *musical* quando as sete notas tonais literalmente se “tocam” e “ressoam” entre elas, promovendo efeitos sonoros, singulares e quase infinitos” (SAMAIN, 2012, p. 23).

Nessa perspectiva, Etienne Samain admite que a imagem fotográfica representa um fenômeno, algo que advém, um acontecimento, ou melhor, uma epifania, aparição ou revelação no sentido fotográfico do termo. Considera um fenômeno, na medida em que se torna o resultado de um processo que combina auxílios dos mais variados. A existência da fotografia, a imagem-objeto, deve-se a processos combinatórios que envolvem desde seu molde, o suporte, uma câmara captadora de luz, jogos de objetivas, diafragma e obturador, além de uma placa sensível. Para se construir, necessita de alguém para fotografar, do talento,

de sua maneira de observar, de pensar e de expressar o que vê, de enquadrar e de manipular. Depois, para emergir a imagem fotográfica torna-se necessário a existência do tempo, do espaço, da luz e da sombra, bem como, das cores, das linhas, das formas e volumes presentes no ambiente, em outras palavras, da longa história de um tema e motivo icônico infinito.

Dessa forma, para viver como imagem fotográfica, torna-se indispensável a existência de receptores, isto é, observadores aptos a saberem olhar uma foto. Samain, em *Como pensam as imagens* considera que:

Se admitirmos, desse modo, que toda imagem pertence à ordem e à grande família dos fenômenos, não poderemos mais equiparar uma imagem a uma bola de sinuca ou a um prego que a tábua engole quando, nela, o martelo bate. Sem chegar a ser um sujeito, a imagem é muito mais que um objeto: ela é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. A imagem é pensante. (2012, p. 31)

Neste contexto, Samain (2012) entende que ao observar uma fotografia, pode-se abandonar o *studium* na solidão melancólica da evidência do signo e da racionalidade cultural do mundo ocidental, a fim de redescobrir seu *punctum*, seu rastro, o traço singular que atrai, fascina e liberta o pensamento do asfixiante império logocêntrico.

Pertinente a questão da recepção da imagem fotográfica o filósofo Jean-Marie Schaeffer admite que:

[...] quando olho uma fotografia não estou “condenado a ver o mundo através dos olhos do fotógrafo”: a imagem não é um simples dado que o receptor decifraria em uma leitura puramente interna. Se é verdade que, em seu conteúdo icônico, toda imagem fotográfica constitui um ponto de vista específico sobre um campo fenomênico, também é certo que a recepção dessa imagem transcende o dado icônico segundo as “inclinações” culturais e idiossincráticas que escapam a qualquer controle por parte do emissor postulado [...] (1996, p. 62)

O fenômeno da construção de significados a partir da imagem fotográfica transcende o ato inicial da emissão da obra artística por parte do fotógrafo e ultrapassa o campo da recepção da imagem icônica. Na pragmática semiológica de Schaeffer (1996) o signo fotográfico apresenta-se primeiro enquanto dimensão temporal (função do índice, da impregnância do referente na superfície de inscrição) e desdobrasse em outra face quando impresso projeta a função icônica, uma dimensão espaço-temporal distanciada do índice, do conhecimento do *arché* (o fotógrafo) derivando um entendimento diferenciado e específico do receptor em relação a origem do processo fotográfico.

Em *A câmara clara*, Barthes procura o traço essencial da fotografia, ao dizer que: “Eu tinha de descer mais ainda em mim mesmo para encontrar a evidência da Fotografia” (1984, p. 91). Ao reconhecer essa tensão afetiva impregnada na imagem fotográfica, Barthes, acrescenta que: “Cabe a mim escolher, submeter seu espetáculo ao código civilizado das ilusões perfeitas ou afrontar nela o despertar da intratável realidade” (1984, p. 175).

O imaginário impera em Barthes, uma dimensão necessária para a compreensão do traço singular do referente fotográfico. O autor aponta para uma dicotomia presente em sua obra: o espaço e a distância que separam, na fotografia, o *studium* do *punctum*, o *óbvio* do *obtusos*, a *significação* da *significância*. Segundo Samain, o *studium* da fotografia fundamenta-se no que a câmera obscura registra, isto é, no conteúdo de informações inscritas e, geralmente, condensadas na imagem que se oferece ao olhar e ao intelecto do receptor. Abarca o campo de estudo fotográfico, local de apropriada investigação, de um reconhecimento de códigos, dos signos e das mensagens que a fotografia denota e conota, o local de um saber e de uma cultura onde o homem pode compreender, desvendar e formular questões nos moldes da ciência. O *studium* se oferece ao intelecto, pode ser lido, estudado e interpretado, investiga e alcança o sentido óbvio da fotografia (2005, p. 124).

Roland Barthes, em *A câmara clara* declara que:

O *studium* é o campo muito vasto do desejo indolente, do interesse diversificado, do gosto inconsequente: gosto / não gosto, *I like / I don't*. O *studium* é da ordem do *to like*, e não do *to love* [...]

Reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discutí-las em mim mesmo, pois a cultura (com que tem a ver o *studium*) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores. (1984, p. 47-48)

O *punctum*, ao contrário, é o que proporciona a câmara clara: uma imagem branca, transparente, que não mais se oferece ao intelecto, mas ao afeto do observador. Com o *punctum*, o intelecto não se expressa, mas o corpo é quem age e reage aos sentidos. “Como *Spectator*, eu só me interessava pela Fotografia por ‘sentimento’; eu queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto noto, olho e penso” (BARTHES, 1984, p. 39).

O *punctum* da fotografia refere-se ao que a imagem cala, o indizível e o inesgotável da imagem. Um silêncio que seduz e perturba o imaginário, que faz gritar o corpo à procura do campo cego da imagem, um fora de campo, isto é, fora do espaço de representação

fotográfico. “Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos” (BARTHES, 1984, p. 16). O *punctum* consiste no detalhe da fotografia, o que atrai na imagem, um objeto parcial “que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar” (BARTHES, 1984, p. 46). O autor enfatiza que: “Assim dar exemplos de *punctum* é, de certo modo, *entregar-me*” (1984, p. 69).

A inelutável modalidade do visível pensada por Didi-Huberman pode esclarecer a visibilidade do observador em relação a fotografia pensada por Barthes. Didi-Huberman (1998) aponta para uma incontestável e paradoxal cisão do ver no indivíduo. Segundo o autor, o que se vê corresponde ao volume dos corpos ou objetos primeiros de todo conhecimento e visibilidade, são as coisas palpáveis, mas também os receptáculos orgânicos, entre eles, a boca, ouvido, o próprio olho ou a memória. A questão paradoxal surge quando o que se vê diante de nós, também nos olha impondo-nos uma imagem mental. A visibilidade não é apenas um mecanismo talhado no tangível, há igualmente uma invasão psíquica entre o tangível e o visível inserido no mecanismo. Esta incursão psíquica pode manifestar-se através do sonho, nas lembranças retidas no inconsciente humano, ou mesmo, no hábito de se “[...] fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31). O processo de visibilidade avaliado por Didi-Huberman harmoniza-se com as reminiscências que povoam o campo cego entendido por Barthes. Nessa perspectiva, o autor diz que: “o *punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (1984, p. 89).

Segundo Didi-Huberman (1998), a inelutável modalidade do visível pode adquirir uma forma de coerção ontológica, medusante, em que tudo o que se apresenta a ver é olhado pela perda do objeto exposto, visível e palpável. Portanto, o autor compreende que a inelutável modalidade do visível corresponde a:

[...] um trabalho do *sintoma* no qual o que vemos é suportado por (e remetido a) uma *obra de perda*. Um trabalho do sintoma que atinge o visível em geral e nosso próprio corpo vidente em particular. Inelutável como uma doença. Inelutável como um fechamento definitivo de nossas pálpebras. (1998, p. 34)

Didi-Huberman (1998) desdobra a tese da visibilidade humana ao abordar a relação entre o volume e o vazio das obras de arte. O autor avalia a situação a partir da experiência de se visualizar um túmulo. Por um lado, há aquilo que se vê do túmulo, a evidência de um

volume, uma massa de pedra mais ou menos geométrica, figurativa e coberta de inscrições. Por outro lado, há aquilo que nos olha e isto que nos olha não é mais evidente, trata-se de uma “espécie de esvaziamento” (1998, p. 37). Um esvaziamento que não concerne ao universo do artefato, mas ao destino de um corpo semelhante ao nosso, esvaziado de vida e que num certo sentido nos olha, o sentido inelutável da perda. Segundo Didi-Huberman, diante de um túmulo, a experiência é monolítica o que torna a imagem mais diretamente coagida ao que o túmulo representa para quem o vê. Quando se vê o túmulo, ele também nos olha porque impõe ao observador a imagem impossível de ver daquilo que nos tornaremos um dia, nos fará semelhante ao corpo esvanecido.

Assim, diante da tumba, o observador angustiado realiza uma operação imaginativa, um local fúnebre capaz de se fazer volume e ao mesmo tempo de se oferecer ao vazio, de se abrir à imaginação, às imagens mentais.

Didi-Huberman (1998) pondera que para superar a angústia diante do túmulo, ou seja, para ir além da cisão aberta pelo que nos olha no que vemos, consiste a ideia de querer suplantar imaginariamente tanto o que vemos quanto o que nos olha. Assim, a massa de pedra da tumba perde então sua evidência de granito e o vazio perde igualmente seu poder angustiante de morte presente. Neste caso, a situação presente equivale a produção de um “modelo fictício” (1998, p. 40) onde volume e vazio, corpo e morte podem se reorganizar e continuar a existir no interior de um sonho acordado.

Essa atitude, aponta o autor, revela-se na experiência do ver como “*um exercício da crença*: uma verdade que não é nem rasa nem profunda, mas que se dá enquanto verdade superlativa e invocante, etérea mas autoritária” (1998, p. 41). Essa experiência corresponde a uma vitória opressiva e doentia, mas de certa forma mais desviada da realidade concreta, exalta-se a linguagem sobre o olhar. Irrompe a afirmação cristalizada em dogma, de que no local da tumba não há nem um volume qualquer, nem um processo de esvaziamento, porém, “algo de Outro que faz reviver tudo isso e lhe dá um sentido, teleológico e metafísico” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 41). O autor conclui que:

[...] o homem da crença *verá sempre alguma outra coisa além do que vê*, quando se encontra face a face com uma tumba. Uma grande construção fantasmática e consoladora faz abrir seu olhar, como se abriria a cauda de um pavão, para liberar o leque de um mundo estético (sublime ou temível) e também temporal (de esperança ou de temor). (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 48)

Fotografia 2 - *Emanações*



Fonte: MARANGONI, 2015.

Como observado na fotografia acima, coaduna-se com o alter-ego autoral de *Emanações*³ o homem da crença apontado por Didi-Huberman, o fotógrafo de visão metafísica transcendental que encanta-se com o *punctum* barthesiano para além do universo manifesto pelo suor, gestos e traços calejados das mãos e das faces dos laboriosos produtores da farinha de macaxeira do Amazonas. Outro atributo pertinente que se harmoniza com o *punctum*, percebe-se também através da dramaticidade e da intensidade presente no estigma do tempo. “Sei agora que existe um outro *punctum* (um outro ‘estigma’) que não o ‘detalhe’. Esse novo *punctum*, que não é mais de forma, mas de intensidade, é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do noema (“*isso-foi*”), sua representação pura” (BARTHES, 1984, p. 141). “Qualquer fotografia é essa catástrofe, (esse rosto que vive e que vai morrer, esse rosto que viveu e que já morreu), esse esmagamento e essa convulsão do tempo” (SAMAIN, 2005, p. 125). Para Roland Barthes (1984), há sempre na imagem fotográfica esse signo tirânico da morte futura, da morte anunciada. Dessa forma, o *punctum* de Barthes, alcança um terceiro sentido, não mais um sentido intencional, nem mesmo simbólico, mas sim, um sentido

³ Cf. nota anterior.

obtusos, um sentido que extrapola o domínio da língua, mas que se confessa na abertura de uma ferida. Emerge ao mesmo tempo como ausência e como silêncio de todo sentido que, contraditoriamente, estimula um novo sentido, um clamor íntimo, frenético, necessário ao ser humano confrontado naquilo que a fotografia sempre expressa: a vida e a morte, o tempo e a existência.

Segundo Samain (2005) o *spectator* da fotografia reside não apenas em um intelecto pensante, mas também, em uma pessoa capaz de sentir, amar, viver e morrer. Assim como as ondas do mar, em seu contínuo fluxo e refluxo, o *punctum* costuma fazer referência a esse campo cego da fotografia que encanta aquele que não está somente à procura de uma evidência e de um saber, e sim de um esforço humano. O *punctum* representa essa “ciência impossível” que Barthes procura edificar em torno da Fotografia do Jardim de Inverno, a foto de sua mãe.

Roland Barthes, em *A câmara clara*, declara que:

Essas fotos, que a fenomenologia chamaria objetos “quaisquer”, eram apenas analógicas, suscitando apenas sua identidade, não sua verdade; mas a Fotografia do Jardim de Inverno, esta era bem essencial, ela realizava para mim, utopicamente, a *ciência impossível do ser único*. (1984, p. 106)

Samain (2005, p. 126), assinala que Barthes descreve sua obra, desdobrando-a em dois níveis de compreensão e avaliação da exegese fotográfica. Primeiramente, procura o grau de significação na fotografia, o questionamento em torno do *studium*, a compreensão da máscara cultural que toda fotografia apresenta e fornece ao observador. Este tema, Barthes, explicita em *Mitologias*, em *A mensagem fotográfica* e em *Retórica da imagem*. No segundo nível de abordagem, Barthes, busca o grau de significância, a essência da fotografia, o *punctum*, o traço singular que atrai, mortifica e fere a percepção do espectador. Um horizonte que remete a um terceiro sentido, ou do grau zero do signo fotográfico que segundo Samain faz alusão à obra *O Estrangeiro*, de Albert Camus, uma continuação de *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust. Um novo destino à qual Barthes sinaliza e, talvez, um título sinônimo e complementar: *Em Busca do Olhar Perdido*.

Em *O óbvio e o obtuso*, o olhar inquieto de Barthes lança outra questão relevante à antropologia visual. Em sua última obra, assinala algumas reflexões pertinentes entre o cinema e a fotografia. Ao se aproximar da estética cinematográfica de S. M. Eisenstein, onde avalia não o filme, o aspecto crucial da montagem, mas, precisamente, alguns fotogramas de

Ivã, o Terrível, o faz despertar para uma postura concentrada não apenas na imagem-objeto, mas aponta para o percurso desse olhar vertical, abissal, que vasculha o detalhe, o fragmento, o *punctum*. Barthes, na primeira página da obra *A câmara clara*, assinala “que gostava da Foto contra o cinema” (1984, p. 11). Mais adiante, diz que: “na Foto, alguma coisa *se pôs* diante do pequeno orifício e aí permaneceu para sempre (está aí meu sentimento); mas no cinema alguma coisa *passou* diante desse mesmo pequeno orifício: a pose é levada e negada pela sequência contínua das imagens” (BARTHES, 1984, p. 117-118).

Samain (2005) entende que ao pensar as realidades do mundo, Barthes cobra, dessa maneira, não apenas uma suspensão das coisas no tempo, como uma pausa, um congelamento no tempo, mas também uma postura do corpo, evidenciada na pose que lhe oferece todo tempo de permanência diante das fotos, para que possa olhá-las, escrutá-las, observá-las intensamente, por fim, investigá-las ampliando seus detalhes. A maneira de se observar, ou mesmo, a postura do olhar ao ver um filme não corresponde ao ato de olhar para uma fotografia. Configuram-se em situações bem distintas, enquanto, assiste-se a um filme, mergulha-se numa fotografia. De um lado, um olhar horizontal, do outro, um olhar vertical, abissal. Num filme, o espectador assiste a uma sequência de imagens projetadas que o carregam dentro de um fluxo temporal contínuo, onde procura seguir e compreender a narrativa, enquanto que na fotografia, o receptor se fixa num congelamento do tempo-espaço do mundo, sendo dessa forma, convidado a entrar na espessura de uma memória ou de um imaginário (2005, p. 126).

Etienne Samain, em *O fotográfico* acrescenta que:

Diante da tela, somos viajantes e navegadores; diante da fotografia, tornamo-nos analistas e arqueólogos. Posturas diferentes do olhar, sobretudo maneiras diferentes de *ver e de pensar o mundo*. No primeiro caso, pensa-se o mundo na sua continuidade, no seu fluxo, na sua dinâmica, na sua aparente “normalidade”; no outro, pensa-o na sua descontinuidade, na sua fragmentação, no seu recorte, na sua extraordinária “singularidade”. (2005, p. 127)

Por fim, Barthes problematiza uma questão cognitiva e epistemológica pertinente, de que há dentro das matrizes imagéticas como a fotográfica, cinematográfica, videográfica e a informática, questões lógicas, operações cognitivas, posicionamentos filosóficos, visões e interpretações singulares de mundo que a sociedade deve ainda questionar e tentar desvendar. Nesse panorama, Barthes questiona o modo de pensar logocêntrico da sociedade ocidental

que considera a escrita como a única fábrica de artifícios possíveis à compreensão das ciências.

1.3 A fotografia na era eletrônica

A partir da vertiginosa expansão da tecnologia digital atestada na última década do século XX, tanto em países desenvolvidos como periféricos, vem à tona um novo paradigma fotográfico. A morfogênese fotográfica transmuta-se em uma radical metamorfose, uma nova etapa no processo de elaboração de imagens, distante de sua gênese inaugural da primeira metade do século XIX quando a fotografia tradicional se configura como registro, reprodução mimética do real. Vivencia-se agora, em pleno século XXI, um mundo contemporâneo fundamentado em imagens sintéticas, sobreposição de simulacros e modelos de cálculos projetados em telas iluminadas de alta resolução espalhadas ao redor do globo e passíveis de serem comutadas e repetíveis ao infinito.

Reprimida pela tecnologia digital e posta à margem de suas funções essenciais, a fotografia se transfigura em outra modalidade. Joan Fontcuberta, em *A câmera de Pandora*, avalia o que ainda resta do dispositivo fotográfico inserido em novos parâmetros imagéticos de percepção, criação e representação estabelecidos. O autor afirma que os homens estão cada vez mais imersos em uma cultura visual regida pela televisão, pelo cinema e pela internet. As imagens que estes meios propagam, tem por base, como matriz estrutural, a fotografia. Conclui-se, portanto, que a mesma compõe sua metafísica. Nessa função, a fotografia transcende o meramente documental, o discurso de verossimilhança, para assumir um caráter e valor simbólico cujo entendimento está alinhavado aos diversos regimes de verdade que cada sociedade se autodenomina, e onde a consciência moderna se constrói a partir das aparências e não mais, da realidade empírica, do rastro luminoso do objeto concreto, do referente corpóreo.

Na perspectiva de uma sociologia da comunicação, cabe compreender que hoje, em termos de continuidade, de adaptação aos novos meios de produção nas artes visuais, entende-se esse processo por “darwinismo tecnológico” (FONTCUBERTA, 2003, p. 14).

O mundo atual passa a edificar-se em camadas sobrepostas de simulacros, a ética da visão e a evidência fotográfica tornam-se descartáveis em favor de novas modalidades no

processo de construção de imagens, como a fotografia digital e a infografia. Considerável notar que, somente a partir da inserção das recentes tecnologias digitais que não apenas os especialistas, os fotógrafos, mas sobretudo, os leigos, o grande público, avistam a inevitável manipulação que opera no desenvolvimento da imagem fotográfica.

Fontcuberta acrescenta que a imagem sintética consiste em uma das ferramentas essenciais de dominação política e econômica dos tempos modernos, que visa a edificação de outro plano de realidade. Uma época onde emerge o capitalismo de ficção inicialmente categorizado por Vicente Verdú, em sua obra *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*. Após o período do capitalismo de produção e de consumo, do século XX, preocupados em satisfazer o bem material e psíquico do consumidor, abastecendo-os de uma realidade repleta de artigos e serviços, “a oferta do capitalismo de ficção seria articular e servir a própria realidade: produzir uma nova realidade como máximo interesse” (VERDÚ apud FONTCUBERTA, 2003, p. 13).

A última década do século XX aponta para um novo paradigma tecnológico, apresenta um cenário de colisão e incerteza em relação ao encontro entre a fotografia analógica e digital, “entre fotografia argêntica e fotografia digital” (FONTCUBERTA, 2012, p. 13). Por um lado, compreende-se que a fotografia digital herda os antigos recursos mecânicos e técnicas de construção do ato fotográfico do universo analógico, e por outro, a fotografia tradicional torna-se obsoleta e descartável para desempenhar apenas funções indispensáveis que perduram até hoje em práticas fotográficas minoritárias. A fotografia argêntica é utilizada ainda hoje apenas em alguns casos, situações na qual o fotógrafo deva produzir para o mercado publicitário uma matriz imagética de grandes proporções, como os filmes fotográficos perfurados de médio formato, chamados filmes 120 ou 220, de tamanhos 6 x 7 cm a 6 x 12 cm, a filmes de grande formato, de 4 x 5 polegadas (10 x 12,5 cm) a 8 x 10 polegadas (20 x 25 cm), como cita Thales Trigo, em *Equipamento fotográfico: teoria e prática*.

O caráter de registro, autenticidade, identidade, fragmentação e memória que orienta ideologicamente a fotografia nos séculos XIX e XX, são referendados à fotografia digital, cuja perspectiva no século XXI, se encaminha para o virtual. Uma época representada por uma natureza de imagem modelizável, um substrato simbólico e experimentado, “uma imagem funcional, experimental, eficaz, ascética, dentro da qual circula apenas um real

refinado, purificado, filtrado pelo cálculo, inteligível através de mediações abstratas”, acrescenta Lucia Santaella (2005, p. 306).

Considerando-se o campo do evolucionismo tecnológico na produção da imagem, Santaella (2005) repensa a atual fotografia a partir de três paradigmas. Primeiramente, o paradigma pré-fotográfico refere-se a imagens feitas à mão, evidenciando a interferência da habilidade manual do homem para dar forma ao que vê ou que imagina. Correspondem a este paradigma, imagens como, as inscrições na pedra, a arte rupestre, o desenho, a pintura, a gravura e a escultura.

O segundo processo, intitulado paradigma fotográfico refere-se às imagens que mantêm um vínculo dinâmico e físico com o que representa. A produção dessas imagens depende de equipamentos capazes de registrar os objetos do mundo. Inseridos nesse paradigma estão: a fotografia, o cinema, o vídeo e a holografia.

A terceira instância paradigmática, o pós-fotográfico, diz respeito às imagens sintéticas ou infográficas, realizadas inteiramente por computadores. Estas correspondem ao produto de uma matriz numérica associada a uma configuração de *pixels*⁴ elementares visualizados na tela de um monitor e totalmente calculadas por computador.

Santaella avalia a pertinência dos três paradigmas no processo de construção e compreensão atual do dispositivo fotográfico inserido no universo eletrônico de produção de imagens. Ao elaborar sua tese, Santaella, considera que as imagens infográficas ou sintéticas desabrocham uma nova era na produção de imagens com idiosincrasias integralmente distintas das imagens de projeção ótica, subordinadas à ação da luz, que se iniciam com a fotografia e se encerram no vídeo.

O critério utilizado por Lucia Santaella na divisão das três etapas paradigmáticas, baseia-se numa visão materialista, considera a maneira como as imagens são materialmente produzidas, com que ferramentas, suportes, técnicas e mídias estas se articulam. Os modos de produção desempenhados pelos agentes da produção são também considerados responsáveis pelos modos de como se comportam as imagens, como se armazenam e se transmitem.

Lucia Santaella, em *Os três paradigmas da imagem*, afirma que:

Uma vez que nenhum processo de signo pode dispensar a existência de meios de produção, armazenamento e transmissão, pois são esses meios que tornam possível a

⁴ *Pixels* (sendo o singular *pixel*). Aglutinação de *Picture* e *Element*. Corresponde ao menor ponto que forma uma imagem digital. O conjunto de milhares de *pixels* reunidos formam a imagem digital inteira. Por exemplo, uma imagem de 1 Megapixel indica que esta possui um milhão de *pixels*.

existência mesma dos signos, o exame desses meios é, [...], um ponto de partida imprescindível para a compreensão das implicações mais propriamente semióticas das imagens, [...], das características que elas têm em si mesmas, na sua natureza interna, dos tipos de relações que elas estabelecem com o mundo, ou objetos nelas representados, e dos tipos de recepção que estão aptas a produzir. (2005, p. 298)

Em síntese, o paradigma pré-fotográfico consiste em processos artesanais de criação da imagem, enquanto que o paradigma fotográfico representa os processos automáticos de captação da imagem e, o paradigma pós-fotográfico corresponde aos processos matemáticos de geração da imagem.

O modo de produção artesanal encontra-se na realidade matérica das imagens, revela-se na fisicalidade dos suportes, substâncias e ferramentas utilizadas, impondo sua presença. Ocorre desde os tempos mais remotos, nas imagens em grutas, passando pelo desenho, pintura, gravura, nas pinturas rupestres e até mesmo através da escultura, pois, sob essa perspectiva, pouco importa se as imagens caracterizam-se por serem bi ou tridimensionais. Dentre esses meios de expressão imagética, a gravura em sua capacidade reprodutora, embora ainda artesanal, antecipa o caráter essencial do paradigma fotográfico. Porém, a questão fundamental que é a habilidade manual de se produzir imagens, continua prevalecendo em todas elas.

Assim sendo, a produção artesanal da imagem está sempre vinculada ao uso de um suporte, uma superfície que serve de receptáculo às substâncias, geralmente tintas, no caso da pintura, onde um agente produtor, um artista, possa utilizá-la para nela deixar a marca de seu gesto, a expressão aparente de sua obra por meio de um instrumento apto. Considerando-se a pintura, o pincel corresponde à ferramenta essencial, funciona como um prolongamento dos dedos e dos movimentos das mãos, permitindo desenvolver a habilidade na sua utilização, assim, Santaella acrescenta que: “Na visibilidade da pincelada é o gesto que a gerou que fica visível como marca de seu agente” (SANTAELLA, 2005, p. 299).

Santaella avalia que o produto desse recurso não corresponde apenas a uma imagem, mas um objeto único, singular, autêntico, de certa forma sagrado, fruto do apanágio da primeira impressão, do traço originário, o instante solene e raro no qual o artífice intercede seu olhar sobre o mundo, criando formas num gestual irrepitível. Dessa forma, a característica elementar da produção artesanal reside em seu aspecto monádico.

Philippe Dubois, em *O ato fotográfico e outros ensaios*, aborda uma questão pertinente ao comparar a prática da pintura com a fotografia.

[...] diferente da pintura, que é eminentemente polifórmica, em que cada traço do quadro constitui uma opção separada do pintor, em que este pode *a qualquer momento* corrigir o que já está inscrito, reorientar suas linhas de composição, acrescentar um toque de cor, fazer variar a cada pincelada, à vontade de sua imaginação, uma escala ou uma perspectiva (a visão dele é binocular), de forma diferente portanto da pintura que desse modo é regida por um princípio de *variação descontínua*, já a foto só pode ter uma *variação contínua*. É a grande diferença: *na foto, tudo é dado de uma só vez*. O ato do fotógrafo é *global e único*. (1993, p. 98)

Neste sentido, o ato fotográfico é estritamente uniformizador e isomórfico, a ação do fotógrafo constitui um ato global e único, que remete a ideia de “um esmagamento global e instantâneo na emulsão dos volumes luminosos situados a distância que a fotografia pode ser qualificada de *achatada*” (DUBOIS, 1993, p. 98).

Para o fotógrafo há somente um instante de execução na realização da totalidade da imagem. Certamente, ele pode interferir antes ou depois desse momento, mas de forma alguma, pode intervir na constituição da imagem no instante em que a película (suporte sensível à luz inerente a câmera analógica) ou o sensor eletrônico (suporte sensível à luz inerente a câmera digital) está sendo submetido à exposição de luz, durante o lapso temporal de ação do obturador da câmera.

A propósito da peculiaridade monádica do processo de produção artesanal da imagem, Lucia Santaella, ressalta que:

Não obstante as interrupções e a lentidão a que o processo de execução da imagem artesanal pode estar sujeito, isso não a faz perder sua característica monádica básica. Nessa imagem instauradora, fundem-se, num gesto indissociável, o sujeito que a cria, o objeto criado e a fonte da criação. (2005, p. 299)

Segundo Santaella (2005), a passagem do paradigma pré-fotográfico ao fotográfico, apresenta uma significativa alteração no modo de produção da imagem. O processo em questão passa a ser eminentemente diádico com a inauguração da fotografia. Mesmo que visto sob diferentes primas pelos quais se possa observá-lo, o paradigma fotográfico sempre revela seu caráter dual. A formação da imagem resulta do registro sobre um suporte químico ou eletromagnético (cristais de prata do filme fotográfico ou o sensor eletrônico na fotografia digital, no cinema e vídeo) proveniente do impacto de raios luminosos emitidos pelo objeto ao passar pela objetiva. O produtor da imagem (o fotógrafo ou cinegrafista) que opera a prótese ótica (a câmera acoplada a objetiva), maneja-a mais com os olhos do que com as mãos. Essa prótese, naturalmente, funciona como uma extensão do olho do operador, preocupado em dominar o objeto dentro de um determinado contexto histórico-cultural.

Enquanto que no paradigma pré-fotográfico, a imagem artesanal é intrinsecamente incompleta, inacabada, no ato fotográfico a construção da imagem articula-se em um único golpe, um instante decisivo onde tudo está feito e fixado no suporte sensível. O enquadramento elaborado pelo operador recorta o real sob certo ponto de vista e o obturador guilhotina a duração e continuidade do tempo, o fluxo de emanções luminosas do objeto a ser inserido no filme fotográfico ou no sensor eletrônico.

Nesse sentido é que o traço de sincronismo distingue radicalmente a fotografia da pintura. Dubois, em *O ato fotográfico e outros ensaios*, lembra que:

Ali onde o fotógrafo *corta*, o pintor *compõe*; ali onde a película fotossensível recebe a imagem (mesmo que seja latente) *de uma só vez* por *toda* a superfície e sem que o operador nada possa mudar durante o processo (apenas no tempo da exposição), a tela a ser pintada só pode receber *progressivamente* a imagem [...], toque por toque e linha por linha, com paradas, movimentos de recuo e aproximação, no controle centímetro por centímetro da superfície, [...], 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. (1993, p. 167)

Se o paradigma fotográfico corresponde, sob todos os ângulos, a um processo diádico e indicial, no pós-fotográfico, o modo de produção é essencialmente triádico, pressupondo três fases interligadas e delimitadas. O suporte das imagens sintéticas difere estruturalmente dos suportes matérico como na produção artesanal e do físico-químico e maquínico encontrado na morfogênese ótica. Resulta da comunhão entre um computador, um operador e um monitor de vídeo, intermediados por um conjunto de operações abstratas, esquemas, programas e cálculos. Lucia Santaella (2005) ressalta que o computador, embora seja uma máquina, não é como uma câmera fotográfica ou cinematográfica que operam com dispositivos óticos sobre uma realidade física, mas desempenha suas funções sobre um substrato simbólico: a informação.

Santaella avalia que na nova ordem visual do século XXI, a infografia instaura um novo e singular padrão de economia simbólica, em que o produtor não é mais o artista que inscreve na superfície do suporte sua subjetividade, nem condiz com o sujeito que age sobre o real transfigurando-o ou não através de uma câmera, mas trata-se agora, “[...] de um programador cuja inteligência visual se realiza na interação e complementaridade com os poderes da inteligência artificial” (2005, p. 301).

No paradigma pós-fotográfico, a morfogênese da imagem sintética evidencia seu caráter virtual e abstrato ao eliminar a existência do real empírico em todas as etapas de produção da imagem. Propõe simular o real em toda sua complexidade e procura recriar uma realidade virtual autônoma. Na infografia não há o traço da aparência, o rastro orgânico do referente, porém, comporta o funcionamento dos objetos do mundo, o comportamento das ações e intervenções do homem sobre o mundo.

A autora acrescenta que no paradigma pós-fotográfico, o computador têm o poder de colocar os modelos à prova, sem precisar submetê-los a experiências concretas, reais. Modelos nunca deixaram de existir, porém, o que muda com o advento do computador, reside no fato de haver a possibilidade de se fazer experimentações que não necessariamente se encontram no espaço e tempo reais sobre situações e objetos reais, mas possíveis de serem executadas através de cálculos, de processos formalizados e realizados de maneira indefinidamente repetível. “É justamente nisso, isto é, na virtualidade e simulação, que residem os atributos fundamentais das imagens sintéticas” (SANTAELLA, 2005, p. 302).

Para Arlindo Machado (2005), a fotografia eletrônica, ou a simulação da fotografia por meio de recursos digitais é hoje fato consumado. Essa nova prática ou novo fenômeno encontra-se intimamente inserido e permeia as práticas fotográficas convencionais, tornando-se cada vez mais difícil de compreender o que é ainda fotografia convencional, isto é, registro de luz sobre um filme fotossensível e, por outro lado, uma metamorfose, ou seja, a conversão de grãos fotoquímicos em unidades de cor e brilho, matematicamente controláveis, os chamados *pixels*⁵. Hoje em dia, podem-se converter imagens fotográficas em eletrônicas, quanto eletrônicas em fotográficas, vive-se um cenário de indiferenciação entre os meios.

O universo da fotografia atual não difere muito da condição experienciada pelo cinema, que assiste o vídeo e a informática infiltrarem em seus processos significantes e controlarem as etapas de produção dos filmes. Atualmente no cinema, a edição encontra-se toda informatizada, a filmagem pode ser assistida em vídeo e pode ser gravada diretamente em meio magnético. Grande parte dos efeitos de pós-produção são gerados eletronicamente, bem como, o roteiro e o *storyboard* são editados em computadores. A própria linguagem do cinema é hoje uma procedência da linguagem televisiva. No campo da música, a situação é similar: os sons dos instrumentos são sampleados ou sintetizados eletronicamente, da mesma forma, as peças musicais consistem em uma edição desses sons numa tela de computador.

⁵ Cf. Nota anterior.

Portanto, a fotografia não vive uma condição especial em particular: ela faz parte de um movimento maior que se pronuncia em diversas esferas da cultura e das artes, podendo ser caracterizado como “[...] um processo de ‘pixelização’ (conversão em informação eletrônica) e de informatização de todos os sistemas de expressão, de todos os meios de comunicação do homem contemporâneo” (2005, p. 311). Arlindo Machado (2005) acredita que nesse contexto histórico originado pelo advento dos meios eletrônicos e digitais, surge uma oportuna condição para se repensar os usos e finalidade da fotografia, para colocar em questão seus mitos e pressupostos e, principalmente, para redefinir métodos de intervenção capazes de fomentar na fotografia uma fertilidade original, criativa e inovadora no campo das artes e da cultura em geral.

A estética da metamorfose imagética vigente no paradigma pós-fotográfico, da imagem fotográfica submetida a égide da eletrônica, sujeita a diversos níveis de transmutação e imersa em infinitas distorções e anamorfozes, converte-se agora num meio expressivo subvertido a valores de simulação até então desconhecidos do ponto de vista da fotografia tradicional, analógica.

Considerando-se a estética da metamorfose imagética, Arlindo Machado avalia que:

Pode-se nela intervir infinitamente, subverter os seus valores cromáticos ou os seus níveis de luminância, recortar suas figuras e inseri-las umas dentro das outras, gerando paisagens híbridas e exóticas, a meio caminho entre o surrealismo e a abstração. Com os modernos recursos de pós-produção, [...] podem-se silhuetar as figuras, linearizá-las, preenchê-las com massas de cores, alongá-las, comprimi-las, torcê-las, multiplicá-las ao infinito, submetê-las a toda sorte de suplícios, para depois restituí-las novamente e, se for o caso, devolvê-las ao estado de realismo especular. (2005, p. 315)

Machado (2005) pondera que a fotografia eletrônica, tal qual uma massa de modelar, produz uma imagem bem mais elástica, diluível e manipulável, se comparada com as imagens fotográficas tradicionais, mais inflexíveis e resistentes em seu fatalismo figurativo.

Estética por excelência da metamorfose, o *still vídeo* e a fotografia digital processada em computador, responsável por transgredir e desarticular o registro bruto praticado pelas câmeras fotográficas compõem características anamórficas que estão possibilitando à imagem sintética reaver o espírito desconstrutivo das vanguardas históricas do início do século XX e permear o trabalho de rompimento com os cânones pictóricos transmitidos pelo Renascimento. Nesse sentido, Arlindo Machado, acredita que hoje, haja certa pertinência

prática em relação a uma reconciliação da fotografia digital com a pintura, visto que a imagem eletrônica propicia à fotografia reaver a visualidade da arte contemporânea.

O autor acrescenta que, no século XXI, a fotografia oriunda da manipulação digital, aponta para a viabilidade de uma nova gramática dos meios imagéticos, harmonizada com a gramática da pintura, das artes plásticas recentes, como também, contribui para uma nova compreensão por parte do observador. O quadro que delimita a imagem sintética, como uma tela de computador, compõe agora um espaço topográfico onde diferentes elementos da imagem vêm registrar-se. A natureza polimórfica da pintura, cunhada por Dubois (1993), encontra agora semelhança constitutiva na imagem sintética ou infográfica, caracterizada por um espaço de representação onde os elementos constitutivos do quadro migram de diferentes contextos espaciais e temporais e se encaixam, se sobrepõem uns sobre os outros em configurações híbridas. No paradigma pós-fotográfico, as anamorfozes e fusões de figuras, as sobreposições de imagens, os efeitos de edição, os recursos de metáforas e metonímias implícitas no jogo, a síntese de imagem sintética na tela do computador, integram os componentes de articulação da infografia, da fotografia sintética como um código de expressão.

No artigo *Fotografia em Mutação*, Arlindo Machado, acredita que a imagem vivencia hoje sua fase pós-fotográfica, uma era em que a imagem eletronicamente produzida, liberta-se finalmente de seu referente, do modelo, de seu traço último de uma pretensa realidade. Machado ressalta que essa imagem eletrônica mostra-se ao espectador não mais como um atestado da existência prévia dos objetos visíveis, concretos e palpáveis, mas explicitamente como uma produção do visível, como um efeito de mediação. Acrescenta que essa nova etapa provoca no público uma mudança de hábitos perceptivos em relação à ontologia da imagem fotográfica e critica certos especialistas que creem no mito da objetividade da imagem fotográfica. Machado condena a tese de André Basin de que a fotografia pertence ao domínio não da cultura, mas das ciências naturais, por ser capaz de representar a própria realidade impressa na película, sem aceitar a mais banal das interferências. Ele afirma que hoje a eletrônica no campo da fotografia tem a função de tornar visível ou até ostensivo, aquilo que todo profissional da fotografia conhecedor de seu meio já sabe desde as origens da mesma, isto é, que fotografar significa em primeira instância, construir um enunciado a partir das ferramentas oferecidas pelo sistema expressivo invocado. Se atualmente, a eletrônica amplia o leque de opções de que se pode servir o fotógrafo para intervir e manipular a imagem para

edificar suas ideias visuais, tanto melhor para a fotografia, mesmo que essa nova atividade não venha a se chamar fotografia no futuro.

Por outro lado, Fontcuberta (2012) discute de forma mais ampla e lúcida o papel do emissor e receptor inseridos no novo paradigma fotográfico, e atento às transformações da percepção humana em relação ao uso dos novos dispositivos fotográficos, aponta para os problemas gerados pela imposição das novas tecnologias no ambiente cultural contemporâneo, como o abandono da preservação da memória coletiva outrora valorizada pela fotografia tradicional através dos registros de retratos em álbuns de família e de viagens, em favor de uma dependência imediatista e consumista da sociedade tecnicista, que se opõe a uma busca ontológica da fotografia.

Fotografia 3 - *Emanações*



Fonte: MARANGONI, 2015.

De acordo com Jean-Marie Schaeffer (1996), a fotografia de testemunho contemplada em *Emanações*, direciona o espaço fotográfico à tematização indicial de estados de fato, ou seja, um momento específico de ação do referente congelado no tempo e que ultrapassa os limites da simples descrição da foto conduzindo o receptor a ordem da narrativa, pois “se trata

de recolocar a impressão instantânea na unidade de uma sequência de acontecimentos” (1996, p. 119) existente no mundo real. De encontro ao pensamento de Fontcuberta (2012), e, ao mesmo tempo adotando uma postura aproximada à filosofia positivista de evolucionismo tecnológico de Machado, a obra *Emanações* lança mão de fotografias sintéticas, porém, do ponto de vista ético não manipuladas eletronicamente pelo fotógrafo (o caráter isomórfico preservado nas fotos de *Emanações*) propõe a partir do ponto de vista do receptor, um resgate da memória e da cultura do caboclo amazônida, do operário produtor da farinha de mandioca ao preservar e exaltar plasticamente o signo indicial impregnado na superfície de inscrição, consequentemente, respeita a autenticidade do objeto real representado no espaço fotográfico. Ao mesmo tempo, exalta através da composição; da dramaticidade da fotografia monocromática em preto e branca (a intensificação das formas e jogos de contraste entre luz e sombra) a impregnância de um referente fotográfico singular, como propósito de expressão documental e memorial de uma dada realidade física. Dessa forma, o artista legitima a relevância sócio-cultural da obra na atual “Idade Neobarroca”, conceito canonizado por Omar Calabrese (1987).

Nessa obra, o autor problematiza ao abordar a estética da repetição reproduzida intensamente nas últimas décadas pela indústria cultural pós-moderna.

Confirma essa concepção ao dizer que:

[...] os “replicantes” [...] nascem como produto de mecânica da repetição e otimização do trabalho, mas o seu aperfeiçoamento produz mais ou menos involuntariamente uma estética. Ou melhor: uma estética da repetição. O senso comum quer que a repetitividade e a serialidade sejam consideradas, a seguir ao idealismo, mas também antes das vanguardas históricas, no pólo oposto e contraposto da originalidade e do artístico. A obra de arte é obra de arte quando é irrepitível, ao ponto de ser verdadeiramente indizível, isto é, não repetível, nem se quer num discurso sobre ela. (CALABRESE, 1987, p. 41-42)

Assim como aponta Calabrese, a obra *Emanações* tem a pretensão de inserir no meio social, um objeto artístico contrário à estética da repetição, da massificação cultural, dos mecanismos de standardização reproduzidos em série a partir de um protótipo industrial capitalista. Em *A Idade Neobarroca*, o autor, acrescenta que: “A standardização das mercadorias é sempre acompanhada pela standardização das mercadorias intelectuais” (1987, p. 43).

Na idade neobarroca, a serialidade contribui em demasia para a manipulação cultural e social. O juízo ideológico praticado pela baixa qualidade dos produtos oferecidos em série

decorre da recusa ou ausência da capacidade inventiva, devido a questões econômicas e culturais pré-estabelecidas pelo atual modelo de produção industrial.

A obra *Emanações* ambiciona dilatar as possibilidades estéticas contidas na mentalidade neobarroca, do comportamento repetitivo e alienado de produção e consumo. Tenciona apresentar formas de representação artística desvinculadas das figuras dominantes de reprodução em massa que povoam o senso comum.

Fontcuberta (2012) pondera que no novo milênio, intensifica-se uma filosofia imediatista que imposta pela indústria cultural, fundamenta o modelo de produção em série global. Nessa perspectiva, inaugura-se em meados da década de 1990, a fotografia digital, que não apenas executa as funções da Polaroid, princípio da instantaneidade, como proporciona diversas vantagens adicionais. O repentino sucesso da Polaroid fundamenta-se em um fator técnico explícito: a diminuição do tempo de espera entre o momento do disparo e o instante da revelação. Deste modo, começa a desaparecer o quarto escuro e a obscura magia que ali gesta. O milagre da imagem torna-se agora, mais acessível e, ao mesmo tempo, descartável pelos usuários. No plano metafísico, dissipa-se o conceito de imagem latente e sua aura poético-filosófica. Assim, a fotografia tradicional, ligada tautologicamente a memória, passa a perder o vínculo testemunhal de seu referente com sua plasmação visível. Ao rememorar *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, verifica-se que os seres replicantes portam nos bolsos fotos de famílias falsas, com o propósito de recriar a ilusão de reminiscências ancoradas em seu próprio passado. Sabe-se que esse passado é inexistente tanto quanto a vida dos replicantes, artificial, porém, no âmbito cerebral daqueles robôs quase humanos as fotografias compõem prova de convicção, de atestação. A memória evocada através das imagens fotográficas lhes fornece a identidade que os torna reais.

O ato fotográfico do século XXI evidencia uma prática fotográfica extraordinariamente massificada; hoje, disparar a câmera representa um gesto tão banal quanto respirar, ou falar. A fotografia digital torna-se onipresente, encontra-se câmeras por toda parte, capturando tudo e a todos indiscriminadamente. Intuindo o ápice da onipresença das câmeras digitais, em 1932, vaticina o escritor Màrius Gifreda, na revista *Mirador*, ao dizer que as objetivas Zeiss (marca óptica de referência) superam o olho de Zeus, o pai dos deuses (FONTCUBERTA, 2012).

Segundo Fontcuberta, atualmente, no ápice dessa onipresença, a produção de imagens estabelece outras regras com o real. O ato de tirar uma foto, não pressupõe tanto um registro

de um evento quanto uma fração substancial do evento em si. Acontecimento e registro fotográfico se unem no mesmo ato. O paradigma pós-fotográfico, revela uma época de completa saturação icônica, em que principalmente, jovens e adolescentes compulsivamente tiram fotos como uma prática de entretenimento, “e as fotos que eles fazem não são concebidas como documentos, mas como diversão, como explosões vitais de autoafirmação; já não celebram a família nem as férias, mas as salas de festas e os espaços de entretenimento” (FONTCUBERTA, 2012, p. 31).

Nessa época de compulsividade icônica, Joan Fontcuberta, em *A câmera de Pandora*, acrescenta que:

Constituem a melhor plasmação das imagens-kleenex: usar e descartar. Produzimos tanto quanto consumimos: somos tanto *homophotographicus* quanto simples viciados em fotos, quanto mais fotos melhor, nada pode saciar nossa sede de imagens, o soma da pós-modernidade. (2012, p. 31)

Gombata (2013) aponta para uma questão pertinente do narcisismo atrelado a experiência do homem no mundo da fotografia digital. A autora explicita esse tema, citando o projeto do fotógrafo Fabio Seixo, batizado de *Photoland*, de 2005. Nesse projeto, o fotógrafo retrata o modo compulsivo com que as pessoas tiram fotos em viagens de turismo. Reflete que o ato de fotografar tornou-se mais importante do que a própria vivência do ser humano. Avalia que, em ambientes onde o fotógrafo amador, o viajante com sua máquina digital, ou portando celular entre outros dispositivos com câmeras integradas, tira fotos com a intenção de transformar o ato fotográfico em paisagem, onde a fotografia faz o papel da natureza, estabelecendo-se como realidade física. Nesse instante, o autor da foto passa a fazer parte da cena, como se fosse a própria paisagem, tornando-se o referente em uma imagem autobiográfica.

Inspirado em Roland Barthes (1984), este sujeito que se fotografa compulsivamente em viagens de turismo ou em eventos corriqueiros promovendo seu autorretrato, identifica-se ao mesmo tempo em “*operator*” (o fotógrafo) ao tirar a foto, em “*spectrum*” (o auto-referente da imagem fotográfica), o reflexo no espelho fotográfico do Narciso pós-moderno, e instantaneamente, após disparo da câmera, regozija-se e revive a experiência do “*spectator*” (o observador), o narciso em pessoa contemplando sua imagem ascética. Afirma-se a experiência do chamado *selfie*, o autorretrato do alienado Narciso pós-moderno.

Evocando-se o mito de Narciso, Philippe Dubois, afirma que “o narcisismo indiciário do autorretrato só pode se realizar teoricamente na petrificação fotográfica” (1993, p. 128). Enquanto que o retrato fotográfico apresenta uma certa distância entre o artista e o objeto representado, no autorretrato estes dois elementos se unem, onde o objeto de representação retratado é o próprio artista. Evidencia-se aqui, a essência do autorretrato: “é o único retrato que reflete um criador no próprio momento do ato da criação” (DUBOIS, 1993, p. 156, nota 10), ou então, remetendo-se a filosofia narcisista verificada na era da imagem digital, através de seus mecanismos de manifestação em redes sociais, pode-se dizer que o autorretrato é o único retrato que reflete um narcisista no próprio processo de autoafirmação, exclamando em vitalidade e se autopromovendo em canais eletrônicos de comunicação.

Na pós-modernidade a supremacia da fotografia digital transformou profundamente o hábito do fotógrafo ou amador da fotografia em relação a imagem. Segundo Fontcuberta (2012), “transmitir e compartilhar fotos funciona então como um novo sistema de comunicação social, como um ritual de comportamento que está igualmente sujeito a normas particulares de etiqueta e cortesia. Entre essas normas, “[...] fotógrafo, logo existo” (FONTCUBERTA, 2012, p. 33).

II - Influências e Estéticas Fotográficas

2.1 A fotografia antropológica

O capítulo em questão propõe uma discussão no estudo das imagens, enfatizando a fotografia no campo da antropologia cultural e dialogando com a pluralidade de questões associadas aos diversos usos da imagem. Aponta questões convergentes de interlocução entre a antropologia e a imagem, discorre ainda sobre o olhar do fotógrafo-antropólogo, examinando o caráter de dupla e simultânea condição de observador e produtor de realidades mutantes.

Segundo Barbosa e Cunha (2006), a formação de uma área que discute o campo das imagens dentro da antropologia cultural representa uma ciência que vem sendo problematizada no âmbito internacional há mais de 40 anos. Até hoje, não há unanimidade quanto ao termo que possa definir esse campo de estudo, ou mesmo as subáreas relacionadas a esta atividade. Em várias instituições e obras literárias verifica-se o uso de expressões como antropologia visual, antropologia da imagem e do som, antropologia do audio-visual, antropologia da imagem, entre outros.

Todos esses termos preservam algumas características do debate acerca deste assunto: a imagem (fotografia, cinema ou vídeo) como uma questão de método; a imagem ponderada como artefato cultural e, conseqüentemente, capaz de se transformar em objeto da antropologia; a linguagem audio-visual como uma ferramenta possível para elaboração e comunicação dos resultados de pesquisa, estabelecendo-se como alternativa à etnografia clássica; e ainda, a aplicação do debate em torno da imagem, empreendida em qualquer um desses casos, como aporte para uma intervenção epistemológica da prática antropológica.

A edificação dos métodos clássicos da antropologia, mais precisamente, da antropologia cultural, desenvolve-se em paralelo a história da construção da linguagem fotográfica e cinematográfica. No decorrer dessa história, há diversas aproximações que de modo geral, expressam formas de olhar e de levantar temas de maneira homóloga, uma contribuição que evidencia o quanto a antropologia, a fotografia e o cinema, enquanto construções e representações culturais podem compartilhar o desafio de compreender e significar o mundo e sua heterogeneidade.

A antropologia, como estágio de produção que posteriormente se cristaliza em disciplina científica, consiste em uma criação do pensamento iluminista do século XVIII, uma época que revela uma sistematização racional do conhecimento humano em diversas áreas.

Barbosa e Cunha (2006) ressaltam que o período inicial de encontro da antropologia com a fotografia e o cinema ocorre entre o final do século XIX e início do século XX. Caracteriza-se por diversas expedições etnográficas que buscam dar visibilidade a povos considerados primitivos. Para a principiante antropologia cultural dessa época, essas incursões em sítios longínquos seguem a operação de combinar toda diversidade cultural avaliada pelo movimento expansionista colonial do século XIX nos moldes do estudo evolucionista das manifestações da condição humana.

Demarcado pelo pensamento racionalista, esse instante embrionário de pesquisa antropológica fora agregada a técnicas e linguagens visuais advindas da câmera fotográfica e do cinematógrafo considerados instrumentos científicos essenciais para o registro e posterior compreensão dos diversos tipos físicos e culturais. Exemplo dessa parceria ocorre com a expedição multidisciplinar ao estreito de Torres realizada em 1898 e comandada pelo pesquisador Alfred Haddon, da Universidade de Cambridge.

Barbosa e Cunha (2006) consideram que na visão do antropólogo Marc-Henri Piau, na virada do século XIX para o XX, aflora um estreitamento criado pelo positivismo de compartilhar um conhecimento científico classificatório do ser humano e da natureza, a fim de legitimar a ação civilizadora na exploração e expansão do mundo. No início do século XX, difunde-se na Europa o encantamento pelo mundo exótico e primitivo. Estima-se que milhões de cartões-postais com retratos de aborígenes envoltos em seus respectivos adereços, como por exemplo, ossos atravessados no nariz foram utilizados como suvenires, material amplamente difundido e circulado entre as camadas mais privilegiadas européias, predominantemente, na Grã-Bretanha (2006, p.13-14).

Este período caracteriza-se pelo surgimento e consolidação da etnografia e dos registros visuais como a fotografia e o cinema que apontam para relevantes temas sobre as formas de representação da realidade social, situada num contexto histórico compreendido por um mundo europeu preocupado em apoiar expedições científicas multidisciplinares, congregando técnicas fotográficas e fílmicas a fim de proporcionar uma consciência de alargamento do mundo, produzindo-se registros visuais de acontecimentos em locais distantes ou pouco conhecidos, desvendando assim, uma diversidade racial, social e cultural até então

misteriosas. Essas investigações científicas propiciam aos estados-nações, à Europa civilizadora, a certeza da existência de um modelo racional que explica e autentica a diversidade racial e cultural de um mundo manifestado pela expansão colonial, justificando-se e legitimando-se assim, suas ações exploratórias. O cinema e a fotografia atestam a essa marcha civilizadora um caráter de objetividade ao materializar corpos e costumes que se tornam passíveis de classificação e catalogação. A relação ambígua entre homem e natureza, reforça-se a partir da apresentação de outros povos, os não-europeus, em imagens fílmicas e fotográficas, favorecendo a visão logocêntrica europeia do início do século XX que passa a enxergar no outro uma relação mais próxima com a natureza, um certo primitivismo entendido como um atraso científico e cultural.

Barbosa e Cunha (2006) acrescentam que no tempo das primeiras pesquisas antropológicas, o foco no emprego de imagens direciona-se para o conteúdo, para uma opção mais segura e objetiva de registro das observações de campo. A câmera considerada um instrumento de precisão, desloca-se, gradativamente, da função de registro de informações etnográficas e ganha outras possibilidades. O recurso da imagem nos estudos antropológicos passa a explorar novas expectativas de diálogo com o mundo. Uma primeira consideração, configura-se na produção de imagens como método ou técnica adotada na pesquisa de campo. Nesse sentido, a produção de imagens na esfera da pesquisa de campo, atém-se a uma lógica estética realista, de cunho documental, na qual as imagens representam um material comprobatório da presença do antropólogo em campo. Essas imagens captadas no processo de pesquisa servem também de objeto de reflexão e análise. Neste caso, as imagens não são vistas como dado empírico objetivo, mas como estopim para uma observação conjunta sobre certos contextos e situações, podendo ou não compor material a ser incluído na apresentação dos resultados de pesquisa ou relatório.

Uma segunda consideração da função da imagem na pesquisa antropológica, refere-se a imagem enquanto expressão de um processo de pesquisa. O aperfeiçoamento estético do filme documentário interfere definitivamente nos modelos de apresentação e representação dos filmes etnográficos a partir de então. Se, de um lado, os cineastas iniciam um questionamento da objetividade e do realismo do registro fílmico, por outro lado, os antropólogos colaboram para a discussão acerca da forma de apreensão e interpretação da realidade filmada.

A terceira consideração à respeito do recurso da imagem em antropologia, concebe imagens ou narrativas visuais e audiovisuais como objeto de análise. Abarca obras fotográficas, fílmicas ou videográficas que retratam a história visual de diversas sociedades, expressam hábitos, gestos, estilos de vida, rituais e manifestações culturais que ampliam o entendimento de expressões estéticas e artísticas. As imagens produzidas neste contexto, favorecem o acesso a formas de compreensão e interpretação das distintas visões de mundo, bem como, dos elementos culturais onde estão inseridos. Os estudos antropológicos que trabalham com a análise da imagem sob essa perspectiva lidam com o inevitável cruzamento de olhares e de intencionalidades: o do autor das imagens, os dos sujeitos da imagem e do próprio pesquisador. A partir deste direcionamento de ideias, desenvolve-se a possibilidade de refletir a imagem como um instrumento fértil para a compreensão antropológica.

As pesquisas atuais em antropologia se dedicam a diversos temas, porém, são raros os trabalhos que se ocupam da análise de material fílmico. Poucos pesquisadores se dedicam na investigação de filmes documentários produzidos para um público restrito e, praticamente, são inexistentes as análises feitas sobre filmes de ficção, como se estes, não fossem capazes de exprimir algo sobre a realidade, os estilos de vida e comportamento social (BARBOSA e CUNHA, 2006).

A antropóloga Sylvia Caiuby Novaes, em *O fotográfico* pensa que:

Filmes revelam não apenas aspectos de uma realidade retratada nas imagens, mas igualmente o olhar daquele que produziu aquelas imagens. Imagens, tais como textos, são artefatos culturais. É nesse sentido que a produção e análise de registros fotográficos, fílmicos e videográficos podem permitir a reconstituição da história cultural de grupos sociais, bem como um melhor entendimento de processos de mudança social, do impacto das frentes econômicas e da dinâmica das relações interétnicas. (2005, p. 110)

Novaes (2005) avalia que a utilização da imagem expande a dimensão da percepção humana, no sentido de se aprofundar a compreensão da história cultural e do universo simbólico que se manifestam em comportamentos por meio dos quais sociedades se moldam, assimilam mentalidades e edificam identidades. Atribui-se à Antropologia, o objetivo de colaborar para uma melhor fluidez na comunicação intercultural, portanto, a utilização das imagens contribui de maneira decisiva para se alcançar essa meta, ao oportunizar a captação e a transmissão do que não é imediatamente transmissível ou compreensível no plano

linguístico. Certos acontecimentos, embora velados na razão cultural, só podem emergir no plano das formas sensíveis o seu significado mais íntimo.

Hoje, a fotografia, o cinema, a televisão e a publicidade, tornaram-se elementos intensamente presentes no cotidiano. A sociedade age e interage com as imagens quase que por osmose, não se percebe mais o quanto elas impregnam o mundo contemporâneo, difundindo e moldando valores e pensamentos fundamentais da cultura. Essas imagens não falam por si sós, mas exprimem e dialogam frequentemente com modelos de vida imanentes da sociedade que as fabrica. Analisando-se essas imagens, pode-se melhor compreender as transformações sofridas por diferentes grupos sociais e as tendências artísticas que orientam tais imagens.

A imagem carrega múltiplos sentidos, sua polissemia evoca diversos significados. A particularidade de sua linguagem a torna mais maleável do que a linguagem escrita. Portanto, a imagem pode ser desvendada a partir da construção dos infinitos significados emanados por ela e de como o meio social a utiliza para determinados fins. Pode-se pensar a imagem fotográfica como um objeto relacionado a um efeito físico-químico, algo que remeta a viagens de lazer, a eventos sociais, identificações de pessoas e coisas ou qualquer situação ocorrida. Nessa perspectiva, vislumbra-se um afloramento da relação privilegiada da fotografia com a realidade que pode e deve aproximá-la da Antropologia, disciplina que se expressa por registrar, documentar e analisar a realidade social.

Dessa forma, a professora de antropologia da Universidade de São Paulo, Sylvia Caiuby Novaes afirma que: “A máquina de fotografar sonhos ainda não foi inventada, embora uma foto possa evocar exatamente a magia e o mistério daquilo que se registra com a câmara, o que dificilmente o texto científico consegue realizar” (2005, p. 111).

A fotografia articula-se tanto como espelho e memória. Espelho não somente do que se registra, mas de uma dada realidade social que compreende aquele que a seleciona e a recorta através da lente, o fotógrafo. Mas também, enquanto memória: a aparência do referente estampada na imagem, de como eram as gerações passadas, memórias de lugares distantes que se pode visitar nas fotografias. Isto posto, Novaes sugere que:

Cabe à Antropologia captar a natureza desse olhar que registra, procurar desvendar, através dessas imagens, um pouco do elemento representado, um pouco daquele que o registrou. Cabe às universidades e aos museus estimular esse tipo de empreendimento, para que não mais convivamos com as imagens sem nos darmos conta do que elas significam. (2005, p. 111)

Roseane de Andrade (2002) avalia que o dispositivo fotográfico, entendido como um sistema de construção de realidades admite dois nevrálgicos processos, o de concepção da imagem fotográfica e o de sua interpretação. Corresponde a postura do emissor da fotografia, o fotógrafo-antropólogo em relação à prática de seu trabalho e que tem por moldura a intervenção de suas crenças, referências, intenções conscientes e inconscientes na edificação da imagem fotográfica, questões aliás presentes em toda e qualquer compreensão de mundo ou realidade.

Andrade (2002) pondera que desde seus primórdios, no percurso da fotografia como meio de comunicação, ela se apresenta com a propriedade de ser amparo, ou mesmo, coadjuvante no auxílio às pesquisas científicas. Geralmente entendida como uma prova ou ilustração, evidência ou cópia da realidade, o valor da fotografia como forma de pensamento visual e expressão artística autônoma é mais recente. Esta condição advém da tradição de domínio do pensamento verbal e do engano quanto às supostas objetividade e neutralidade da imagem fotográfica. Destaca, entretanto, ser intrínseco à fotografia a disputa entre veracidade e mendacidade, em particular o caráter da estetização, agravado pelo excesso e banalização das imagens, transfigurando-se superlativo pela reprodução e manipulação eletrônicas.

A obra *Fotografia e antropologia*, aborda a questão do conflito sociocultural a partir do ponto de vista do fotógrafo/pesquisador como agente e paciente na criação do documento fotográfico como fonte primária para o conhecimento e pesquisa antropológica, referenciando especialmente o trabalho de Pierre Verger. Nesse sentido, a autora utiliza-se de sua vivência como fotógrafa-antropóloga, investigando as próprias imagens e recorrendo aos trabalhos e citações de alguns fotógrafos, entre eles, Henri Cartier Bresson e Duane Michals, esboçando suas reflexões com o pensamento de autores como Walter Benjamin e Boris Kossoy.

A autora propõe discutir a visualidade na antropologia questionando a forma de se “observar as pequenas coisas dentro de um universo, os detalhes dentro da globalidade” (ANDRADE, 2002, p. 18) através do exercício de se fotografar. Avalia que a fotografia e a etnografia enquanto processos artísticos e de observação da ciência podem contribuir entre si, serem complementares e não atritarem-se como rejeita a perspectiva logocêntrica. Ressalta também que as imagens fotográficas podem carregar significados transparentes de emoção, afetividade e religiosidade colaborando de maneira singular e definitiva para uma posterior análise antropológica.

Ao enfatizar a questão emergente dos olhares cruzados entre a fotografia e a antropologia, Roseane de Andrade, declara que:

Meu processo de percepção ao fotografar assemelha-se ao observador na antropologia – olhar amplo e pequeno. Perceber o outro, as diferenças do outro e registrá-las, isso sempre foi para mim uma tarefa da fotografia. O antropólogo é um fotógrafo que escreve aquilo que vê – e muito pouco fotografa. (2002, p. 18)

A autora elucida em sua obra que há um paralelo entre antropologia e fotografia com base numa tênue relação entre a visão do observador, do fotógrafo-antropólogo, e a coisa observada, além de demonstrar como a imagem fotográfica elaborada com determinados cuidados pode complementar essa comunhão. Essa imagem materializa-se quando o observador tenciona seu olhar em relação ao objeto de sua pesquisa. A experiencição de certos sentimentos despertados pelo outro em momentos da pesquisa pode converter-se num relevante suporte para a antropologia. Da mesma forma, a fotografia, como meio expressivo proporciona uma visão ampliada do objeto investigado.

Claude Lévi-Strauss, em *O pensamento selvagem*, aborda com propriedade a questão científica do conhecimento mágico adquirido pelos povos considerados primitivos, orientados por um determinismo global e integral, um pensamento mágico compreendido através do princípio taxionômico de causalidade presente na consciência e ciência desses povos. Estes reconhecem o mundo imediato, sintético, permeando a esfera dos sentimentos emanados pelo objeto observado, como que admitindo e introjetando um olhar e pensar selvagens. Dessa forma, Lévi-Strauss afirma que:

Pode-se objetar que uma tal ciência não deve absolutamente ser eficaz no plano prático. Mas, justamente, seu objeto primeiro não é de ordem prática. Ela antes corresponde a exigências intelectuais ao invés de satisfazer às necessidades. [...] Esse cuidado com a observação exaustiva e com o inventário sistemático das relações e das ligações pode às vezes chegar a resultados de boa postura científica: é o caso dos índios *blackfoot*, que identificavam a aproximação da primavera pelo grau de desenvolvimento dos fetos de bisão extraídos do ventre das fêmeas mortas na caça. (1989, p. 24-26)

Partidária do pensamento de Lévi-Strauss, Rosane de Andrade, em *Fotografia e antropologia*, acrescenta que:

[...], o olhar selvagem é o de um *bricoleur*, que transforma o objeto e a realidade – olhos que não se cegaram para o comum, que ainda podem enxergar reparando,

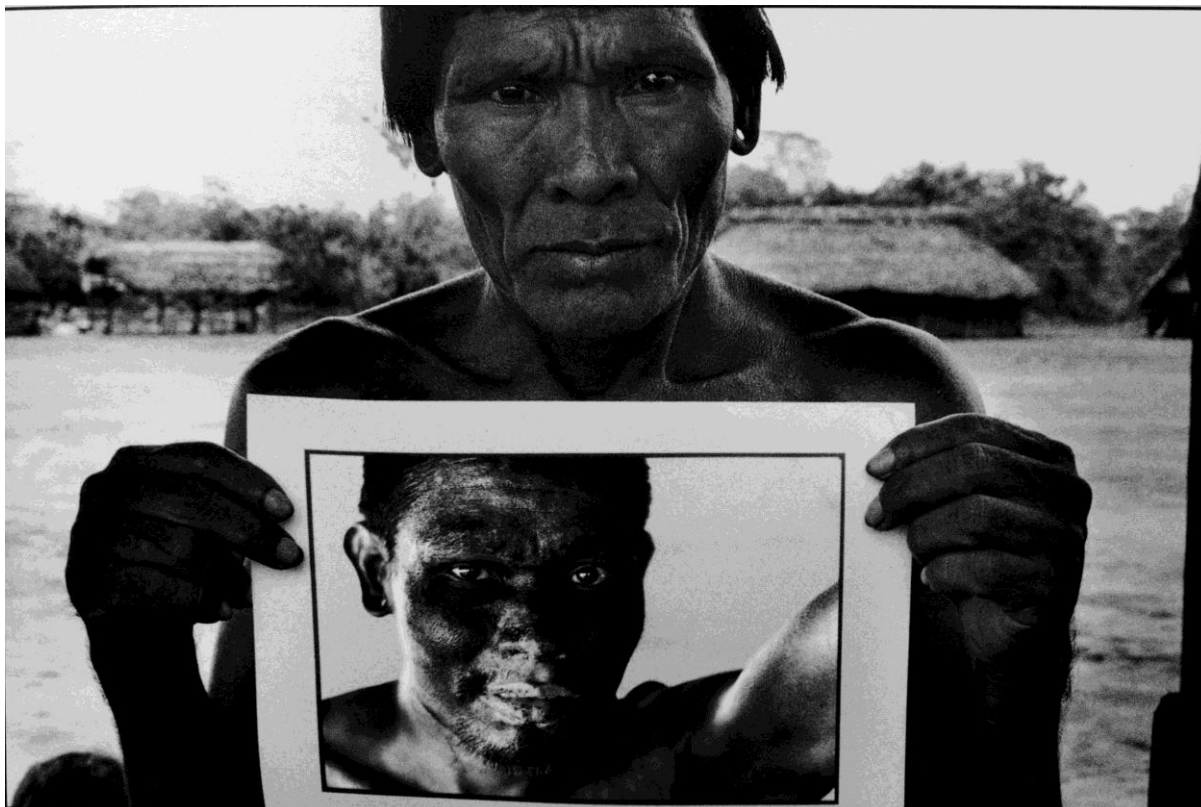
transformando a realidade em obra, em outro significado que não seja só funcional e prático. [...]

É possível, então, a um olhar ser selvagem, olhos que percebem com os sentidos o objeto, sua caça, sua vida, seu meio e sua gente? Utilizando-se dos sentidos, um antropólogo, um etnólogo, um fotógrafo, um artista podem mergulhar sem cerimônia nem medo na história e na vida de sua presa, de seu objeto. Podem, assim, tatear seus hábitos, seu jeito, sua linguagem, e decifrar seus símbolos, os quais se misturam aos nossos e que, por isso, deverão ser codificados. (2002, p. 27)

Esse olhar selvagem sugere também que uma metodologia de trabalho de campo deve ser intimamente vivenciada pelo antropólogo e integrada a experiência social de sua pesquisa. Segundo Andrade (2002), o sociólogo francês, Roger Bastide, adota uma postura na qual defende ser necessário uma empatia entre sujeito e objeto, um processo de transferência, um autoconhecimento através do outro, em outras palavras, a compreensão dos próprios sentimentos através da observação do outro. Para ele, o etnógrafo, o antropólogo, deve ser capaz de viver em si próprio a cultura que estuda, deixar-se penetrar por uma cultura que não corresponde à sua de origem, deve portanto, converter-se a uma outra mentalidade, estar disposto a passar por um ritual de iniciação, em outras palavras, adotar uma “metodologia da observação participante - o sujeito comungado com o objeto”. (ANDRADE, 2002, p. 28)

Dessa forma, descortina-se a revolução epistemológica no campo da antropologia, ao considerar uma maneira diferenciada do olhar e do pensar o objeto observado. Justamente, com base nessa metodologia da observação participante, do sujeito compartilhado com o objeto, interage a antropologia com o processo fotográfico e com a técnica de criação artística. Esse novo tratamento dado à antropologia, de certa forma, contribui para a aquisição de uma singular percepção sensorialista no campo da pesquisa etnográfica, diametralmente oposta àquela metodologia científica moldada pelos três últimos séculos de cartesianismo.

Fotografia 4 - O guerreiro Xingu (Pedro Martinelli)



Fonte: MARTINELLI, Pedro. *Amazônia, o povo das águas*. 2. ed. São Paulo: Terra Virgem, 2000. p. 217. Fotografia feita no Xingu, em outubro de 1995.

O fotógrafo Pedro Martinelli, em *Amazônia, o povo das águas*, declara que:

Esta aqui é uma história inédita da Amazônia. Por quê? Porque a Amazônia até hoje foi vista pelo Brasil e pelo mundo inteiro por três temas principais: fauna (bichos maravilhosos, araras, onças, os animais, insetos, tudo perfeito), pelos índios (preferencialmente fantasiados para o Quarup; essa é a ótica que se tem do índio, fantasiado, colorido) e pelas imagens aéreas magníficas, das Anavilhanas (aquela cena clássica do tapete verde, como se isso fosse o paraíso). Mas o homem que mora embaixo do tapete verde, daquele gramado imenso, esse indivíduo tem uma vida absolutamente desconhecida, que não é vista, não é contada. Esse indivíduo aí, pelas minhas contas, é o resultado do encontro do índio com o colonizador branco, e depois, com a chegada do negro, enfim, virou esse povo maravilhoso que é o caboclo, para quem a gente não dá a mínima bola, não presta a mínima atenção. E isso é fascinante para um repórter fotográfico, um documentarista, é um grande tema.

Eu quero abordar o dia-a-dia desse homem de verdade. Eu tenho questões que precisam de respostas. E nós não temos informações. (2000, p. 11)

Martinelli (2000) busca em sua obra, retratar a Amazônia não pelo viés da Amazônia mitológica, da perspectiva eurocêntrica que os sulamericanos herdaram de seus antepassados, não pelo ponto de vista do estrangeiro, ou até mesmo do próprio brasileiro, que enxerga a

região amazônica sob o olhar retiniano, um olhar banalizado, amarrado, reduzido e cristalizado em pré-conceitos propagados e reverberados pelos grandes meios de comunicação de massas, mas sim, pelo viés humanista, preocupado em desvendar o caboclo da Amazônia.

Pedro Martinelli, o renomado fotojornalista, que a mais de trinta anos deixara para trás o emprego de fotógrafo fixo no jornal *O Globo* em favor de uma nova experiência profissional, vislumbrara uma notável oportunidade de se expressar artisticamente. Comportando-se como um fotógrafo-antropólogo, decidiu desbravar a região amazônica para se dedicar à documentação do cotidiano do ribeirinho amazônida. Ele se propôs a investigar a realidade, a cultura do povo amazônico, junto a ele, perceber e expor suas necessidades e anseios através da fotografia antropológica. Revelar o sujeito amazônico com identidade e alma própria, sob a ótica das objetivas e através do processo de construção da imagem fotográfica.

Uma fotografia orientada pela mentalidade do “observador selvagem” (ANDRADE, 2002, p. 25), o fotógrafo-pesquisador como agente e paciente na criação do documento fotográfico como fonte primária para o estudo humanista e antropológico de um povo ainda pouco conhecido e ignorado por grande parte da população mundial.

Orientado pela filosofia do observador selvagem em diálogo com seu objeto de pesquisa, o fotógrafo Martinelli (sujeito eurocêntrico estabelecido em uma cultura científico-tecnológica ocidental) deixa-se penetrar por uma cultura distinta da dele na qual incorpora um método de pesquisa fotográfica que exige uma metodologia de trabalho de campo segundo a qual o fotógrafo não pode se colocar do lado de fora da experiência social pesquisada, mas sobretudo, integrado a ela, vivenciá-la como um ritual de iniciação. Segundo Andrade (2002), faz-se necessário ao antropólogo e ao fotógrafo ver o mundo com olhos livres, libertos das amarras culturais eurocênicas, do olhar estreito do homem científico confinado a sistemas de valores pré-determinados. “Ver com olhos livres” (ANDRADE, 2002, p. 30) é ver com um olhar curioso, de espanto e com uma vontade inesgotável de conhecer o desconhecido.

Rosane de Andrade (2002) acrescenta que o olhar selvagem, característica marcante do observador selvagem é como o de um artesão que transforma o objeto e a realidade a sua volta. São olhos que não se cegaram para o ordinário, que ainda podem enxergar transgredindo e reconstruindo a realidade em obra artística, compondo outros significados que não apenas funcionais e práticos.

Neste sentido, vindo com olhos livres, Martinelli libertou-se das amarras de uma mentalidade moldada por gerações de cartesianismo, e pôde então, produzir seu objeto de pesquisa com base numa metodologia de observação participante. O fotógrafo Martinelli dotado de seu olhar único, singular, preocupado em se redescobrir no outro e o outro em si mesmo, edificou um processo solidário de construção do conhecimento, de certa forma, uma licença ao imaginário. Foi com este comportamento que ele percorreu durante as três últimas décadas do século XX a Amazônia brasileira.

Fazendo-se uma breve leitura iconológica da fotografia *O guerreiro Xingu*, compreende-se que há um considerável contraste ontológico entre a construção da fotografia de Martinelli e o atual modelo produtor de ícones fotográficos lançados no cirberespaço. Observa-se que o anacronismo do referente fotográfico insere-se nitidamente no processo de metalinguagem produzido por Martinelli na fotografia *O guerreiro Xingu*. A partir do momento em que o singular objeto da foto articula-se no campo da recepção fotográfica (o observador em sua própria dimensão espacial), este é conduzido diante da imagem a duas distintas dimensões espaciais icônicas descoladas no tempo. Conduzido à especificidade temporal da foto-retrato menor (a foto dentro da foto produzida na década de 1970), o receptor é transportado de seu tempo ao tempo do impregnante guerreiro Xingu quando jovem revelado em índice fotográfico. Assim, prevalece estampado na fotografia de Martinelli um claro diálogo entre os dois ícones representados pelo guerreiro Xingu e suas respectivas dimensões espaço-temporais deslocadas na consciência do receptor. Ícones sobrepostos e emoldurados em metalinguagem fotográfica intencionalmente pensados por Martinelli, evidenciando-se, por conseguinte, determinados traços histórico-culturais da comunidade indígena pesquisada.

Harmoniza-se com a perspectiva de uma pesquisa antropológica que vivencia a experiência social examinada, a obra de Malinowsky, que em *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*, aplica o método de pesquisa etnográfico de observação participante. Um procedimento de campo que congrega novas técnicas de investigação científicas apoiadas em recursos imagéticos (fotografia e vídeo), aliado à vivência pessoal do pesquisador com o sujeito ou comunidade investigada. A convivência diária com a experiência social pesquisada fundamenta-se num processo de aculturação do pesquisador ao assimilar categorias inconscientes que ordenam o universo cultural dos seres estudados.

Em, *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*, Malinowski afirma que:

Os princípios do método podem ser agrupados em três itens principais: em primeiro lugar, como é óbvio, o investigador deve guiar-se por objetivos verdadeiramente científicos, e conhecer as normas e critérios da etnografia moderna; em segundo lugar, deve providenciar boas condições para o seu trabalho, o que significa, em termos gerais, viver efetivamente entre os nativos, longe de outros homens brancos; finalmente, deve recorrer a um certo número de métodos especiais de recolha, manipulando e registrando as suas provas. (1997, p. 21)

O processo de aculturação vivenciado por Malinowski ao trabalhar em tribos remotas do Pacífico Ocidental, coaduna-se com a concepção de olhares fora-dentro de Rosane de Andrade. Em *Fotografia e antropologia*, a autora afirma que:

Olhar para o mundo é uma condição; compreendê-lo por meio desse olhar é uma busca eterna, instigante e fascinante. Fascinante porque é pela contemplação da beleza do mundo que nos encantamos e nos apaixonamos. Instigante porque a vontade de mergulhar em seu desconhecido pode nos levar ao diferente e transformar o que estamos viciados a enxergar. (2002, p. 114)

Antropologia, etnologia e fotografia antropológica congregam esse olhar para o mundo, um olhar que resulte em expressão verbal ou imagética singular e representativa. Um modo de olhar capaz de mergulhar no universo do objeto investigado, tornando-o familiar ao observador. Tanto a antropologia quanto a fotografia possuem o mesmo instrumento ou a mesma intenção: apontar e atingir ao mesmo tempo, o alvo e o objeto averiguado.

Segundo Andrade (2002) o ser humano torna-se admirável quando é capaz de contemplar o mundo em que vive, e perplexo, admirar a natureza diante de si. Ao reverenciar, o homem cria com tamanha perfeição e transforma-se então no criador, e seus sentidos metamorfoseiam-se em seus instrumentos, convertidos em pincéis, canetas, régua, goivas ou câmeras fotográficas, os dispositivos de recriação do mundo. Com sua arte e seus próprios métodos de pesquisa, o antropólogo e fotógrafo Pierre Verger, ao mergulhar na cultura do Candomblé baiano das décadas de 1940 e 1950, pôde mostrar ao mundo o que a sociedade cartesiana ignorava, ao transportar para dentro de cada imagem seu sentimento e sua relação sagrada com o universo afro-brasileiro. O olhar curioso de Verger sobre a humanidade associado ao amor pelo desconhecido, o torna uma referência na pesquisa etnográfica do século XX.

Harmonizado com o método de trabalho de Verger, Rosane de Andrade (2002, p. 115) inspirada em Platão, pensa que a alma humana não se separa da alma do mundo; está aprisionada no mundo e o mundo no homem. Para o homem libertar-se, torna-se necessário evocar seu imaginário, seu inconsciente, sua loucura. Talvez por isso o ser humano necessite

da arte. No campo da antropologia visual, tanto o fotógrafo e antropólogo precisam compreender que a arte de fotografar corresponde a arte de lidar com o próprio corpo e as emoções que afloram dele. Um sujeito que necessita olhar-se, como em “olhares fora-dentro, dentro-fora”, de Roseane de Andrade (2002).

Fotografia 5 - *Emanações*



Fonte: MARANGONI, 2015.

O artista e crítico de *Emanações*, apesar de sua natureza eurocêntrica, dotado de um pensamento iluminista e racional, empregou em sua pesquisa de campo, no ato da criação fotográfica, parte do comportamento intuitivo do observador selvagem ao aproximar-se do assunto através do método de observação participante e dessa forma expor a dramaticidade da cena acima registrada. Neste caso, o fotógrafo utilizou a “câmera subjetiva” (MASCELLI, 2010) para intencionalmente deslocar o observador para dentro do contexto retratado, transformando-o em sujeito participante da ação, assim vivenciando a cena como se fosse uma experiência própria.

Fazendo-se o contraponto à filosofia metafísica impregnada nas obras de Lévi-Strauss, Rosane de Andrade e Malinowski entre outros adeptos das ciências mágicas e intuitivas

orientadas para a pós-modernidade, Vattimo (1992) desconstrói a concepção do mito na era tardomoderna. Referente ao pensamento mítico, o filósofo italiano afirma que:

Ao contrário do pensamento científico, o mito não é um pensamento demonstrativo, analítico, etc., mas narrativo, fantástico, envolvido nas emoções e, globalmente, tem menores ou nenhuma pretensões de objectividade; tem a ver com a religião e a arte, com o rito e a magia, e a ciência nasce, pelo contrário, em oposição a ele como desmitificação, desencanto do mundo. (1992, p. 36)

Vattimo (1992) entende que o pensamento mítico corresponde a um saber metafísico anterior ao científico, portanto, menos maduro, mais antigo e relacionado a aspectos juvenis da história da mente humana. Avalia que o saber científico racional constituído sobre a realidade opõe-se não tanto à realidade fenomênica imediata, mas à transfiguração mítica desta realidade. O filósofo critica a moderna teoria filosófica do mito sempre construído na perspectiva metafísica e evolutiva da história. Vattimo alerta que esta concepção de filosofia de história já se dissipou nos dias atuais e não formulou-se de modo teoricamente satisfatório, porque não conseguiu elaborar uma nova concepção filosófica da história, simplesmente, ignorou-se a questão.

Os ideais de mito encontrados no arcaísmo, no relativismo cultural e no irracionalismo mitigado que ainda hoje permeiam determinadas teses políticas, comunicacionais, as ciências sociais (por exemplo a antropologia estruturalista de Lévi-Strauss), e os campos artísticos influenciados pelas vanguardas artísticas do século XX, caracterizam-se, de modo geral, por tratar com descrédito o atual modelo de cultura científico-tecnológico ocidental considerado uma filosofia de vida que corrompe a autêntica relação do homem consigo próprio e com a natureza, condição esta que deriva do sistema de exploração capitalista e de suas tendências imperialistas. Verifica-se que na obra *O pensamento selvagem* de Lévi-Strauss e em *Antropologia e fotografia* de Rosane de Andrade há um claro pensamento em referência ao relativismo cultural como prática social e ideal de mito que procura a partir do estudo de mitos de outras culturas ou civilizações mais primitivas do ponto de vista tecnológico ensinar o método correto para conhecer também a nossa cultura, a civilização científico-tecnológica ocidental.

No tocante à metafísica filosófica inerente à concepção do pensamento selvagem defendido por Lévi-Strauss e Rosane de Andrade, Nietzsche refuta a ideia e faz uma severa crítica aos defensores do universo metafísico transcendental. Afirma o filósofo alemão que:

Um grau certamente elevado de educação é atingido, quando o homem vai além de conceitos e temores supersticiosos e religiosos, deixando de acreditar em amáveis anjinhos e no pecado original, [...], ou não mais se referindo à salvação das almas: neste grau de libertação ele deve ainda, com um supremo esforço de reflexão, superar a metafísica. (2005, p. 29)

A concepção do observador selvagem que permeia as obras antropológicas citadas acima correspondem mais a saberes míticos não demonstrados cientificamente, mas imediatamente vividos, sentidos e experienciados pelo sujeito envolvido no processo de aculturação. Um processo de conhecimento que empenha-se mais no desenvolvimento de saberes intuitivos que propriamente em edificar propriedades empíricas no mundo atual.

Referente a civilização científico-tecnológica adepta do conhecimento positivo, Darcy Ribeiro considera renovada as possibilidades de conhecimento e emancipação sócio-culturais inseridas na pós-modernidade. Em *O povo brasileiro*, o escritor afirma que:

Algumas das novas alterações transfigurativas servem de base a grandes esperanças. Primeiro que tudo, o acesso de todo povo à civilização letrada e aos novos sistemas mundiais de intercomunicação cultural. Isso significa que a criatividade popular não se fará exclusivamente, doravante, no nível do futebol, da música e outros valores e tradições transmitidos oralmente pela população. (1995, p. 264)

O antropólogo em questão faz uma considerável crítica ao atual modelo de desenvolvimento sócio-cultural brasileiro e vislumbra soluções alternativas ao cânone cultural hegemônico ocidental para a sociedade brasileira inserida na pós-modernidade, ao propor uma transformação de mentalidade, um novo *ethos*, uma nova identidade cultural impulsionada pelas novas transformações culturais expostas e propagadas através das recentes transfigurações coletivas no campo dos novos sistemas mundiais de intercomunicação cultural.

Segundo Ribeiro (1995), vive-se hoje a era pós-moderna, uma época de transformações sociais extremamente abrangentes porque surge no horizonte uma revolução tecnológica mais substancial que as de outrora. Nesta perspectiva, faz-se necessário que as sociedades marginalizadas pelo modelo cultural eurocêntrico hegemônico desenvolva ao longo dos novos sistemas de intercomunicação cultural (como a internet e a transmissão de dados em tempo real), novas ferramentas expressivas de estímulo a métodos originais de divulgação artístico-cultural expandidas no seio social, para que o processo de universalização dos costumes e cultura hegemônicos não possam se cristalizar a médio e longo prazo, e assim,

reduzir a criatividade da cultura popular brasileira inerente ao povo desde sua formação étnica colonial, uma origem mestiça e multicultural.

De acordo com as últimas alterações transfigurativas que servem de base a grandes esperanças de mudança e emancipação social, Ribeiro (1995) ressalta ainda a posição emancipatória da mulher na atual sociedade através da revolução da pílula e da liberação do orgasmo, convocando-a a trabalhar agora em melhores condições de existência. Outro exemplo contundente citado pelo autor, corresponde ao culto a Iemanjá que continua a transmitir novos signos culturais revelados em intensas erupções de criatividade por parte do negro-massa. Todavia, Darcy Ribeiro faz um considerável alerta:

[...] forçadas pelas novas condições uniformizadoras, as antigas áreas culturais se vão tornando cada vez mais homogêneas, por imperativo do processo geral de industrialização que todos afeta e em virtude da ação uniformizadora dos sistemas de comunicação de massas, que aproximam os gaúchos, do sul, dos caboclos amazônicos e os fazem interagir reciprocamente e com respeito aos centros dinâmicos do processo de industrialização. Isso significa que, apesar de tudo, somos uma província da civilização ocidental. Uma nova Roma, uma matriz ativa da civilização neolatina. Melhor que as outras, porque lavada em sangue negro e em sangue índio, cujo papel, doravante, menos que absorver europeidades, será ensinar o mundo a viver mais alegre e mais feliz. (1995, p. 265)

Nesse contexto, o fotolivro *Emanações* reforça através de sua fotografia de identidade amazônica, regional e brasileira uma estética discursiva alternativa ao modelo norte-americano e europeu que tentam através da grande mídia massificar a cultura no mundo pós-moderno.

2.2 A Fotografia Moderna no Brasil e os movimentos de vanguarda do século XX

A fotografia moderna no Brasil revela-se enquanto expressão imagética, um dos movimentos artísticos mais férteis realizados em território nacional durante a primeira metade do século XX.

Denomina-se fotografia moderna uma concepção que nasce em meados do século XX, no seio das vanguardas européias e que no Brasil toma corpo sobretudo no interior do movimento fotoclubista da década de 1940, atingindo expressão máxima na obra de Geraldo de Barros e José Oiticica Filho. A crítica ao pictorialismo (tendência estética que visa reproduzir na fotografia modelos da pintura clássica renascentista) tenciona a prática da

fotografia moderna no Brasil. Trata-se de uma estética de feições nitidamente contemporâneas, urbana e cosmopolita, adepta de um olhar construtivista e concretista, influenciada pela abstração geometrizar e pelo contínuo experimentalismo, pela invenção estética das formas e pela concepção bidimensional da representação, dessa forma, fugindo às características de representação tridimensional da estética renascentista.

Nessa perspectiva, não há pudor algum em interferir na imagem, seja através do retoque, colagem, solarização, entre outros métodos que visam abandonar a estética realista de representação do referente fotográfico. Esse novo olhar sobre o objeto recusa os modelos renascentistas, prefere a dissolução dos cânones e as formas geométricas puras em sua expressão abstrata. Nesse contexto, a própria câmera geralmente usada como agente enunciativo pode ser excluída do ato fotográfico, e ser substituída pela técnica do fotograma, a técnica de impressão direta da luz em papel fotográfico. Como as *rayographs* de Man Ray que abordam a estética fotográfica liberta da fotografia pictorialista desconstruindo os códigos do real e aproximando-se da lógica do traço (índice), expondo a experiência com força nas “célebres *Rayografias*” (DUBOIS, 1993, p. 268) a técnica fotográfica que dispensa a câmera fotográfica e onde o artista dispõe objetos abstratos sobre o papel fotossensível expondo-os à luz sob determinado tempo a fim de inscrevê-los.

Refletir sobre a fotografia moderna no Brasil, implica problematizar o encontro de duas faces culturais: a renascentista e a moderna. A concepção de fotografia moderna se aplica a diversas manifestações que eclodem ao longo da primeira metade do século XX em resposta às novas condições de vida urbana industrializada na Europa e na América do Norte. De modo geral, esse conceito abarca produções distintas, como a fotografia direta norte-americana (*Straight Photography*), a documentação francesa de caráter humanista e os diversos experimentalismos vanguardistas, entre eles, a vanguarda russa orientada pelo pensamento de Alexandre Rodtchenko e a Nova Visão⁶, concepção traçada nos anos 1920, durante a expansão industrial na Alemanha e definida pelo principal artista experimental do movimento, o húngaro László Moholy-Nagy.

No início do século XX, seguindo o movimento de mudanças que ocorrem no campo cultural, a fotografia artística alinha-se às correntes modernistas, redefinindo suas bases estéticas. Propõe romper com o esteticismo romântico pictorialista e prover a fotografia de um projeto ideológico atuante e contemporâneo às pretensões revolucionárias da arte moderna. O

⁶ Ver mais em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo6176/nova-visao>.

novo pensamento estabelecido, liberta a fotografia dos condicionamentos impostos pela câmera com os fotogramas de Moholy-Nagy e Man Ray e com as colagens e fotomontagens dos dadaístas, surrealistas e construtivistas.

Fotografia 6 - *Fotograma (Moholy-Nagy)*



Fotograma, Moholy-Nagy, 1920-28 - Fotografia.

Fonte: *História da Fotografia*. Disponível em: <http://achfoto.com.sapo.pt/hf_6-5_2.html>. Consultado em: 15/10/2013.

Moholy-Nagy acredita que o fotograma corresponde a própria essência da fotografia, revela-se literalmente como uma verdadeira impressão luminosa por contato. Corresponde a um gênero fotográfico que realiza em sua essência a definição primária da fotografia. Moholy-Nagy refuta a concepção de verossimilhança da imagem fotográfica com o real tão exaltado pelos neoclássicos do século XIX. Prefere abordar a fotografia através da estética da desconstrução do olhar, renova a percepção de realidade ao tratar a fotografia em sua gênese metonímica, explora a impressão luminosa por contato e seus efeitos de contiguidade física e real com o referente.

O artigo Nova Visão, da Enciclopédia Itaú Cultural: artes visuais, apresenta o tema permeando a esfera da fotografia experimental, sobretudo em relação às técnicas de exposição

do fotograma e suas aplicações práticas de impressão em superfícies fotossensíveis, elaborado pelo artista Moholy-Nagy. Em sua fase construtivista, ele afirma que:

O inimigo da fotografia é a convenção, as regras fixas de 'como fazer'. A salvação da fotografia vem da experimentação. O artista experimental não tem idéias preconcebidas sobre a fotografia, ele não acredita que a fotografia é somente como ela é conhecida hoje, exata repetição e representação da visão costumeira. Ele não pensa que os erros fotográficos devem ser evitados [...]. Ele ousa chamar de 'fotografia' todos os resultados que podem ser alcançados com os meios fotográficos com câmera ou sem, todos os resultados dos meios fotossensíveis a químicos, à luz, calor, frio, pressão etc. (MOHOLY-NAGY apud NOVA VISÃO, 2007)

O trabalho de artistas como Moholy-Nagy, Man Ray e Malevich denuncia a arbitrariedade do código perspectivista renascentista e impõe a fotografia intenções construtivistas e experimentalistas de uma nova era de transformações socio-culturais.

Para Moholy-Nagy, a fotografia, os fotogramas e fotomontagens oferece um inédito modo de ver, um novo processo de tornar credível e compreensível a comunicação. Em, *The use of light as a creative agent*, o autor diz: “conhecer a fotografia é tão importante como conhecer o alfabeto. O iletrado do futuro será tanto aquele que ignora a câmara como o que ignora a caneta” (MOHOLY-NAGY apud HEITLINGER, s.p., 2014). O artista húngaro entende que a fotografia a partir do século XX adquire uma nova função expressa através da forma e pelo tratamento aos quais pode ser submetida, a luz como meio expressivo e construtora do aspecto visual da imagem, assim, percebendo a nova era da alfabetização visual.

A produção artística de Moholy-Nagy considera a pintura, escultura, cinema, design e a fotografia como instrumentos de investigação a serviço da configuração do espaço através da luz, sendo a fotografia um dos meios de dar forma à luz. Nota-se que o estudo fotográfico do artista baseia-se no princípio de contraposição oblíqua, de cima ou de baixo ao especificar as particularidades do campo da fotografia. A ideia de contraposição oblíqua suprime todas as referências à ortogonalidade (NOVA VISÃO, 2007).

Dessa forma, Moholy-Nagy problematiza a adequação entre o que se vê na imagem fotográfica e o universo organizado em torno da linha do horizonte, da verticalidade e da profundidade de campo. Retira do observador o domínio do espaço fotográfico, definido por Phillippe Dubois (1993), como a articulação entre espaço representado (o interior da imagem, o espaço de seu conteúdo, o plano de espaço referencial transposto para a foto) e espaço de

representação (a imagem como suporte de inscrição, o que é construído pelos bordos do quadro).

A tendência de uma fotografia de vanguarda supera, a partir da década de 1920 na Europa, a hegemonia da fotografia pictorialista de viés romântico e acadêmico. “Duas tendências da fotografia de vanguarda viriam a ter desdobramentos mais diretos nas revistas ilustradas: a vanguarda russa, em particular o pensamento de Alexandre Rodtchenko, e a Nova Visão, tal como foi definida por László Moholy-Nagy” (COSTA, 2012, p. 154).

Na década de 1920, orientado pelo construtivismo russo, Rodtchenko passa a entender que a revolução política deve se pautar necessariamente pela revolução dos modos de ver e esta, por sua vez, deve apoiar-se no poder de disseminação dos meios de reprodução mecânica. Influenciados por Alexandre Rodtchenko, Moholy-Nagy e Man Ray interpretam os objetos artísticos convictos de que o olho humano é biológico e culturalmente limitado e que a lente da câmera representa o instrumento ideal para a ampliação da capacidade visual e perceptiva humana.

No cumprimento de seu propósito revolucionário, Rodtchenko abandona a pintura e passa a defender que somente o aparelho fotográfico está em condições de representar a vida moderna dos movimentos de vanguarda que eclodem na Europa. Ele começa a fotografar em 1924, tomando como princípio a concepção de “estranhamento” cunhado por Victor Chklovsky do cenário literário russo (SAMAIN, 2012, p. 154). Chklovsky entende que é necessário tornar estranho o familiar, isto é, provocar uma sensação de estranhamento no público receptor, oferecendo-lhe criações não estereotipadas, para que o público possa tomar consciência na produção de sentido, em outras palavras, provocar um choque perceptivo no observador, fundamentado na impressão do objeto como visão e não como reconhecimento. Significa dizer que a visão ordinária deve ser posta à prova por um processo contínuo de apreensão do referente, desnordeando o receptor com técnicas de estranhamento e dessa forma, criar uma substancial diferença entre a percepção e o reconhecimento do objeto.

Aproxima-se desse método de trabalho de Rodtchenko e à concepção fotográfica da Nova Visão a obra *Emanações* que explora a tensão estabelecida entre um referente concreto e modos não corriqueiros de visualização, provocando perceptivamente o observador e situando-o diretamente no âmbito do artifício da composição.

Adepto do movimento construtivista russo, Moholy-Nagy desenvolve seu pensamento acerca da fotografia em torno da concepção de Nova Visão, a partir do qual sistematiza oito

padrões de visão fotográfica: a visão exata (registro da aparência das coisas); a visão abstrata (registro das formas sobre o papel fotográfico por ação da luz, sem o uso da câmera, o fotograma); a visão rápida (fixação do movimento no mais curto espaço de tempo, o instantâneo); a visão lenta (fixação da duração de um movimento); a visão intensificada (intensificação da capacidade visual humana por meio de lente macro, a microfotografia); a visão penetrativa (penetração na matéria sólida, o raio X); a visão simultânea (superposições de transparências) e a visão distorcida (truques óticos produzidos por lentes e espelhos ou por meio de manipulação de negativo) (MOHOLY-NAGY apud NOVA VISÃO, 2007).

Historicamente, a fotografia moderna no Brasil surge em 1939, na cidade de São Paulo, no clube que se torna o centro do movimento fotoclubista brasileiro e que mais tarde alcança grande destaque nacional como pólo agenciador da produção fotográfica moderna brasileira, trata-se do Foto Clube Bandeirante. No ano de 1942, o clube promove o I Salão de Arte Fotográfica de São Paulo que conta com o apoio da prefeitura, e em 1945, cria-se o Departamento de Cinema, alterando-se o nome para Foto Cine Clube Bandeirante, o FCCB.

A partir deste movimento fotoclubista, os fotógrafos bandeirantes concretizam uma transformação estética e perceptiva que abala a tradição pictorialista e acadêmica do movimento amador precedente, notadamente, a fotografia de estética documental que demarca as transformações que a burguesia opera no meio urbano no final do século XIX, influenciada pela fotografia reprodutora do código perspéctico renascentista (COSTA; SILVA, 2004).

Na obra *A fotografia moderna no Brasil*, de Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva, os autores afirmam que:

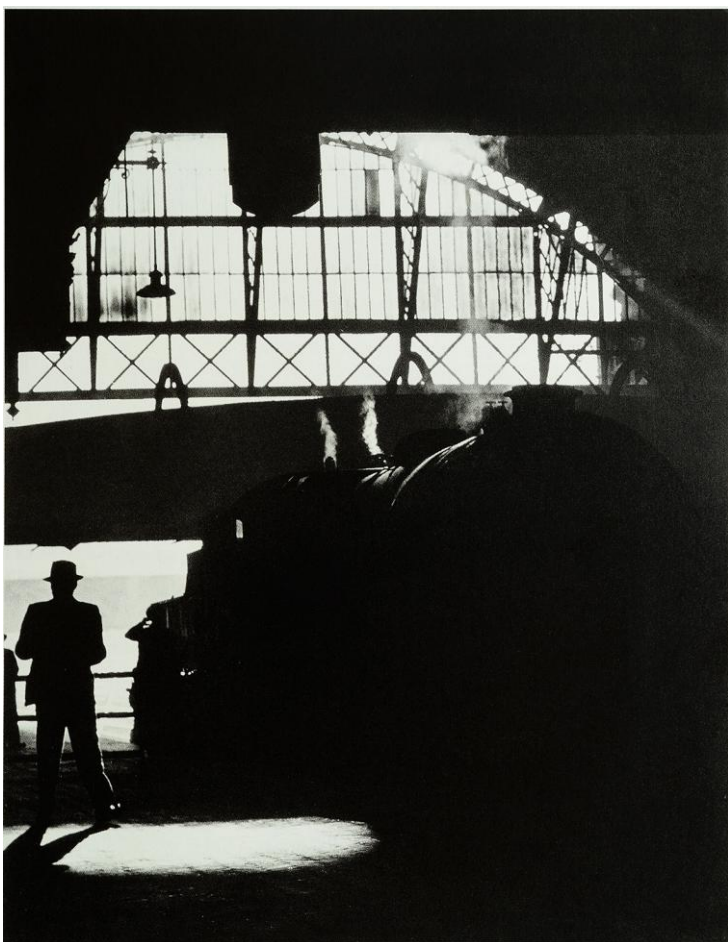
A fotografia moderna no Brasil, pela sua própria origem social, serviu como mecanismo de adequação da classe média às modificações que vinham sendo operadas na sociedade. Isso ocorreu nas décadas de 40 e 50, fruto da ação de um grupo de fotógrafos que atuou no Foto Cine Clube Bandeirante e foi batizado pela crítica da época de Escola Paulista. (2004, p.13)

O Foto Cine Clube Bandeirante assume desde sua fundação uma posição diferenciada em relação ao academismo reinante. Em perspectiva técnica, se para os pictorialistas, os processos técnicos definem a natureza da imagem fotográfica, para os bandeirantes eles eram somente o meio de expressão do fotógrafo. Ao negar-se a hegemonia técnica, o artista pode reaproximar-se da natureza através do experimentalismo, uma oportunidade de construção de

uma nova sensibilidade. Na esteira da nova corrente estética, desenvolve-se a visão moderna, retomando-se o empirismo na prática fotográfica.

O movimento fotoclubista das décadas de 1940 e 1950 abandona os preceitos clássicos de iluminação para explorar as potencialidades da luz enquanto ferramenta construtora de formas e sentidos expressivos. Se no modelo pictorialista a luz é utilizada para promover harmonia à cena fotografada, garantindo-lhe veracidade, no caso da fotografia moderna ocorre o uso predominante do efeito contraluz como quebra da unidade da cena, deixando clara a interferência do fotógrafo no processo de construção imagético. “Disso resultam composições em que se sobressaem massas e volumes recortados, aludindo à bidimensionalidade da cópia fotográfica. É o caso de *Embarque*, de Yalenti, em que se vê a silhueta de um homem em uma estação de trem” (COSTA; SILVA, 2004, p. 41).

Fotografia 7 - *Embarque* (José Yalenti)



Embarque, José Yalenti, 1945 - Fotografia.

Fonte: COSTA, Helouise & Silva, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 131.

Na fotografia *Embarque*, de Yalenti, nota-se um substancial efeito contraluz em que a identificação da cena não auxilia o espectador na perceptibilidade do espaço, ao contrário, contrapõe-se à materialidade da imagem, à qual o observador é constantemente remetido pela expressiva superfície negra que domina a composição.

Em *A fotografia moderna no Brasil*, Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva, comentam que:

Seguindo ainda a mesma linha de pesquisa do contraluz, Yalenti incorporou a geometrização dos motivos, enfatizando jogos de linhas e planos e descentrando o interesse pelos objetos em si. Nesse sentido privilegiou o elemento arquitetônico como gerador de composições geométricas, iniciando um tipo de experiência que mais tarde se tornaria comum no Foto Cine Clube Bandeirante: a fotografia arquitetônica. (2004, p. 41)

O ano de 1945 marca também o surgimento de outro importante trabalho de ruptura. Trata-se da produção fotográfica de Thomaz Farkas o qual se dedica a uma fotografia que enfatiza ritmos, planos e texturas recorrendo ao recurso do efeito da contraluz. Questiona o movimento na fotografia, principalmente, os gestos e as expressões de dança e participa também do Grupo Surrealista que utiliza a fotografia como um meio de abstração psicológica. No entanto, o artista atinge o ápice da maturidade, ao explorar ângulos inusitados em suas fotos, concretizando dessa forma, um material de grande singularidade e personalidade.

Na fotografia *Escada ao sol*, o enquadramento não convencional provoca um estranhamento instigante no observador. Farkas compõe a foto a partir de uma escada, elemento primordial da composição, e lançando mão de um ângulo de tomada incomum, perturba o senso de equilíbrio do receptor da imagem. Os objetos aparecem invertidos, literalmente desce-se a escada para cima. Os passantes, convertidos em sombras espectrais, caminham sobre um plano inclinado, desafiando as leis da gravidade. Contemplar a foto *Escada ao sol* pode resultar em uma intensa vertigem.

Thomaz Farkas passa a sinalizar interesse por uma fotografia mais próxima das concepções construtivistas de Moholy-Nagy. Durante a década de 1940 realiza diversos ensaios fotográficos nos quais demonstra seu conhecimento dos pressupostos da Nova Visão.

Fotografia 8 - Escada ao sol (Thomaz Farkas)



Escada ao sol, Thomas Farkas, 1946 - Fotografia.

Fonte: COSTA, Helouise & Silva, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 139.

Os parâmetros visuais da Nova Visão se afastam dos códigos da pintura renascentista e se estabelecem na defesa de leis técnicas, ópticas e formais próprias da imagem fotográfica, buscando uma estética particular, interessada na natureza do visual e na organização da percepção. Voltando-se o olhar para o trabalho de Farkas, nota-se que o fotógrafo lança mão

da tomada de costas e da composição oblíqua, explora os ângulos superior e inferior da cena, além de rejeitar o enquadramento frontal tradicionalmente utilizado no modelo pictorialista renascentista. Para as fotografias desse período que se pautam pela escolha de ângulos insólitos e pelo questionamento do automatismo da visão, o doutor em Comunicação e Semiótica Rubens Fernandes Jr. aplica a concepção de estranhamento do crítico literário soviético Victor Chklovsky, pois, a seu ver, “[...] a forma apreende a realidade na sua diferença provocando o leitor, que, por sua vez, se vê empenhado em construir ‘o real’ a partir da desconstrução da imagem fotográfica” (2003, p. 147).

Segundo Costa e Silva (2004), Victor Chklovsky, um dos principais expoentes do Formalismo Russo, acredita que a obra de arte deve provocar um choque perceptivo no receptor, alicerçado na impressão do objeto como visão e não como reconhecimento, em outras palavras, significa dizer que a visão ordinária deve ser posta à prova por um processo prolongado de apreensão do referente, desestabilizando o observador com técnicas de estranhamento afim de criar outra percepção e reconhecimento do objeto.

Fotografia 9 - *Emanações*



Fonte: MARANGONI, 2015.

O ensaio fotográfico de *Emanações* aproxima-se de determinados modelos expressivos aplicados pelos parâmetros da Nova Visão. Constrói uma fotografia monocromática em tons de cinza e branco, trabalha com as formas geométricas da fotografia modernista brasileira lançando mão da visão construtivista elaborada pelos fotógrafos expoentes do coletivo Foto Cine Clube Bandeirante; como da utilização do alto contraste, o uso da contraluz, a ênfase nas formas e linhas construtoras, os ângulos insólitos e oblíquos (o *plongée*⁷ e o *contra-plongée*⁸) e exalta a demarcação das formas do referente configurando-o como o objeto primordial de uma intencional composição fotográfica. Influenciado por Moholy-Nagy, *Emanações* aborda a linguagem da desconstrução do olhar utilizando-se de parâmetros visuais como da visão lenta (fixação da duração do movimento) e da dissolução do eixo ortogonal observado na Fotografia 9 acima.

2.3 O Neorrealismo na fotografia e o caráter ideológico de *Emanações*

“E enquanto a arte não reencontrar sua função social, prosseguirá a serviço das classes dominantes, ou seja, daqueles que detêm o poder econômico e, portanto, político” (AMARAL, 2003, p. 03).

Uma arte comprometida ou engajada demonstra que o artista tem a intenção de participar de alguma forma das mudanças sociais de uma dada sociedade a partir do teor conteudístico de sua obra artística. A professora, historiadora e crítica de arte Aracy Amaral relembra que, certo dia, um anônimo autor norte-americano havia escrito sobre a função da obra de arte e intitulou seu texto “A arte não é neutra, a quem ela serve?” (2003, p. 14), decididamente demonstrando que a arte não tem competência para ser neutra. Porém, a autora ressalta que, a despeito da intencionalidade ou não, explícita pelo artista, a obra de arte tem sido frequentemente manipulada politicamente em suas etapas de circulação (em galerias, bienais ou salões) e de consumo. Pertinente ao tema, Amaral (2003) entende que desde meados do século XX, ocorre uma crescente penetração cultural norte-americana nos países latino-americanos, tendo como objetivo específico iniciar-se no México, o núcleo irradiador das tendências nacionalistas da América Latina. Dessa forma, o incentivo recebido dos Estados Unidos não se converte diretamente em dólares, mas numa moeda mais sutil, na

⁷ Plano Plongée (tomada de cima para baixo). Ver Mascelli (2010, p. 107).

⁸ Plano Contraplóngée (tomada de baixo para cima). Ver Mascelli (2010, p. 107).

alteração da consciência coletiva através da infiltração cultural da arte expressionista abstrata, oposta ao realismo social da vertente artística mexicana.

Segundo Amaral (2003), a preocupação social na arte latino-americana aflora nos meios intelectuais e artísticos, a partir da década de 1920. Essa causa surge como consequência direta da Revolução Russa de 1917 e desde então, instala-se na América Latina uma mentalidade política e artística em forma de militância declarada contra a arte de orientação formalista e do expressionismo abstrato fabricado pelo imperialismo cultural norte-americano logo após a Segunda Guerra Mundial.

O muralismo mexicano marca influente presença na revolução social emergente no México, a partir de 1922, através da inspiração eloquente do artista plástico José Guadalupe Posada, com suas gravuras de caráter socialista. Neste período, diversos partidos comunistas e socialistas são fundados e militados por artistas e intelectuais na América Latina.

Aracy Amaral (2003) reforça esse pensamento ao considerar que:

Nessa ordem de idéias era evidente que a experiência muralista mexicana atrairia a atenção dos artistas inquietos de todo o continente, [...], e pela grandiosidade do passado tanto pré-colombiano como colonial, a Europa sentir-se-ia atraída, em particular, pelo México. Isso não se vê apenas em função das atividades político-artísticas de seus muralistas como, [...], pela intensa articulação de artistas e intelectuais mexicanos com seus colegas europeus. (2003, p. 19)

O movimento muralista mexicano, segundo Amaral (2003), apresenta certas limitações estéticas, não representa em suas formas nenhuma contribuição contemporânea à plástica universal, nem mesmo à escultura e à arquitetura. Porém, pela primeira vez na história da arte da pintura monumental e de suas gravuras, o muralismo mexicano, encerra o emprego de grandes heróis da pátria estampados em sua arte em benefício da exaltação do herói da arte monumental de massa, o homem do campo, das fábricas, o trabalhador oprimido pela exploração capitalista, enfim, o povo.

A preocupação social mexicana no campo artístico passa a influenciar diretamente os jovens artistas de esquerda dos Estados Unidos nos anos 30 do século XX, além de ecoar em diversos países da América Latina. No Brasil, Di Cavalcanti e Portinari acusam claramente sua admiração pelos muralistas mexicanos em seus trabalhos, e nos países como o Peru, Equador e Colômbia, emerge a preocupação social através do indigenismo, vertente de caráter regional encontrada na pintura revolucionária mexicana, respectivamente com, Sabogal, Guayazamin, Alberto Acuña e Pantoja (AMARAL, 2003, p. 21).

O romance *Gaibéus*, originalmente publicado em 1939, de Alves Redol, marco inaugural e significativo do movimento neorrealista português, demonstra assim como a Revolução Russa, uma vigorosa temática social na qual evidência-se um embate entre uma classe social desfavorecida e aqueles que detêm o poder e a oprimem. Inspirado pela mentalidade marxista difundida pela Revolução Russa, e principalmente, motivado pelo regime repressor do governo Salazarista, cria-se o estopim para o surgimento do movimento neorrealista literário português.

Em comunhão filosófica aos ideais socialistas do neorrealismo português, converge a obra *Emanações*, que apresenta em sua forma artística, no significativo imagético plasmado em matéria, a dura rotina de trabalho exercida pelos trabalhadores da macaxeira. Porém, *Emanações* demonstra que seu conteúdo artístico-discursivo pode transcender a função e a experiência da obra artística.

A esse respeito, Herbert Marcuse afirma que “[...] em virtude da sua forma estética, a arte é absolutamente autônoma perante as relações sociais. A arte protesta contra estas relações na medida em que as *transcende*. Nesta transcendência, rompe com a consciência dominante, revoluciona a experiência” (2007, p. 09).

Resgatando-se a temática central do romance neorrealista de Alves Redol, observa-se que em Portugal, a partir de meados da década de 1930, os escritores neorrealistas dedicam-se a denunciar em suas obras, “as angústias e os problemas ocasionados pelos dirigentes facistas, como é o caso de Salazar” (BOTOSO, 2012, p. 212). Alves Redol por meio de seu romance ficcional neorrealista coloca em primeiro plano a condição do ser humano oprimido pelo sistema exploratório capitalista, a situação desumanizadora de abuso da força de trabalho empenhada pelos trabalhadores ceifeiros da planície alentejana, interior de Portugal.

Em *Gaibéus*, o homem é visto como uma máquina, que não pode quebrar, porque representa o capital investido pelo patrão, que impreterivelmente busca o retorno financeiro. Segundo Altamir Botoso, instaura-se na diegese um conflito constante entre vítimas e algozes, assumindo-se um caráter de denúncia do período histórico no qual vigorou a ditadura Salazarista e passa-se do aspecto individual, uma das marcas mais acentuadas da literatura presenciada, ao coletivo, o traço que mais se evidencia nas ficções neorrealistas (2012, p. 213).

As personagens do romance *Gaibéus* encontram-se reprimidas e severamente exploradas por circunstâncias físicas, sociais, políticas, econômicas e ideológicas, desvelando-se dessa forma, a opressão sofrida pelos trabalhadores rurais portugueses. Alves

Redol, narra um universo dominado pelas leis imutáveis do capitalismo, fomentando o fracasso de qualquer tentativa de se lutar contra o sistema reinante, o qual somente pode ser derrotado pela união dos ceifeiros pobres, o que acaba não se concretizando no enredo.

Segundo Botoso (2012), pode-se considerar *Gaibéus*, como um movimento em que se reestrutura uma concepção de literatura social, uma ação de reforma da consciência, a literatura engajada a serviço de um resgate do homem oprimido, injustiçado e humilhado por estruturas sociais envelhecidas e corrompidas pelo poder do capital. De modo geral, nota-se que os escritores neorrealistas expõem em suas narrativas, a equação patrão x operário, a questão desumana da luta de classes.

Inserido nessa mentalidade, evidencia-se tanto na forma artística quanto no conteúdo discursivo de *Emanações*, a afinidade ideológica encontrada na narrativa do romance *Gaibéus*. A obra que marca o início do movimento literário neorrealista português não apresenta personagens protagonistas, contudo, expõe indivíduos tratados como seres homogêneos e equivalentes, não havendo a existência de um herói protagonista, pois o individual oculta-se no aglomerado operariado. O herói em *Gaibéus* reside no herói coletivo, constituído por uma classe social desfavorecida, dominada pelo aristocrata e conformada com seu inglório destino.

Os momentos vividos pelas personagens refletem e enfatizam circunstâncias plurais, o que acontece com uma personagem, repete-se com as demais. Altamir Botoso acrescenta que “com o relato desses acontecimentos plurais, o social, o coletivo ressalta-se na obra” (2012, p. 215).

Observa-se em determinados momentos do romance *Gaibéus*, o processo de pluralização dos fatos que colocam em destaque o aspecto social:

Se tu soubesses o que sucedeu à Adelaide... àquela mais loira que o sol e mais fresca que um lírio...
E à Maria Rosa... E à Glória...
E a todas as Glórias, Marias Rosas e Adelaides... Se tu soubesses... (1976, p. 57)

Pensava na Adelaide, na mais loira que o sol, na Maria Rosa... na Glória.
E em todas as Glórias, Marias Rosas e Adelaides que encostaram os seios aos peitos de eguariços da Borda-d'Água. (1976, p. 59)

Nesses fragmentos do romance *Gaibéus*, verifica-se que a personagem Maria Rosa ilustra a realidade social vivida pelas operárias no sistema capitalista. Ela é vista como um ser inferior e, por isso, explorada de diversas formas, tanto em sua labuta diária quanto

sexualmente pelos patrões. Representa uma posse para seu senhor e, transformada em objeto, ela deve satisfazer os desejos dos patronos.

Há outro aspecto relevante que denota certa afinidade poético-discursiva entre as obras de *Gaibéus* e *Emanações*. Em *Gaibéus*, há um personagem que destoa do arquétipo padrão de ceifeiros, denominado ceifeiro rebelde que representa a única personagem a possuir consciência do que se passa a sua volta, isto é, a condição de opressão e miséria dos operários rurais portugueses. Segundo Botoso (2012), essa personagem personifica o alter-ego do autor, que lamenta profundamente que os homens estejam ancorados ao trabalho e não tenham consciência de sua condição de semi-escravidão, e da injusta e desumana distribuição de riquezas concentrada nas mãos de poucos, enfim, de posse absoluta dos patrões.

Três fragmentos no romance de Redol exemplificam essa propriedade:

Para o ceifeiro rebelde não passa de grilheta que o prende à terra, em cumprimento da pena por males que não fez.

A caverna do peito é nave vazia onde se desdobram angústias. (1976, p. 43)

As angústias do ceifeiro rebelde tornam-se maiores do que a dos camaradas – ele sente os pesares de toda a malta que ali moireja.

O ceifeiro rebelde tem bússola – bússola que marca um norte. Por isso ele olha a terra com olhos diferentes, onde o oiro das searas se reflete. (1976, p. 44)

Para o ceifeiro rebelde os brados dos aguadeiros assemelham-se a gritos de socorro no meio do incêndio. Sente-se mais abatido do que os outros, porque compreende as causas da angústia do rancho e sabe que os outros sofrem mais. Ele tem um norte. E os camaradas ainda não encontraram bússola. (1976, p. 83)

Em *Emanações*, pode-se também encontrar essa concordante particularidade, porém, com uma densidade dramática mais afluída à narrativa, evidenciando-se a emanção do alter-ego autoral. Para ratificar o tema, segue abaixo o exemplo contendo a Fotografia 10 em diálogo com a respectiva narrativa neorrealista:

Fotografia 10 - *Emanações*



Fonte: MARANGONI, 2015.

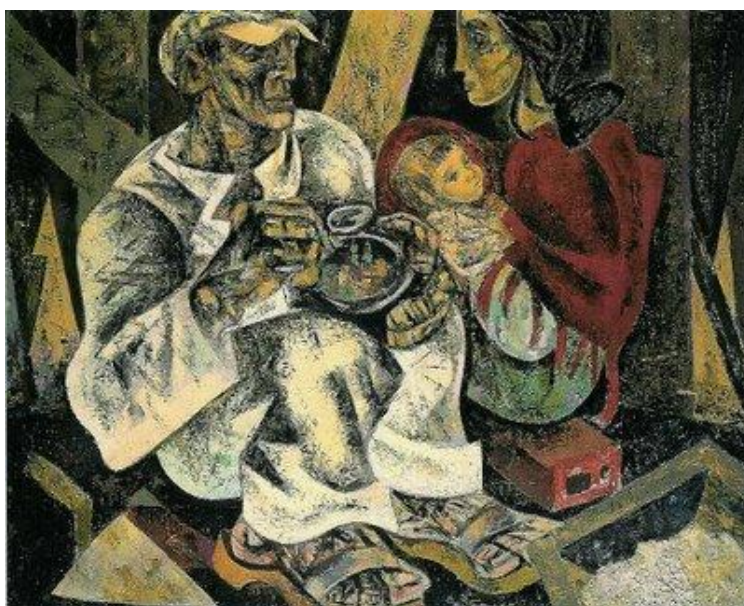
A rústica pá de madeira, utilizada na secagem da massa de farinha, assim como a foice dos ceifeiros de Redol, simboliza a riqueza e o poder invertidos do senhor, revelando-se mais um instrumento opressor da selvageria capitalista. Por outro lado, essa mesma pá, a cada dia de árduo trabalho manifestar-se-á, ainda mais pesada para o humilde caboclo e, como foice, ceifará sua força e o fará perecer. (MARANGONI, 2014, p. 21-22)

Na esteira da corrente literária neorrealista encontrada nitidamente em *Gaibéus*, de Redol, desdobra-se enfaticamente nas artes visuais portuguesas uma estética plástica que coaduna-se com a expressividade verbal enjagada dos escritores luso-marxistas. Observa-se que na Exposição Independente de 1945, sediada no Instituto Superior Técnico de Lisboa, os artistas plásticos Júlio Pomar e Victor Palla manifestam fervorosamente suas intenções ideológicas socialistas impregnadas na plasticidade de suas obras.

Segundo Rui Mário Gonçalves, “Pomar proclama que o pintor não fecha mais os olhos diante da realidade” (1983, p. 43). A pintura realista de Júlio Pomar atinge grande sucesso devido ao alto nível de militância política afirmada para além de seu valor intrínseco como artista plástico. Gonçalves (1983) avalia que a pintura neorrealista torna-se apelo cívico à imediata intervenção política Salazarista. Quanto ao objeto referencial da pintura neorrealista,

o povo representa figura predominante na plasticidade das obras, e assim como os parceiros das letras, os pintores socialistas (neorrealistas) intentam plasmar na materialidade das obras “[...] o povo, como imensa massa humana secularmente explorada; e nessa massa humana, os camponeses, maiores vítimas da miséria e da ignorância” (GONÇALVES, 1983, p. 42), assim como identifica-se no significante imagético de *Emanações*. Gonçalves (1983) considera que uma das obras mais relevantes da pintura neorrealista trata-se do quadro de Júlio Pomar, intitulado *Almoço do Trolha* de 1947, compõe a “[...] temática extraída da vida do proletário, tratada com matéria áspera e portinaresca acentuação anatômica dos pés e das mãos” (1983, p. 49).

Fotografia 11 - *O almoço do Trolha*



O Almoço do Trolha, Júlio Pomar, 1946/50 - Óleo sobre tela.
Fonte: <http://comjeitoearte.blogspot.com.br/2011/09/julio-pomar.html>.

Do ponto de vista estético, influenciam diretamente na obra de Júlio Pomar os muralistas mexicanos Orozco e Rivera, além de Cândido Portinari, artista responsável pelo desenvolvimento das propostas vanguardistas e para o amplo entendimento da modernidade e reflexão sociológica da arte segundo Gonçalves (1983). Importantes revistas portuguesas da década de 1940, como a *Vértice*, a *Seara Nova*, o *Mundo Literário* e o *Horizonte-Jornal das Artes* pautam o panorama cultural de artistas neorrealistas mergulhados em uma época sufocada pelo regime ditatorial Salazarista.

Em Portugal e por extensão na Europa Ocidental, surge no universo estético povoado pelo Neorrealismo outras duas vertentes visuais que condenam o código formalista pictorialista advindo do Presencismo e Romantismo antecedentes. Tratam-se do Surrealismo e do Abstracionismo Geométrico que também passam a ganhar espaço crítico nas revistas acima citadas. Na escola abstracionista um importante nome é do artista Fernando Lanhas que segundo Rui Mário Gonçalves expõe na Exposição Independente de 1945, em Leiria e Lisboa, a obra *óleo 02-44*, “[...] uma composição de formas simples resultantes da divisão da superfície do suporte por meio de linhas tensas” (1983, p. 38). O artista trabalha nessa obra o aspecto bidimensional da representação, recusa cores viçosas que desbotam com o tempo e utiliza cores acastanhadas. A equivalência estrutural entre figura e fundo proposta por Lanhas passa a influenciar diversos artistas portugueses, tanto abstratos como figurativos segundo Gonçalves (1983).

Sob a ótica neorrealista visual brasileira e de acordo com o plano estético-imagético contido em *Emanações*, harmoniza-se tanto a forma estética referenciada pelos operários da macaxeira quanto o conteúdo ideológico neorrealista a obra *Trabalhadores* de Sebastião Salgado. Partidário da literatura engajada que tem-se em *Gaibéus*, Sebastião Salgado apresenta em seu livro imagens que o próprio autor entende como “‘fotografia militante’ feita para ‘compreender melhor os homens’” (1996). As fotos em preto e branco de *Trabalhadores* conferem dignidade aos sujeitos marginalizados pelo sistema capitalista exploratório.

A iconografia fotográfica de *Trabalhadores* representa uma elegia ao iminente desaparecimento das formas tradicionais, manuais e artesanais de trabalho e produção em diversas regiões do globo, como no corte da cana-de-açúcar no nordeste brasileiro, ou através dos carregadores de cestos de enxofre na Indonésia. Porém, sem ser nostálgico, revela o espírito solidário e esperançoso estampado em seus referentes fotográficos. As fotos dos pobres operários registradas pelo renomado fotógrafo são um tributo à condição humana e ao caráter de resistência de homens e mulheres que trabalham em condições subumanas. Ao prestar homenagem ao homem que labuta com as próprias mãos, tendo o corpo como ferramenta essencial de trabalho, Salgado interpreta em *Trabalhadores* a condição humana com extrema honestidade e respeito.

No texto introdutório de *Trabalhadores*, Sebastião Salgado, juntamente com o escritor Eric Nepomuceno e os amigos Maria Thereza e José Solano Bastos exclamam que:

Estas imagens, estas fotografias, são o registro de uma era – uma espécie de delicada arqueologia de um tempo que a história conhece pelo nome de Revolução Industrial. Um tempo no qual o eixo central do mundo estava naquilo que estas imagens registram: o trabalhador, a mão do homem.

Mudam os conceitos de produção, de eficácia: muda o conceito de trabalho. O mundo profundamente industrializado se lança em uma carreira acelerada e assim atropelou várias vezes o futuro, ou aquilo que parecia situado na distância do futuro. No fundo, esse atropelo de calendários é fruto do trabalho da humanidade inteira, embora seus benefícios acabem restritos aos que foram aquinhoados com a melhor parte na divisão do mundo. A crescente automatização das indústrias no mundo desenvolvido reflete a materialização do conhecimento da espécie humana como um todo e de sua evolução.

O aumento brutal da produção, o progressivo refinamento dessa produção, levaram a um limite: o mundo superdesenvolvido, que produz apenas para a parte da humanidade que pode consumir. E essa parte quer dizer um quinto da população total da Terra. Os outros quatro quintos, a quem corresponderia o excedente dessa produção espetacular, não tem como entrar no consumo. Transferiram de tal modo sua renda, transferiram todos os seus recursos para o outro lado, o lado que atropelou o futuro e colocou novos horizontes para suas aspirações, que já não tem como alcançá-lo.

O mundo, dividido sempre. O Norte em uma nova crise, a do excesso. O Sul, cada vez mais mergulhado na de sempre: a carência. O fim do século viu a quebra do modelo de socialismo aplicado num bloco de países.

Criar um mundo novo, revelar a nova vida, recordar que existe um limite, uma fronteira para tudo, menos para o sonho humano. Moldar com as mãos o mundo, revelar com os olhos da vida, recordar nos sonhos aquilo que virá.

A trajetória do bicho-homem, o que se adapta, o que sobrevive, o que crê. O que resiste, se preserva.

A história do mundo é sentida acima de tudo como um rosário de grandes desafios, a reafirmação de um fato que se repete a cada dia: a história do ser humano é a história de sua perseverança.

No lado de cá do mundo, a história é uma espiral sem fim de opressões, humilhações, devastações. Mas também da infinita capacidade humana para sobreviver a todas as pestes, todos os males, inclusive os mais cruéis: a cobiça, a ambição.

No lado de cá do mundo, não existem sonhos solitários: cada um leva sempre nas entranhas o sonho que virá, o que substituirá o sabor amargo da derrota. Ciclos da vida, os do bicho-homem. Ou, como quis o poeta, o cio da terra – o mais fecundo. (1996, p. 07)

Fotografia 12 - Carvão, Índia (Sebastião Salgado)



Carvão, Índia - décima primeira fotografia, Sebastião Salgado, 1989.

Fonte: SALGADO, Sebastião. *Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 270-271.

Referente a Fotografia 12 acima, Sebastião Salgado, juntamente com o escritor Eric Nepomuceno e os amigos Maria Thereza e José Solano Bastos argumentam que:

O carvão é o coração da terra e o coração da terra é quente e úmido. Os mineiros de Dhanbad trabalham numa temperatura de mais de 55°C. Unindo o mineiro e o coração da terra existe muito perigo e muita morte: a história das minas, em todo o mundo, é também a história dos desaparecidos.

Em Dhanbad as minas de carvão significam trabalho para mais de 400 mil pessoas. São 105 mil homens descendo para as galerias. Até 1950, as mulheres também desciam e também trabalhavam à noite e também morriam nas explosões e nos desmoronamentos quando o coração da terra se agitava de fúria. Depois da independência da Índia uma lei as protege dos túneis e da morte da escuridão. Mas elas continuam trabalhando doze horas por dia, agora debaixo de um sol inclemente. A pele do mineiro de carvão é coberta eternamente por um pó de breu. Resta uma pequena área ao redor dos olhos, onde o movimento das pálpebras afasta a poeira. E resta a boca: a umidade dos lábios limpa o pó do carvão.

Os homens saem das minas transformados em espectros de poeira negra, com os lábios brilhantes e uma área clara ao redor dos olhos.

Olhos que têm um brilho carregado de fatalismo: o mineiro vive com a morte no centro da terra e sabe que este é o destino do seu filho, da mesma forma que antes foi o destino de seu pai. Em nenhum trabalho existe tanto fatalismo. O carvão é o

inevitável, coberto de poeira negra e espessa. Os homens do carvão permanecem no carvão: pertencem a ele. (SALGADO, 1996, p. 14)

A essência da exploração humana exercida pelo capitalismo neoliberal é nesta foto de Sebastião Salgado colocada a nu. A fotografia enquanto máscara simbólica evidencia-se em sentido puro, sincero. Neste sentido, Barthes, em *A câmara clara*, ressalta que:

A máscara é, [...], a região difícil da fotografia. A sociedade, assim parece, desconfia do sentido puro: ela quer sentido, mas ao mesmo tempo quer que esse sentido seja cercado de um ruído [...] que o faça menos agudo. Assim, a foto cujo sentido (não digo o efeito) causa muita impressão é logo desviada; é consumida esteticamente, não politicamente. (1984, p. 58 a 60)

O talento, ou a vocação para se perceber o sentido moral ou político a partir da fisiognomonía do caráter, como das feições dos mineiros representados na Fotografia 12, pode expressar-se através de um olhar crítico, independentemente da posição político-ideológica de esquerda ou de direita, um desvio de classe, uma visão particular de realidade. Referente a esta questão, Barthes acrescenta que “a Fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa” (1984, p. 62).

Esse aspecto pensativo abordado por Barthes (1984) revela-se quando uma imagem (a Fotografia 12 de Sebastião Salgado) fala demais, faz refletir e sugere um sentido, um sentido complementar à letra, que pode ultrapassar o nível simbólico do signo fotográfico, podendo até ferir. Fere porque há impregnado nela um *punctum* latente, pungente, que se faz rememorar ao se evocar a fotografia de Salgado, evidenciado pela marca nos lábios e ao redor dos olhos dos três carvoeiros. O decalque incrustado nas faces dos trabalhadores das minas de carvão desviam o olhar para um detalhe específico da fotografia que transcende o sentido simbólico de leitura da imagem. “A partir do momento em que há *punctum*, cria-se (advinha-se) um campo cego” (BARTHES, 1984, p. 86). A presença desse campo cego na Fotografia 12, transporta o receptor para fora do enquadramento, como atesta Dubois, “sua relação com o quadro propriamente dito e com a composição (o espaço-foto em si mesmo, em sua autonomia de mensagem visual)” (1993, p. 179) projetando-se em “uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (BARTHES, 1984, p. 89). Um fora de campo sugerido não apenas para se compreender o caráter simbólico exercido pela máscara barthesiana da exploração de mão-de-obra carvoeira, mas para a sublimidade plena dos seres humanos, almas e corpos intrincados no calor e na

poeira, no degradante ambiente de labuta governado pelo ganancioso senhor capitalista neoliberal.

O campo cego a que Barthes (1984) aponta, reflete-se plenamente no princípio lógico constitutivo da relação campo/fora de campo pensada por Dubois (1993). Em, *O ato fotográfico e outros ensaios*, o autor enfatiza que: “Qualquer fotografia, pela visão parcial que nos apresenta, duplica-se assim necessariamente de uma presença invisível, de uma exterioridade de princípio, significada pelo próprio gesto de recorte que o ato fotográfico implica” (DUBOIS, 1993, p. 180).

Presença invisível, ou diga-se, uma imagem invisível projetada na consciência do receptor, uma fatia real e essencial do referente constituído pelo imaginário do fora de campo narrativo da imagem fotográfica. De fato, em *Emanações*, projeta-se um escritor orientado pelo espírito libertário de seu alter-ego que impulsionado pela imagem invisível criada através do campo cego, orienta-se narrativamente através de uma observação antropológica de viés neorrealista expressando-se em poemas condensados a partir da fotografia dos operários da macaxeira do Amazonas.

Apontando-se finalmente para a questão da imagem invisível e inserido-a no capítulo “O golpe do corte: a questão do espaço e do tempo no ato fotográfico” (DUBOIS, 1993, p. 159), desvenda-se então, outra leitura do mesmo tema. Corresponde ao artifício da pose intencional estabelecido pelo referente fotográfico no momento da tomada da Fotografia 12. No preciso disparo do obturador, o enunciador fotográfico (Sebastião Salgado) depara-se como o olhar frontal dos carvoeiros. Após esse ato, instaura-se na face icônica do signo fotográfico, um receptor da imagem consciente e posicionado em lugar de “inversão do fora de campo pelo campo no jogo da frontalidade do olhar” (DUBOIS, 1993, p. 184).

O observador, assim como o enunciador são diretamente fuzilados pelo olhar estritamente frontal dos carvoeiros, designando o mais nítido dos vigores e como uma flecha certa alcança seu alvo. Neste instante, ocorre a transformação da tomada da fotografia em uma espécie de afirmação de independência e valorização de auto-estima referencial pelo olhar que realiza o efeito inverso: uma retomada de identidade.

Fotografia 13 - Enxofre, Indonésia (Sebastião Salgado)



Enxofre, Indonésia - terceira fotografia, Sebastião Salgado, 1991.

Fonte: SALGADO, Sebastião. *Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 288-289.

A Fotografia 13 acima expõe de forma cristalina, o caráter neorrealista impregnado na imagem de Sebastião Salgado. Novamente, o fotógrafo através da contrastante fotografia preto e branca, revela poeticamente em tons de cinza a face simbólica da exploração de mão-de-obra inserida no subemprego fomentado pelo sistema capitalista neoliberal.

Em 1991, durante o processo de captação das imagens para o livro *Trabalhadores* (1996), o fotógrafo Sebastião Salgado viajou para a Indonésia e descobriu que na extremidade ocidental da Ilha de Java, vivenciava-se uma dura rotina de labuta operariada. Verificou que, há anos desdobram-se em mortífero terreno, uma lastimável rotina onde milhares de miseráveis trabalhadores (os carregadores de enxofre da Ilha de Java), acordam todos os dias à uma da manhã para dar início a uma enorme escalada até o cume do vulcão Kawah Idjen para enfrentar venenosas nuvens de vapores e sulfúricos. Durante horas, esses trabalhadores transportavam manualmente numerosos cestos contendo enormes blocos de enxofre vulcânico natural para que no fim de cada dia seu sangue e suor baratos alimentassem a gula do grande empresário. Pela carga entregue na cidade mais próxima, em Licin, “[...] os carregadores

recebem 7 mil rupias, o equivalente a 3,50 dólares. Há dez anos, recebiam 6,70 dólares” (SALGADO, 1996b, p. 18).

Dessa forma, a emblemática Fotografia 13 de Salgado atesta e ao mesmo tempo testemunha através do singular traço do signo indicial, um operário que chora e tosse devido aos gases sulfurosos, e mesmo assim, sem escolha, cumpre o trabalho envolto em letais nuvens de enxofre ácido. Decididamente, o sangue e suor do trabalhador podem valer pouco, mas sua lágrima não tem preço. No sistema capitalista neoliberal, principalmente nos países considerados de terceiro mundo, os países em desenvolvimento, o operário é reconhecido apenas enquanto espécie de utensílio descartável e não como figura humana dotada de razão e sentimentos.

Entretanto, na pós-modernidade, vive-se um período histórico caracterizado por múltiplos discursos político-ideológicos como por exemplo, os de viés marxista e anarco-marxista entre outras vertentes burguesas neoliberais, de centro ou mesmo apolíticas. Atualmente, grande parte dos discursos revolucionários e de transformação da sociedade são vistos de modo geral anacrônicos, muito em função da derrocada das experiências revolucionárias do século XX. Contudo, a discussão a respeito da função da arte que visa a emancipação da humanidade mantêm-se atual, uma vez que conduz parte das críticas e reflexões sobre a arte na contemporaneidade e sua relação ideológica com a indústria cultural.

Nessa perspectiva que Herbert Marcuse (2007) aborda a arte de tendência marxista na tardo-modernidade. Em, *A dimensão estética*, o autor critica a concepção marxista ortodoxa da arte, o princípio de valor acentuado dado a arte enquanto revolucionadora da experiência, da prática político-radical. Despojado de qualquer idealismo, Marcuse admite que o despertar de uma nova consciência transgressora e emancipatória não ocorre diretamente através da arte, mas sobretudo na transformação da realidade presente. O campo artístico representa o último reduto de um pensamento liberto no mundo governado, porém, o autor deixa claro que a liberdade só pode ser conquistada por intermédio de mudanças reais, na prática social.

Para tanto, Marcuse afirma que: “O potencial político da arte baseia-se apenas na sua própria dimensão estética. A sua relação com a *práxis* é inexoravelmente indirecta, mediatizada e frustrante” (2007, p. 11).

Referente ao domínio estético da ideologia marxista, Marcuse avalia que ao eleger o realismo como única forma verdadeira ou adequada de arte, a estética marxista julga que a base material seja a verdadeira realidade, desvalorizando a subjetividade, o pré-requisito

básico para a emancipação. Dessa forma, a concepção estética marxista se contradiz ao submeter-se à própria reificação que evidencia e combate na sociedade como um todo.

Marcuse critica a relação entre o potencial revolucionário e o determinismo da teoria marxista ao afirmar que:

A subjetividade tornou-se um átomo da objetividade; mesmo na sua forma rebelde, rendeu-se e tornou-se um órgão executivo. A componente determinista da teoria marxista não reside no seu conceito de relação entre existência social e consciência, mas no conceito reducionista de consciência que põe entre parênteses o conteúdo específico da consciência individual e, assim, descarta o potencial revolucionário contido na própria subjetividade. (2007, p. 15)

Segundo Marcuse (2007), é um contracenso o fato da teoria marxista condenar a interpretação da subjetividade na arte como um aspecto burguês. Basta rever que diante do fascismo ou qualquer regime ditatorial, a subjetividade corresponde a uma forma de revolta, onde a imaginação constata a existência do real descontente podendo visualizar o mundo emancipado. O potencial criativo rompe o monopólio da ordem pré-estabelecida ao redefinir o que é realidade, mostrando assim outras formas de se pensar múltiplas realidades.

A arte em sua forma estética transcende as relações sociais ao mesmo tempo que se emana delas. A verdade da arte encontra-se na sua capacidade de transpor o monopólio da realidade estabelecida para estabelecer o que é real para ela. Segundo Marcuse, essa ruptura “[...] que é a formação estética, o mundo fictício da arte aparece como a verdadeira realidade” (2007, p. 19). Dessa forma, a função da arte é empenhar-se na percepção do mundo que aparta os indivíduos de sua existência na prática social. A arte compromete-se com a emancipação da sensibilidade, da imaginação e da razão em todas as instâncias da subjetividade e da objetividade. A transformação estética opera como um canal de reconhecimento e de acusação da realidade estabelecida.

Marcuse (2007) avalia que essa transfiguração estética admite a autonomia da arte que a retira do poder mistificador do monopólio da prática social e oportuniza a representação da sua própria realidade. O autor ratifica essa tese ao afirmar que:

Enquanto o homem e a natureza não existirem numa sociedade livre, as suas potencialidades reprimidas e distorcidas só podem ser representadas numa forma alienante. O mundo da arte é o de outro *Princípio da Realidade*, de alienação – e só como alienação é que a arte cumpre uma função *cognitiva*: comunica verdades não comunicáveis noutra linguagem; *contradiz*. (2007, p. 19)

Este universo artístico e alienado, dotado de outro *Princípio da Realidade* remete Hebert Marcuse (2009) a interpretar o aparelho mental humano de acordo com a concepção dualista do *princípio de prazer* transformado em *princípio de realidade* a partir da teoria psicanalítica de Freud. Referente à teoria freudiana, a civilização desenvolve-se sempre em contradição com os instintos primários e o princípio de prazer, na permanente opressão dos instintos humanos em favor de uma sociedade repressora. O aparelho mental corresponde, predominantemente, à distinção entre os pólos inconsciente e consciente, como se o sujeito existisse em duas dimensões guiadas por distintos processos e princípios mentais. Segundo Marcuse, o inconsciente caracteriza-se por:

[...] o inconsciente, governado pelo princípio de prazer, compreende ‘os mais remotos processos primários, resíduos de uma fase de desenvolvimento em que eles eram a única espécie de processos mentais’. Lutavam unicamente por ‘obter prazer; a atividade mental retrai-se, evitando qualquer operação que possa dar origem a sensações de desprazer (dor). (2009, p. 34)

Isto posto, o princípio de prazer ilimitado onde opera o princípio da realidade do campo artístico revela-se antagonístico ao ambiente cultural estabelecido. A plena e indolor gratificação vislumbrada pelo artista revolucionário através de sua arte, torna-se impossível de se concretizar no plano do princípio da realidade inerente a prática social. Marcuse (2009) afirma que após essa experiência de desapontamento, um renovado princípio de funcionamento mental ganha ascendência. “O princípio de realidade supera o princípio de prazer: o homem aprende a renunciar ao prazer momentâneo, incerto e destrutivo, substituindo-o pelo prazer adiado, restringido mas garantido” (2009, p. 34). Devido a este impercível ganho conquistado pela renúncia e restrição, o princípio de realidade inerente ao campo consciente humano prospera em relação ao princípio de prazer irracional e imediatista do sujeito idealista.

A transferência do princípio de prazer pelo princípio de realidade equivale ao maior acontecimento traumático no desenvolvimento humano, tanto em relação ao gênero (filogênese) quanto ao indivíduo (ontogênese). Segundo Marcuse (2009), esta doutrina permeia a história das sociedades humanas desde a origem das primeiras civilizações caracterizadas por um princípio de realidade materializado nas instituições sociais. Porém, o fato do princípio de realidade estar em constante mutação no desenvolvimento do indivíduo significa que a sua vitória sobre o princípio de prazer jamais é plena e segura.

Na concepção freudiana, à medida que a civilização domina e reprime o princípio de prazer, este continua a se manifestar em seu interior. O inconsciente conserva os propósitos do princípio de prazer derrotado. Oprimida pela realidade consciente externa, a energia do princípio de prazer continua a pulsar inconscientemente no sujeito reprimido, afetando também a própria realidade estabelecida que a superou. Referente a este fato, Marcuse problematiza “o retorno do reprimido” (2009, p. 36) que consiste na história censurada da civilização, uma história que denuncia não apenas o segredo do indivíduo, mas também o da civilização. O filósofo entende que a Psicologia Individual de Freud corresponde em sua própria essência a uma Psicologia Social, onde a repressão mostra-se um fenômeno histórico.

Marcuse, em *A dimensão estética*, acrescenta outro ponto de divergência em relação aos marxistas ortodoxos a partir do ponto de vista do receptor da obra de arte. Para o autor, a promessa de libertação contida na forma estética não se restringe apenas ao proletariado. “Se alguma arte existe para qualquer consciência coletiva, é a dos indivíduos unidos na sua consciência da necessidade universal de libertação – qualquer que seja a sua posição de classe” (2007, p. 35).

Conjugada a essa promessa de libertação a partir da forma estética pensada por Marcuse, a obra *Emanações* (2014) considera que o proletariado da produção de farinha de macaxeira do Amazonas é apenas mais uma das classes e indivíduos destinados à emancipação e não a única classe responsável pela metamorfose social. Não há um sujeito centralizador revolucionário, mas diversos indivíduos que vivem sob uma sociedade administrada e que podem em pequenas associações comunitárias ou sindicatos participativos fomentar a revolução político-cultural a partir da mudança de percepção do mundo. Essa compreensão de mundo torna-se viável a partir da arte transgressora, mais do que qualquer outra forma de conhecimento. Nessa perspectiva, *Emanações* é consciente de seu limite expressivo-ideológico impregnado tanto na forma estética evidenciada pelas fotografias antropológicas quanto no diálogo criado a partir do discurso “anarco-marxista” (VIANA, 2005) simbolizado em poema, em forma de prosa poética.

Ciente desta condição limitadora da arte em relação a prática da mudança radical, Marcuse (2007) acredita que a arte revolucionária deve ser reconhecida como componente necessário numa prática futura de libertação através da consciência do belo, da ciência da redenção e da realização. *Emanações* reconhece que “a arte não pode mudar o mundo, mas pode contribuir para a mudança da consciência e impulsos dos homens e mulheres, que

poderiam mudar o mundo” (MARCUSE, 2007, p. 36). Porém, mesmo encontrando-se em condição limitadora de expressão de sentidos em relação a prática social avaliada em diversos aspectos por Marcuse, a obra artístico-cultural de *Emanações*, inspirado na concepção anarco-marxista de Nildo Viana (2005) propõe a mudança de consciência coletiva através do discurso libertário contido em sua forma estética, assim prometendo a emancipação humana.

O anarco-marxismo discutido em *Emanações* rompe com a ideologia da democracia representativa burguesa como valor universal (VIANA, 2005, p.18). Compromete-se segundo Viana em eliminar “[...] a estrutura burocrática e hierárquica do poder burguês e o seu funcionamento condicionado pelo modo de produção capitalista [...]” em favor de uma política de socialização dos meios de produção, abolindo-se a divisão social do trabalho, orientando-se a partir de uma sociedade auto-gestora, e dessa forma, suprimindo-se o estado regulador seja ele capitalista estatal (o Bolchevismo na URSS) ou privatista (o neoliberalismo). Ao socializar os meios de produção, o anarco-marxismo inspirado em bases socialistas projeta a abolição da propriedade privada em benefício da propriedade coletiva, “mas a propriedade só é verdadeiramente coletiva se a coletividade possuir a sua direção” (VIANA, 2005, p. 28) e combater a democracia representativa caracterizada pela divisão entre representantes e representados, o que torna o produto dessa equação uma divisão entre dirigentes e dirigidos, entre não-produtores e produtores.

Deste modo, a arte de *Emanações* acredita que o operário perde o poder de decisão em favor do aristocrata, mantendo-se assim, a divisão social do trabalho e reproduzindo-se no seio social a depravação da representação democrático-burguesa que se transforma em nova forma de dominação e exploração humana na pós-modernidade.

Entretanto, trazendo-se à luz a filosofia científica nietzschiana, pode-se claramente compreender que o filósofo alemão rejeitaria o fatalismo político-religioso proveniente dos discursos extremados de *Emanações* onde supostos líderes sobrenaturais admitem purificar ou mesmo salvar os homens na terra. Nessa perspectiva, Nietzsche afirma que “[...] acreditar que alguém possui poderes sobrenaturais é algo que eleva e entusiasma os homens: neste sentido a loucura, como diz Platão, trouxe as maiores bênçãos para os homens” (2005 p. 118). Assim, como percebe-se em Nildo Viana (2005), *Emanações* confia seu destino a espíritos superiores e fecundos que ligados à superstição metafísica ou religiosa creem possuir origem sobre-humana, dotados de excepcionais faculdades mentais e sensoriais mediante as quais

supostamente teriam direito de guiar as intenções dos homens. No aforismo, *Perigo e benefício do culto ao gênio*, Nietzsche afirma que:

Atribui-se a eles uma visão imediata da essência do mundo, como que através de um buraco no manto da aparência, e acredita-se que, graças a esse maravilhoso olhar vidente, sem a fadiga e o rigor da ciência, eles possam comunicar algo definitivo e decisivo acerca do homem e do mundo” (2005 p. 117).

Segundo Nietzsche, o culto ao gênio ou a qualquer crença inspiradora que tenha a pretensão de eliminar a miséria humana num piscar de olhos, geralmente, revela um indício perigoso da conduta de um gênio tido como sobre-humano e que por subordinação incondicional a seus espíritos absolutos, proporciona à sociedade o sacrifício intelectual dos demais homens, em favor da realização de sua utopia metafísica.

Friedrich Nietzsche pensa que este suposto gênio salvador dos oprimidos e dotado de um espírito metafísico superior encontra-se em contradição diante do Estado idealizado que o próprio pensou em construir.

Para se viver neste perfeito Estado idealizado, o filósofo alemão entende que:

Os socialistas querem o bem-estar para o maior número possível de pessoas. Se a pátria permanente desse bem-estar, o Estado perfeito, fosse realmente alcançada, esse próprio bem-estar destruiria o terreno em que brota o grande intelecto, e mesmo o indivíduo poderoso: quero dizer, a grande energia. A humanidade se tornaria fraca demais para produzir o gênio, se esse Estado fosse alcançado (2005, p. 149).

Do ponto de vista filosófico científico nietzschiano, o socialismo tem a presunção de apresentar ao povo um ideal de Estado que possa permanentemente promover o bem-estar de todos, porém, sofre o indivíduo de grande intelecto que para não causar distúrbios morais à sociedade deve ser reprimido em função do coletivo, banindo-se da realidade os homens de espírito livre em benefício da força do espírito cativo. Uma vez estabelecido este contexto socialista, não há mais sentido tão pouco espaço para o gênio poderoso (sobre-humano) se exaltar pois a humanidade se tornaria intelectualmente frágil demais para produzir uma energia selvagem contrária à força maior estatal. Dessa forma, o coração compadecido e fervoroso do gênio metafísico quer justamente a aniquilação de si mesmo, ele busca algo ilógico e estúpido para si.

Nietzsche em *Humano, demasiado humano*, ressalta que “o socialismo é o visionário irmão mais novo do quase extinto despotismo, do qual quer ser herdeiro; seus esforços, portanto, são reacionários no sentido mais profundo” (2005, p. 231). Ao deparar-se com o

discurso estético contido em *Emanações* nota-se que a aproximação ideológica ao anarco-marxismo de Viana (2005) pode motivar o “aniquilamento formal do indivíduo” em favor de um homem transformado num “pertinente *órgão da comunidade*” (NIETZSCHE, 2005, p. 231). Assim, mesmo que pretenda-se na obra artística de *Emanações* a abolição de um Estado regulador, os indivíduos desta sociedade devem de certa forma pensar ou agir predominantemente de forma coletiva relegando a segundo plano as aspirações individuais e subjetivas.

Todavia, a pós-modernidade consolida-se pela negação das culturas hegemônicas e tradicionais que vingaram até meados do século XX, o período histórico em que o curso unitário da história mundial entra em colapso. Nesse novo contexto, perde-se o sentido ideológico utópico em benefício de uma época caracterizada pela profusão de múltiplas mentalidades emergidas no interior dos recentes sistemas mundiais de intercomunicação cultural. Desse modo, surge a heterotopia avaliada pelo filósofo e político italiano Gianni Vattimo, em *A Sociedade Transparente*. Vattimo (1992) aborda a sociedade dos meios de comunicação na era pós-moderna, os *mass media* representado pela sociedade transparente que configura novo instrumento comunicativo de viabilidade artístico-cultural inserido no seio social, propondo novas transfigurações sócio-culturais a subculturas e povos marginalizados pelo modelo cultural eurocêntrico hegemônico vigente.

Vattimo tematiza o sentido da emancipação projetada pelos *mass media* e os reflexos dos mesmos na experiência artística presente. Esse sentido e reflexos são considerados pelo filósofo como assertivos para o atual contexto histórico-cultural denominado como pós-modernidade. Evidencia-se na presente conjuntura histórica, o local de destaque ocupado pelos *mass media*, o mecanismo pós-moderno de articulação intercultural com os novos sentidos de emancipação derivados da expansão cultural inseridos na era pós-industrial caracterizada pela sociedade da comunicação generalizada, ou seja, a solidificação de uma comunicação de massa expansiva a múltiplos conteúdos informativos expressos em tempo real. Um ambiente múltiplo de possibilidades intelectuais onde as ciências emanam sobre tudo aquilo que acontece ao redor do globo e como Vattimo pondera: “[...] uma espécie de realização concreta do Espírito Absoluto de Hegel, isto é, de uma perfeita autoconsciência de toda a humanidade, a consciência entre aquilo que acontece, a história e a consciência do homem” (1992, p. 12).

Contudo, a concepção de Vattimo recebe críticas dos adoradores de Hegel e de marxistas convictos como Adorno que analisam esse modelo ideológico de forma pessimista pelo fato do mercado realizar-se de maneira perversa e caricatural de um mundo homogeneizado e manipulado pela opressora cultura hegemônica ocidental, sob domínio do “Grande Irmão” de George Orwell.

Em resposta à crítica pessimista e unilateral de Adorno, Vattimo rechaça a tese ao afirmar que:

O que de facto aconteceu, porém não obstante todos os esforços dos monopólios e das grandes centrais capitalistas, é que a rádio, a televisão, os jornais se tornaram elementos de uma grande explosão e multiplicação de *Weltanschauungen*, de visões do mundo. Nos Estados Unidos das últimas décadas tomaram a palavra minorias de todo género, apresentaram-se na ribalta da opinião pública culturas e subculturas de toda espécie. (1992, p. 11)

Na sociedade transparente de Vattimo, a experiência artística sofre transformações em sua essência refletindo novos efeitos de caráter da experiência cultural na pós-modernidade. Tematizando-se essa questão, o filósofo italiano estrutura dois elementos centrais de discussão: a) a emancipação dos *mass media* – o encerramento do sentido unitário do curso histórico, o fim do centralismo cultural ocidental a partir do fenômeno da comunicação de massa e da explosão multicultural; b) o desenraizamento artístico-cultural – a emancipação expressiva de subculturas marginalizadas pelo universalismo cultural hegemônico.

Segundo Vattimo (1992), a emancipação dos *mass media* propõe a expansão do horizonte cultural da humanidade como jamais experimentada. A partir do advento dos *mass media*, após a crise do Imperialismo e Colonialismo do século XX, experencia-se uma abertura cultural que projeta a humanidade em novas experiências sócio-culturais, dissolvendo-se dessa forma, toda perspectiva moderna arraigada aos dogmas metafísicos marxistas ou facistas de outrora que cristalizaram até meados do século XX o eurocentrismo reinante.

A experiência dos *mass media* a partir do avanço informacional viabiliza a emancipação de culturas distintas do padrão hegemônico ocidental, contrapondo-se assim a universalidade na compreensão dos acontecimentos da realidade humana na pós-modernidade. Disso resulta novas mentalidades e formas de se pensar a existência do homem e sua condição na complexidade multicultural exposta. Para Vattimo (1992), a própria explosão de múltiplas visões de mundo e o reconhecimento social dessa diversidade cultural

exposta na pós-modernidade já pode ser considerado um importante fator emancipatório. Por outro lado, o autor reconhece que ainda hoje, persistem amplamente os valores culturais hegemônicos propagados pela mentalidade eurocêntrica, como o centralismo do capital em países considerados de primeiro mundo (leia-se Estados Unidos e países europeus setentrionais). O filósofo italiano, adepto da hermenêutica pós-moderna, apesar de não ter empregado reflexões no campo especificamente econômico e a relação dos *mass media* com o mesmo, considera que todos os acontecimentos pós-modernos, necessariamente, transformam-se em objeto de comunicação até mesmo o próprio mercado. Vattimo pondera que o sentido concreto da emancipação ainda não se concretizou plenamente no terreno econômico, porém, a libertação de múltiplas culturas marginalizadas ao redor do globo por intermédio dos *mass media* demonstra claramente o término da unicidade cultural ocidental.

Nesse contexto, no confrontar de diversas culturas e no reconhecimento das mesmas é que se estabelece a experiência do tempo presente como produto dos *mass media*. Segundo Vattimo (1992), essa nova experimentação pós-moderna provoca o rompimento do princípio de realidade declarada pela tradição. Este aspecto, constata-se na perda do sentido de realidade unitária defendida tanto pela tradição burguesa da “[...] ideologia do design (o sonho de um resgate estético da quotidianidade através da otimização das formas dos objetos, do aspecto do ambiente) [...]” (1992, p. 69) como na tradição marxista ligada as experiências de vanguardas artísticas da década de sessenta do século XX.

A partir da multiplicação das imagens em tempo real, decompõem-se, gradativamente, essas duas visões idealistas de mundo, convertendo o horizonte intelectual a um novo e amplificado ambiente de múltiplos sentidos de realidades. Vattimo acrescenta que a cultura de massa não homogeneiza a experiência estética do belo (a fruição da obra artística) homologando-o seus valores a determinada sociedade, pelo contrário, apresenta de modo expansivo a multiplicidade de belos dando voz a multiculturalidade presente no mundo pós-moderno, criando-se espaço para a heterotopia, a experiência de diversas concepções de belo expostas em diferentes comunidades conjugadas em diálogo global por intermédio dos *mass media*. Por conseguinte, dissolve-se o caráter utópico do resgate estético da existência mediante unificação do belo em favor da multiplicidade de expressões e fruições estéticas evidenciadas na heterotopia do mundo pós-moderno pensado por Vattimo (1992).

Quanto ao desenraizamento artístico-cultural e a consequente emancipação de subculturas marginalizadas pelo universalismo cultural hegemônico, Vattimo conjectura que:

“[...] a emancipação consiste mais no *desenraizamento*, que é também, e ao mesmo tempo, libertação das diferenças, dos elementos locais, daquilo que poderíamos chamar, globalmente, o dialecto” (1992, p. 14).

O sentido emancipatório proposto por Vattimo fundamenta-se na descentralização em relação a postura cultural eurocêntrica dominante, que antes do advento da sociedade de comunicação de massa configurava-se num contexto de centralidade. A partir da instauração dos *mass media*, tem-se como resultado a multiplicidade de culturas outrora marginalizadas, porém, agora, divulgadas no mundo da comunicação generalizada. Na pós-modernidade, tais culturas ou subculturas particulares passam a se expressar em condições próprias de existência, seja enquanto grupos étnicos, religiosos ou mesmo expressões artísticas diversas promovidas em rede mundial de comunicação são reveladas. Nesse sentido, ao tomarem a palavra, esses grupos minoritários promovem-se enquanto individualidades, reforçam suas identidades culturais, criam novo *ethos* (traços sócio-culturais de determinada sociedade) e reconhecem-se como tais, diluindo a percepção de unicidade histórica.

Referente a esse conceito de emancipação, Vattimo avalia que: “O sentido emancipador da libertação das diferenças e dos ‘dialéctos’ consiste mais no efeito global de desenraizamento que acompanha o primeiro efeito de identificação” (1992, p. 15).

Dessa forma, esse desenraizamento realiza-se na libertação das diversas culturas espalhadas pelo globo projetando-se em termos de reconhecimento e auto-afirmação de culturas marginais. A descentralização cultural torna-se presente em virtude da ação dos *mass media* onde distintas culturas se expressão em suas condições próprias e em seus dialetos particulares reforçando o sentido de autoconsciência.

Segundo Vattimo (1992), na pós-modernidade a experiência artística derivada do efeito de desenraizamento cultural projetado via sociedade de comunicação de massa propõe uma nova experimentação estética ao deparar-se com um horizonte cultural mais abrangente e essencialmente diferenciado da tradição artística dominante e unitária. Ocorre que na sociedade dos *mass media* surgem novas condições de produção e fruição artística modificando-se substancialmente a essência, o *Wesen* da arte. Inspirado em Benjamin, Vattimo entende que esse novo *Wesen* da arte oriunda da sociedade tardo-industrial supera o princípio metafísico tradicional de arte como o lugar da conciliação e da perfeição, da correspondência entre interior e exterior, da catarse.

Para Vattimo, essa nova essência da arte emergida na pós-modernidade, aproxima-se de duas concepções estéticas abordadas tanto em ensaio de Benjamin (1936), o conceito de *shock* e por Heidegger, em *A Origem da Obra de Arte*, de 1936, a ideia do *stoss* como aspectos essenciais inerentes a obra artística da sociedade tardo-industrial. O filósofo italiano considera que no ensaio de Benjamin, *A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica*, o efeito de *shock* provém do cinema, o meio de comunicação de massa relevante ainda nos dias tardo-modernos que propõe ao receptor um transporte espaço-temporal da consciência. Neste caso, o observador projeta-se numa dimensão atemporal e extirpado do tempo presente, desloca-se em diversas expectativas de sentidos, como em uma obra dadaísta, o observador perde a sensibilidade de qualquer segurança ou hábito perceptivo orientando-o a readaptar sua visão e compreensão de mundo. O espectador vive então a experiência do desenraizamento, experimenta uma nova expectativa de reconhecimento em relação a sua existência na sociedade.

Conjuga-se a este fato, a obra artística *Emanações* (2014), que ao expor o produto artístico condensado em fotolivro pode aproximar o público receptor a um transporte espaço-temporal ao provocar certa sensação individual ou coletiva de caráter intencional ou afetivo, conduzindo-o a uma outra percepção de realidade.

Refere-se ao tema, a obra *A câmara clara* em que Barthes declara o *punctum*, um traço particular da fotografia que punge, mortifica e fere o espectador (o *spectator* de Roland Barthes). Barthes, afirma que: “O *punctum* tem, mais ou menos virtualmente, uma força de expansão. Essa força é frequentemente metonímica” (1984, p. 73). Em outras palavras, há uma “expansão retórica” (BARHTES, 1984, p. 78), um desejo ou uma vontade desenvolvível através do reconhecimento da imagem fotográfica, uma conexão física e existencial entre o índice fotográfico (o traço afetivo impregnado na representação fotográfica) e o receptor, ou seja, o espectador das imagens fotográficas de *Emanações*. Este sujeito pode se sentir instigado, pungido ou mesmo ferido em sua compreensão de significados preestabelecidos por um sistema eurocêntrico hegemônico e através desse *punctum* ser transportado para outra dimensão espaço-temporal, assim como no cinema e seu contíguo efeito de desenraizamento provocado no observador.

A experiência estética que surge como uma experiência de desenraizamento, de estranhamento segundo Vattimo, “exige um trabalho de recomposição e de readaptação” (1992, p. 57). *Emanações* aponta para este sentido ao propor entre o efeito de *stoss* de

Heidegger a insistência sobre o desenraizamento. A partir da leitura conjugada das fotografias antropológicas trabalhadas em exercício de retórica poético-discursiva contida nas prosas do fotolivro, tem-se estampado o princípio estético dual da obra, compreendendo distintas manifestações artísticas que derivam no produto artístico resultante de substância metafísica aristotélica (ARISTÓTELES, 2013). Dessa forma, o fotolivro condensa duas expressões artísticas distintas (fotografia e literatura), e ao mesmo tempo, integradas ao discurso estético pós-moderno caracterizado por múltiplas estruturas narrativas que coabitam e participam da heterotopia pensada por Vattimo. Assim origina-se a obra artística de *Emanações*, fragmentada e ao mesmo tempo articulada a partir de manifestações múltiplas.

Assim como Jimi Hendrix tocava fogo em sua guitarra no festival de música de *Woodstock*, conjugando desempenho teatral e musical, duas formas estéticas unidas propondo uma nova substância, um novo modelo estético plural e inacabado em essência, evidencia-se uma obra artística que vive a experiência de angústia equivalente a experiência de desenraizamento.

No campo da sociologia da arte incorporado a corrente filosófica e emancipatória proposta por Vattimo (1992), encontra-se a obra *A gramática do tempo*, de Boaventura de Souza Santos (2010), onde o autor avalia projetos alternativos ao modelo hegemônico estabelecido pela globalização neoliberal atrelado ao capitalismo global. Neste contexto, a obra *Emanações*, propõe uma experiência artístico-cultural alternativa à concepção eurocêntrica hegemônica de produção científica.

Para tanto, Souza Santos avalia que:

Em primeiro lugar, a compreensão do mundo excede em muito a compreensão ocidental do mundo [...]. Em segundo lugar, a compreensão do mundo e a forma como ela cria e legitima o poder social tem muito a ver com concepções do tempo e da temporalidade. Em terceiro lugar, a característica mais fundamental da concepção ocidental de racionalidade é o fato de, por um lado, contrair o presente e, por outro, expandir o futuro. A contração do presente, ocasionada por uma peculiar concepção de totalidade, consiste em transformar o presente num instante fugidivo, entrincheirado entre o passado e o futuro. (2010, p. 95)

Boaventura de Souza Santos (2010) propõe a civilização pós-moderna uma trajetória inversa a concepção da razão hegemônica ocidental, considerando pertinente a expansão do tempo presente e a consequente contração do tempo futuro, a começar por combater o desperdício das experiências sociais marginalizadas pelo modelo dominante. Em oposição à *razão indolente* (o modelo de racionalidade ocidental), Souza Santos apresenta a *razão*

cosmopolita e funda esta razão considerando três procedimentos meta-sociológicos: a sociologia das ausências, a sociologia das emergências e o trabalho de tradução.

Compatibilizado política-ideologicamente com a obra *A gramática do tempo*, de Souza Santos, a obra *Emanações* interessa-se em alargar a compreensão limitada de mundo vivida pela modernidade ocidental ao conduzir experiências estéticas alternativas nos campos da fotografia documental e literária, uma expressão artística associada a manifestação de uma sociedade marginalizada, a comunidade dos trabalhadores da macaxeira, preocupando-se dessa forma, em evitar o enorme desperdício de experiências que se sofre na era tardo-moderna.

Neste ponto, Souza Santos, atenta para a sociologia das emergências; expandir o presente através das possibilidades de múltiplas práticas não-convencionais, novas práticas sócio-culturais estabelecidas no domínio das experiências sociais possíveis. Dessa forma, a sociologia das emergências ao contrair o futuro, opondo-se à razão indolente, oferece novas possibilidades de intervenções culturais alternativas ao modelo hegemônico ocidental. Quanto a obra *Emanações*, a proposição ideológica central visa a colaboração com a ecologia dos saberes e sua tradução cultural. Ao desenvolver um plano expressivo e de conteúdo fotográfico diametralmente oposto aos padrões estéticos vigentes produzidos em larga escala pela modernidade ocidental, a obra em questão aponta para um rompimento com a monocultura do saber e do rigor científico, confrontando e identificando outras ecologias de saberes e outros critérios de rigor que operam em diferentes práticas sociais, entre elas, a cultura do caboclo amazônico e sua relação social com a produção de macaxeira e derivados.

Outra importante vertente da fotografia brasileira associada à expansão da ecologia dos saberes e comprometida com o trabalho de tradução proposto por Souza Santos, encontra-se na cidade de Aimorés, Minas Gerais, o chamado Instituto Terra, uma organização civil sem fins lucrativos, fundada em 1999, pelo renomado fotógrafo Sebastião Salgado que partidário também da razão cosmopolita pensada por Souza Santos, propõe um alargamento cultural edificado em aplicações técnicas e estéticas da fotografia construtivista da Nova Visão (COSTA, 2012), aliada ao olhar antropológico inerente a concepção do observador selvagem (ANDRADE, 2002).

Sebastião Salgado implementa através de seus projetos junto ao instituto, saberes contra-hegemônicos, tais como a implementação de educação ambiental, o reflorestamento e preservação de parte da Mata Atlântica, bem como o alargamento de áreas de sustentabilidade

e atividades produtivas alternativas à mecânica capitalista de produção e deterioração ambiental imposta pela mentalidade ocidental hegemônica.

Retomando-se Souza Santos (2010), o autor avalia que através da ecologia de saberes, a sociedade pode dar voz e credibilidade aos conhecimentos científicos marginalizados pela lógica da monocultura do saber e do rigor científicos, confrontando novos saberes e critérios de rigor que operam genuinamente nas práticas sociais. Uma ecologia de saberes de caráter contra-hegemônico que dilata práticas científicas alternativas dentro da sociedade capitalista neoliberal. Dessa forma, valoriza-se a integração de ciências que têm-se tornado visíveis através das epistemologias pluralistas das práticas científicas e, por outro lado, promove a interdependência entre os saberes científicos produzidos pela modernidade ocidental e outros saberes, não científicos.

A característica de incompletude, inerente aos saberes torna possível o diálogo e debate epistemológicos entre diferentes formas de conhecimento. Cada saber, cada experiência científica pode contribuir para este diálogo e orientar debates na superação de uma dada ignorância. A ecologia de saberes oferece um novo princípio de relacionamento entre o conhecimento científico e outras perspectivas de conhecimento subjugadas pelo modelo de produção capitalista hegemônico. Em *Emanações*, o ensaio fotográfico sobre os caboclos que labutam na produção da farinha de macaxeira, pretende valorizar novas expressões artístico-culturais, tornando-se visível através dos novos sistemas de intercomunicação cultural pensado por Darcy Ribeiro (1995), e conseqüentemente, uma expressão artística discutível dentro e fora de uma realidade sócio-cultural periférica da Amazônia brasileira que encontra-se ocultada pelo conhecimento científico hegemônico do mundo ocidental, da razão indolente.

Permeando as novas práticas artísticas e sócio-culturais desenvolvidas em *Emanações*, há outra questão pertinente e simbólica que Boaventura de Souza Santos discute e avalia com propriedade. Trata-se da ecologia das produtividades. Em seu livro, *A gramática do tempo*, o autor aborda a ideia de recuperação e valorização dos sistemas alternativos de produção, das organizações econômicas populares, das cooperativas operárias, da economia solidária, entre outras atividades que a severidade capitalista hegemônica inibi ou desacredita.

Do ponto de vista da razão cosmopolita, Souza Santos, propõe novas formas de pensar as totalidades e seus sentidos, bem como, as dualidades expostas do mundo ocidental a fim de realizar os processos de convergência ética e política. O trabalho da tradução cultural

objetivado pela obra *Emanações*, destina-se a criar inteligibilidade recíproca entre as experiências do mundo, tanto as disponíveis como as possíveis. A importância deste trabalho de tradução cultural reside no fato que somente através da articulação e compreensão recíproca e da consequente possibilidade de comunhão entre saberes não-hegemônicos, por exemplo, a cultura cabocla e seu trabalho artesanal com a macaxeira expressas no fotolivro podem alcançar um discurso alternativo ao enunciado hegemônico, tornar viável a construção de uma mentalidade contra-hegemônica.

Nesta perspectiva, o ensaio fotográfico representado pelos caboclos do Amazonas em suas atividades produtivas derivadas da farinha de macaxeira, tem a clara intenção de revelar o potencial caráter transgressivo do trabalho de tradução cultural proposto por Souza Santos, também pelo fato de expor imagens fotográficas de cunho antropológico e discurso anarco-marxista (VIANA, 2005) carregadas de apelo simbólico e emotivo, dessa forma, apresentando um produto artístico de caráter alternativo e libertário exercido pelo fotógrafo em relação a seu objeto de recorte, um modelo estético discursivo que propõe um questionamento das ciências emergentes em relação ao cânone epistemológico da ciência moderna.

Referente ao trabalho de tradução, Boaventura Souza Santos atesta que:

O trabalho de tradução é complementar da sociologia das ausências e da sociologia das emergências. Se estas últimas aumentam enormemente o número e diversidade das experiências disponíveis e possíveis, o trabalho de tradução visa criar inteligibilidade, coerência e articulação num mundo enriquecido por uma tal multiplicidade e diversidade. [...] A tradução é, simultaneamente, um trabalho intelectual e um trabalho político. E é também um trabalho emocional porque pressupõe o inconformismo perante uma carência decorrente do caráter incompleto ou deficiente de um dado conhecimento ou de uma dada prática. (2010, p. 129)

A obra *Emanações*, considera-se uma ciência social não-convencional, de grande utilidade para a expansão do trabalho de tradução pensado por Souza Santos (2010). Uma expressão artístico-cultural transitável a inteligibilidade da realidade investigada que favorece a ampliação racional amalgamada a realidade hegemônica ou canônica. Incorporando-se o discurso de Marcuse (2007) à realidade transcendente de *Emanações* e coabitado no universo da razão indolente avaliada por Souza Santos, evidencia-se que a dimensão artística da obra em questão, mais precisamente em sua forma estética, encontra-se com a verdade da arte ao revelar-se enquanto arte autônoma, reflexo de uma sociedade aprisionada no âmbito da prática político-revolucionária. Deste modo, a obra artística *Emanações* contempla em sua forma estética a promessa da libertação, configurando-se como expressão artístico-cultural

que consciente de sua limitação estético-discursiva no terreno da prática política, ensaia combater o desperdício de experiências culturais na pós-modernidade. Esse conhecimento ocultado sob a máscara de ciência periférica visa lutar contra as práticas sociais convencionais que atreladas ao modo de produção hegemônico ocidental norteiam a cultura de massa. Uma míope monocultura global e consumista que impregnada de arcaicos ideais judaico-cristãos orientam práticas neoliberais que tendem a reduzir as experiências científicas alternativas à potência quase nula.

Inspirado em Souza Santos (2010) para se colocar em prática o trabalho de tradução cultural da obra *Emanações*, faz-se necessário criar novas zonas de contato entre os diversos campos sociais, principalmente, através do auxílio das redes mundiais de intercomunicação cultural e demais meios de comunicação de massa a fim de que novas expressões artísticas possam difundir-se de modo mais abrangente, assim, harmonizando e integrando práticas e conhecimentos às duas zonas de contato pensadas por Souza Santos, a zona epistemológica (o local de confrontação da ciência moderna e dos saberes tradicionais) em comunhão com a zona colonial ou imperial (o local delimitado pela relação colonizador e colonizado).

A partir da contraposição dessas diferentes zonas culturais é que se deve edificar novas zonas culturais derivadas das múltiplas mentalidades exigidas pela razão cosmopolita, elaborando-se dessa forma, a zona de contato cosmopolita, uma zona de contato intercultural e autônoma preocupada em lutar contra a hegemonia da zona de contato imperial. Um campo social onde os diversos saberes e práticas sociais sejam mais horizontais, onde distintos saberes possam desabrochar em justiça cognitiva, e conseqüentemente, viabilizar condições para uma justiça social global desenvolvida pela imaginação democrática.

III – O projeto estético de *Emanações*

3.1 Processos de criação artística e fotográfica

Este capítulo compreende três processos de criação artística e fotográfica inerentes ao projeto estético de *Emanações*. A dimensão ideológica e formal contidas na narrativa da prosa poética, os signos linguísticos da mensagem fotográfica e o campo da estética fotográfica articulada a semiótica, ciências intrínsecas ao processo criativo que envolvem o sujeito: o artista criador em conjunto com o crítico do produto artístico *Emanações*. O plano metodológico da criação do fotolivro em questão, caracteriza-se pela interdependência essencial que se estabelece entre o artista/fotógrafo e o crítico de *Emanações: discursos fotográficos e culturais*⁹. Segundo Jorge Fazenda Lourenço na obra *A Invenção da Modernidade* de Charles Baudelaire, essa interdependência “[...] pressupõe um especial desdobramento: o poeta e o crítico na mesma pessoa significa que um dobra o outro – vira o duplo do outro. E neste sentido (também) duplica as capacidades de visão do outro” (2006, p.13). Como se lê à respeito do cômico absoluto no final de *Da essência do riso e de modo geral do cômico nas artes plásticas*:

Os artistas criam o cômico; tendo estudado e reunido os elementos do cômico, sabem que tal ser é o cômico, e que só o é sob a condição de ignorar sua natureza; da mesma forma, por uma lei inversa, o artista só é artista sob a condição de ser duplo e de não ignorar nenhum fenômeno de sua dupla natureza. (BAUDELAIRE, 1995, p. 746)

Inspirado na interdependência que Baudelaire estabelece entre o poeta e crítico, no trânsito entre a crítica de arte e a crítica literária, o sujeito duplo de *Emanações* trafega do campo artístico de *Emanações* (papel do artista, fotógrafo e prosador romântico) para a obra dissertativa (papel do crítico), investigando analogias e correspondências (no sentido horizontal, comunicativo, sinestésico, estético e filosófico) do uso de concepções cruzadas entre o fotógrafo utopista e o crítico iconoclasta.

Assim como Baudelaire, o sujeito duplo de *Emanações* configura-se ideologicamente contrário a qualquer doutrina ou sistema, ainda que correndo o risco de cair em contradição,

⁹ Referente a esta obra dissertativa que dialoga com a arte de *Emanações*.

no decurso do tempo como acontece com Baudelaire. Outras duas características similares entre ambos autores ocorre em relação à autonomia da arte: a defesa de um processo artístico que recusa o efeito de mimesis da representação. Redefine artisticamente a noção da tripla unidade do Belo, do Verdadeiro e do Bom, a superação da mentalidade estabelecida na dogmática tradição clássica. O segundo apontamento demonstra-se na crítica que Baudelaire faz da concepção de progresso em termos culturais e artísticos, a visão de um progresso material como uma decadência do espírito revelando uma das divergências fundadoras da modernidade, entre uma modernidade estética e uma modernidade tecnológica e industrial, cuja racionalidade conduz ao “desencantamento do mundo” (BAUDELAIRE, 2006, p. 14).

Quanto a crítica ao progresso estético e cultural impulsionado pela revolução Industrial do século XIX, Baudelaire defende na Exposição Universal de 1855 que o sujeito criador deva ter uma consciência filosófica que se afaste da infantil, caduca e deplorável utopia, e em contra-partida, aproxime-se do homem universal que “incessantemente aspirava ao belo multiforme e versicolor, que se move nas espirais infinitas da vida” (1995, p. 773).

Desse modo, manifesta-se o sujeito duplo consciente entre o artista e o crítico de *Emanações*, o indivíduo que goza de múltiplos espíritos acadêmicos, que adota uma imparcialidade mais fecunda e não se petrifica numa entidade doutrinal e reducionista da expressão humana.

Esclarece a concepção desse sujeito duplo, de mentalidade iluminista e iconoclasta, dois poemas em especial de Charles Baudelaire. No primeiro caso, no poema *O Estrangeiro*, Charles Baudelaire escreve:

A quem mais amas, responde, homem enigmático: a teu pai, tua mãe, tua irmã ou teu irmão?
– Não tenho pai, nem mãe, nem irmã, nem irmão.
– Teus amigos.
– Eis uma palavra cujo sentido, para mim, até hoje permanece obscuro.
– Tua pátria?
– Ignoro em que latitude está situada.
– A beleza?
– Gostaria de amá-la, deusa e imortal.
– O ouro?
– Detesto-o como detestais a Deus.
– Então! A que é que tu amas, excêntrico estrangeiro?
– Amo as nuvens... as nuvens que passam... longe... lá muito longe... as maravilhosas nuvens! (1995, p. 279)

No segundo caso, no poema *Perda de Auréola*, Baudelaire escreve:

- Mas o quê? Você por aqui, meu caro? Você em tão mau lugar! Você, o bebedor de quintessências! Você, o comedor de ambrosia! Francamente, é de surpreender.
- Meu caro, você bem conhece o meu pavor dos cavalos e das carruagens. Ainda há pouco, quando atravessava a toda a presa o bulevar, saltitando na lama, através desse caos movediço onde a morte surge a galope de todos os lados a um só tempo, a minha auréola, num movimento precipitado, escorregou-me da cabeça e caiu no lodo do macadame. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder as minhas insígnias do que ter os ossos rebentados. De resto, disse com meus botões, há males que vêm para bem. Agora posso passear incógnito, praticar ações vis, e entregar-me à crápula, como os simples moratis. E aqui estou, igualzinho a você, como está vendo!
- Você deveria ao menos pôr um anúncio, ou comunicar a perda ao comissário.
- Ah! Não. Estou bem assim. Só você me reconheceu. Aliás, a dignidade me entedia. Depois, alegra-me pensar que talvez algum mau poeta encontre a auréola e com ela impudentemente se adorne. Fazer alguém feliz, que prazer! E sobretudo um feliz que me fará rir! Pense no X., ou no Z.! Hein! Como será engraçado! (1995, p. 333)

Segundo Jorge Fazenda Lourenço, Baudelaire entende que a modernidade é uma experiência estética indissociável da atualidade industrial vivida nas grandes cidades européias, personificada no artista (poeta e criador) como “homem do mundo” e “homem das multidões” (2006, p. 17). Uma experiência estética da vida presente, diretamente associada à espetacularização ou teatralização da existência, ao culto das imagens, em particular, da imagem individual que exige um trabalho de interiorização do artista em relação à própria cidade onde habita e, com isso, a construção de uma identidade original que resulta do confronto do artista com o público.

Cronologicamente, em meados do século XIX, Baudelaire antecipa a poesia moderna, época em que a Modernidade literária frutifica-se através de sua poética sóbria e cristalina. Uma poesia que revela um autor favorecido por aguçada percepção visual da realidade parisiense que o inspira. Um poeta dotado de obsessiva lucidez e que sente uma visceral aversão aos transbordamentos retóricos e aos desleixos estilísticos de seus contemporâneos poetas românticos. Esse pensamento Baudelaire ratifica ao dizer que: “Todos os elegíacos são canalhas” (1995, p. 65). Referente a essa nova perspectiva de abordagem da veia romântica baudelairiana, o poeta afirma em uma das passagens do Salão de 1846, que:

O romantismo não está precisamente nem na escolha dos temas nem na verdade exata, mas na maneira de sentir.
 Procuram-na no exterior, quando somente no interior era possível encontrá-la. [...] Quem diz romantismo diz arte moderna – ou seja, intimidade, espiritualidade, cor, aspiração pelo infinito, expressos por todos os meios que contenham as artes. (1995, p. 675)

Quanto ao “poeta da dor e do tormento humanos”, palavras de Ivan Junqueira (1995, p. 95) a respeito de Baudelaire, o poeta opõem-se à agonia do tradicional romantismo elitista da burguesia parisiense, sente profunda aversão aos liberais e ao conceito de progresso industrial implantado pelo autoritário império de Napoleão III (sobrinho de Napoleão Bonaparte), e assim como o artista de *Emanações*, rejeita a mentalidade maniqueísta e alienada da tríade composta pelo clero, as forças armadas e a elite dominante. Parafraseando Ivan Junqueira (1995, p. 78), Baudelaire condena fervorosamente a hipocrisia burguesa de sua época e o irrespirável prosaísmo do espírito francês.

O discurso narrativo proferido em *Emanações*, estrutura-se a partir de uma percepção de mundo aproximada à concepção de romantismo Baudelairiano. O ego do artista/fotógrafo de *Emanações* que orienta a narrativa em prosa poética, reside em sua própria maneira de sentir o universo dos excluídos da macaxeira, bem como de todos os indivíduos reificados e transformados em mercadoria pelo capitalismo neoliberal, além disso, critica o modo de vida dos sujeitos alienados a cultura racional e instrumentalista da civilização científico-industrial pós-moderna. Um ego que caracteriza-se por um sentimento romântico em ebulição, uma ferida aberta pulsando dentro do criador utopista da obra ficcional *Emanações*.

Nesse contexto romântico que compõem o discurso poético do fotolivro, evidencia-se a prosa: “*Não pretendo ser mais um zumbi sem sepultura nesse agonizante cemitério tecnicista.*” (MARANGONI, 2014, quarta capa)

A ideologia latente que pulsa e conduz o ego autoral do artista de *Emanações* admite também a influência do pensamento de Michael Löwy (2011), o intelectual marxista militante do romantismo revolucionário. Inserido no romantismo pós-moderno, o filósofo brasileiro inspirado em Karl Marx e nas vanguardas artísticas dos movimentos revolucionários de esquerda do século XX, sobretudo, no surrealismo francês de Breton, formula a concepção de marxismo romântico, isto é, uma forma de pensamento orientado por determinados valores culturais de um passado pré-capitalista que rejeita a racionalidade abstrata da civilização industrial moderna e reconhece esta nostalgia como um elemento essencial da luta pela transformação revolucionária do presente.

Esse romantismo pós-moderno que alimenta grande parte dos sonhos do artista e fotógrafo utopista de *Emanações*, corresponde ao que Michael Löwy afirma no artigo intitulado *Carga explosiva: o surrealismo como movimento romântico revolucionário*.

Ele é antes, uma forma de sensibilidade que irriga todos os campos da cultura, uma visão de mundo que se estende da segunda metade do século XVIII até os dias atuais; um cometa, cujo núcleo incandescente é a revolta contra a civilização industrial/capitalista moderna, em nome de alguns valores sociais ou culturais situados no passado. Nostalgia de um paraíso perdido – real ou imaginário – o romantismo se opõe, com a energia melancólica do desespero, ao nivelamento de cunho utilitarista, e, sobretudo, ao *desencantamento do mundo*. (2011, p. 12)

De acordo com Michael Löwy, o surrealismo revela-se o exemplo mais emblemático entre todas as correntes românticas do século XX. Corresponde, dentre todos os movimentos culturais deste século, aquele que tem expresso a mais nobre aspiração romântica do “reencantamento do mundo” (2011, p. 12). O movimento que manifestou-se de forma mais radical a dimensão revolucionária do romantismo. De natureza ideológica similar a arte de *Emanações*, ambos recusam a ordem intransigente da sociedade, moral e política estabelecida, simpatizando com certas correntes de esquerda revolucionária, como o Partido Comunista Francês de 1927, o trotskismo, e mais precisamente, o anarquismo dos surrealistas de 1951 a 1953 articulado no jornal *Le Libertaire* do órgão da Federação Anarquista.

Segundo Löwy (2011), esse romantismo adotado pelos surrealistas não é o mesmo daqueles poetas românticos burgueses do século XIX. O marxismo romântico distingue-se por seus métodos, escolhas artísticas ou políticas, seus comportamentos sensíveis, algo radicalmente novo que se manifesta em todas suas dimensões à cultura do século XX.

Löwy, amparado nas palavras de Breton pronunciadas em resposta ao romantismo ultra-reacionário alemão, nega a herança romântica do passado em favor da emancipação total do homem e a exemplo de certos escritores pós-românticos como Borel, Flaubert, Baudelaire, Daumier e Courbet, carregam em seus espíritos, “ ‘o ódio espontâneo ao tipo burguês’, ‘a vontade de não-composição com a classe dominante’, cuja dominação ‘é uma espécie de lepra’ ”, (2011, p.17). Uma crítica severa ao cerne da cultura romântica reacionária européia (Nazismo e Facismo) atrelada à religião e o nacionalismo exacerbado do período entre guerras.

A vertente do discurso anarquista que deriva do anarco-marxismo das prosas poéticas de *Emanações*, sofre ampla influência desse reencantamento do mundo proposto pelo surrealismo marxista. Reforça essa tese as palavras de Michael Löwy:

Como proclama o *Second Manifest*: ‘Não há o que fazer, todos os meios devem ser empregados para destruir as idéias de família, de país, de religião’. Na entrada do paraíso perdido surrealista se encontra inscrito em letras de fogo esta inscrição libertária bem conhecida: Nem deus, nem Mestre! (2011, p. 18)

Michael Löwy entende que a busca do mito pelo reencantamento do mundo encontra raízes na arte mágica, primitiva e hermética dos elementos arcaicos do período pré-capitalista.

Segundo o autor, o que atrai os surrealistas à arte mágica são as práticas primitivas, como a alquimia e outras artes herméticas, a imensa carga poética que esses domínios possuem, uma carga explosiva que serve-lhes para “dinamitar a ordem cultural estabelecida e seu conveniente conformismo positivista” (2011, p.19).

Para os surrealistas as diferentes formas de magia das artes primitivas podem criar o verdadeiro estopim para o rompimento da consciência estabelecida pela civilização capitalista/industrial, que rejeita tudo aquilo que não é previsível, calculável, quantificável ou capaz de ser transformado em mercadoria. O marxismo romântico rejeita o processo de desencantamento do mundo construído pela moderna burguesia que expulsa da vida humana o caráter mágico e tudo que possa escapar ao campo limitado e estreito da racionalidade instrumental.

Assim como os surrealistas, o romantismo revolucionário do artista de *Emanações*, proclama a expansão da carga mágica tanto em arte quanto em vida, uma conduta eminentemente subversiva de “reencantamento poético do mundo” (LÖWY, 2011, p. 19).

Essa perspectiva revolucionária romântica encontra ponto de ancoragem no discurso em prosa poética de *Emanações* e coaduna-se com a poética baudelairiana sob orientação de três vertentes narrativas.

Na primeira vertente, evidencia-se em *Emanações* o emprego da linguagem através de discurso em formato de prosa poética¹⁰ opondo-se ao discurso em verso metrificado encontrado na poesia. Ressalta-se a linguagem poética modernista oriunda da poesia baudelairiana, sobremaneira, a influência dos Pequenos poemas em prosa escritos por Baudelaire, no recurso linguístico de estilo lúcido, preciso e conciso aplicado de maneira sintética ao discurso poético. Quanto a escrita expressiva, *Emanações* caracteriza-se por lançar mão de uma construção narrativa econômica, apoia-se numa estruturação sintática enxuta, em contra-partida, expressa-se através de vasto campo semântico responsável por emanar uma diversidade de significados e sentidos que extrapolam o conteúdo narrativo abarcado nos poemas em prosa.

A segunda vertente, caracteriza-se pelo gênero lírico impregnado na poesia de

¹⁰ Considera-se prosa poética qualquer obra que apresente os mesmos elementos que um poema (orador lírico, atitude lírica, tema e objeto), embora sem os seus componentes formais como a rima e a métrica. Ver mais em: *Pequenos poemas em prosa* de Charles Baudelaire (1995) e tradução de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira.

Baudelaire (1995) e que influencia esteticamente as prosas poéticas de *Emanações*. O lirismo baudelairiano articula-se no trânsito entre o lirismo da pessoa (do escritor) ao lirismo da persona (da máscara baudelairiana). A expressão do sentimento pessoal do poeta revela-se ocultado sob a máscara do dândi. “Sem ela, Baudelaire não pode ser compreendido”, palavras de Ivan Junqueira (1995, p. 68). O dandismo baudelairiano consiste num artifício corretivo que o poeta se utiliza para personificar um sujeito de perfeição moral e intelectual, o sujeito estóico¹¹, a persona que se expõe em prosa e poesia, sob o princípio existencial de que a natureza humana é corrompida pela própria natureza. Em outras palavras, a máscara do Dândi estóico e iluminista que Baudelaire encarna em vida e em obra serve para o poeta escapar da dor intolerável que sente perante uma sociedade em agonia. Dessa forma, ele a assume, mas sob o disfarce estético da máscara de Dândi, da maquiagem poética.

Experimenta esse diálogo entre o lirismo da pessoa (o crítico de *Emanações*) e o lirismo da persona (o ego do artista de *Emanações*), as prosas poéticas do fotolivro *Emanações*, que estimuladas pelo dandismo baudelairiano ocultam-se sob a máscara do sujeito político e estóico. Quase sempre assume a máscara de um fictício libertador revolucionário, porém, de maneira única e pontual, atua como um crítico iluminista transcrito em lirismo da pessoa. Alusivo ao tema, cita-se a prosa introdutória do fotolivro:

Emanações desentranha-se em tributo aos operários da produção de macaxeira do Amazonas, e por extensão, a todos os trabalhadores brasileiros acorrentados e vampirizados pelo draculesco Deus Cifrão.

Parafraseando Darcy Ribeiro, o Brasil é a grande máquina de moer gente e após séculos mal vividos em trabalho escravo ainda não se desvenciliou de uma política de mentalidade escravocrata, exploratória e desumana implantada a diversas gerações pelos grandes aristocratas. As mesmas oligarquias que apoiadas moralmente nas desonradas forças armadas e no moribundo dogma clerical controlam há anos o sistema político-econômico e seus tentáculos culturais através da grande mídia condensando no imaginário coletivo ícones replicantes, meramente ilustrativos e de fácil consumo material e intelectual.

Esta obra humildemente propõe uma nova visão de mundo, um olhar multidirecional liberto de todas as amarras dogmáticas pré-históricas, sobretudo dos grilhões tecnicistas pós-modernos.

*Na imperecível pulsão de Eros, no caminho de uma estética-ideológica autônoma e libertária, *Emanações* clama por justiça cultural, educacional e social, apregoa a emancipação de todas as almas sufocadas pela soberba ganância dos grandes canibais senhores de engenho de terra brasílica.*

Há também os que pensam do particular ao universal e não apenas do universal ao particular, assim aclamava meu pedante sujeito duplo iconoclasta. (MARANGONI, 2014, p. 02)

¹¹ O pensador sóbrio e racional que prioriza a ética naturalista como foco principal do conhecimento humano, um sujeito sensato dotado de extremo autocontrole e capaz de superar as emoções destrutivas que possam resultar em erro de julgamento.

Do lirismo da persona ao lirismo da pessoa, o autor trafega entre a terceira e a primeira pessoas ao longo do discurso poético citado acima, expressando-se através de distintas ideologias e invertendo-se os pontos de vista da narrativa, como atesta o último parágrafo do poema. Na maioria das prosas, o autor expressa-se em lirismo da persona, a máscara do anarco-marxista que orienta o ego do artista. Nota-se, a máscara cômica do artista de *Emanações* expressa na última frase da prosa poética, uma influência estética da essência do cômico absoluto baudelaireano. Outra aproximação ideológica a Baudelaire refere-se a “autonomia em relação à filosofia, à moral, à história ou à política” (BAUDELAIRE, 1995, p. 67) contida nas prosas poéticas de *Emanações*, noções que remontam as matrizes da poesia moderna.

A terceira vertente narrativa inspira-se na “teoria das correspondências” (1995, p. 70) encontrada na arte de Baudelaire. Segundo Ivan Junqueira, o interesse de Baudelaire pelo tema é precoce e revela-se pertinente quando analisado o problema da cor numa passagem do Salão de 1846:

Não é apenas em sonho, ou no tênue delírio que precede o sono, mas mesmo acordado, quando ouço música, encontro uma analogia e uma reunião íntima entre as cores, os sons e os perfumes. Parece-me que todas estas coisas foram geradas por um mesmo raio de luz, e devem se reunir num maravilhoso concerto. (BAUDELAIRE, 1995, p. 678)

O discurso poético contido em *Emanações* transcreve a analogia recíproca entre duas distintas esferas artísticas em que o valor das correspondências parte da mensagem denotada da fotografia alcançando a mensagem conotada construída em prosa. Assim, revela-se em fusão os sentidos trabalhados em exercício sinestésico ao congregar um universo visível (a fotografia) a um universo invisível e superior a ser sentido, imaginado, e dessa forma, transposto pelo artista em exercício poético, como aponta o diálogo entre a Fotografia 14 e a prosa abaixo:

Fotografia 14 - *Emanações*



Fonte: MARANGONI, 2015.

Em tempos de azedume oligárquico, resta a aviltada operária sonhar acordada com a doce Revolução. (MARANGONI, 2014, p. 35)

Do ponto de vista do signo linguístico inerente a estrutura comunicacional da mensagem fotográfica, *Emanações* orienta-se sob a ótica de Roland Barthes, tanto em A

câmara clara, como em *O óbvio e o obtuso*. A fotografia compreendida a partir do universo barthesiano de *A câmara clara*, possibilita que o observador da imagem, o *spectator*, e também o *operator* (o fotógrafo), como canoniza Barthes, se projetem para além da experiência estritamente semiológica peirceana, e como uma flecha que contém certa intencionalidade afetiva possa trespassar as questões estritamente técnicas, funcionais e simbólicas que norteiam a discussão da fotografia atual.

Quanto a análise dos códigos linguísticos inseridos na mensagem fotográfica de *Emanações*, deve-se compreendê-la através da ótica do “paradoxo fotográfico” (BARTHES, 2009, p. 12). Considerar qual o conteúdo da mensagem fotográfica, como ele é constituído e transmitido dentro de uma estrutura comunicativa. Para o entendimento deste assunto, torna-se necessário avaliar primeiramente a concepção de paradoxo da mensagem fotográfica. Qualquer fotografia transmite a própria cena, isto é, seu espaço referencial, um real geralmente literal. Porém, do referente (o objeto real) à imagem deste há claramente uma redução de proporção, de perspectiva, de cor, entre outros elementos técnicos inerentes à construção da fotografia.

No paradoxo da mensagem fotográfica, Barthes (2009), afirma que esta redução não corresponde de modo algum a uma transformação no sentido matemático, avalia que na passagem do real à imagem fotográfica, não há necessidade de nenhum intermediário, isto é, nenhum código. A imagem não é o objeto real, mas ela pode corresponder parcialmente ou totalmente a seu análogo perfeito e é definitivamente esta perfeição analógica que, diante do senso comum, proclama a fotografia.

Pertinente ao tema, Barthes declara que: “Temos então o estatuto particular da imagem fotográfica: *é uma mensagem sem código*; proposição da qual temos imediatamente de extrair um corolário importante: a mensagem fotográfica é uma mensagem contínua” (2009, p. 13). Em todas as reproduções analógicas da realidade, como na fotografia, cinema, teatro e nas artes plásticas, pode-se constatar que a ausência de código na mensagem desenvolve imediatamente, além do próprio conteúdo analógico (o ícone), uma mensagem complementar, nomeado por Barthes, “o estilo da reprodução” (2009, p. 13); corresponde a um segundo sentido, cujo significante imagético é elaborado pelo emissor (o fotógrafo), e cujo significado estético ou ideológico, reporta-se para uma simbologia elaborada pela sociedade que recebe a mensagem. Logo, todas essas artes imitativas admitem duas

mensagens: uma mensagem denotada (o próprio análogo) e uma mensagem conotada que corresponde ao modo como a sociedade a interpreta.

Em suma, Barthes, afirma que: “O paradoxo fotográfico seria, então, a coexistência de duas mensagens, uma sem código (seria o análogo fotográfico), e a outra com código (seria a arte, ou o tratamento ou a escrita, ou a retórica da fotografia)” (2009, p. 15). Estruturalmente, o paradoxo fotográfico não representa evidentemente a simples combinação de uma mensagem denotada e de uma conotada: corresponde a um estatuto letal em fotografia assim como em diversas formas de reproduções analógicas, pois a mensagem codificada manifesta-se a partir de uma mensagem sem código, ou seja, deriva de uma mensagem denotada e absolutamente analógica desprovida de qualquer recurso a um código.

Segundo Barthes (2009), a conotação fotográfica, isto é, a imposição de um segundo sentido à mensagem fotográfica, desenvolve-se em diversos níveis de construção da fotografia, como da escolha do tema, enquadramento, tratamento técnico, paginação, trucagem, pose, composição, fotogenia, estetismo e sintaxe.

Logo, descrever as fotografias de *Emanações*, consiste definitivamente em acrescentar à mensagem denotada um suporte, uma segunda mensagem (as prosas poéticas neorrealistas, anárquicas e libertárias) extraída de um código linguístico, e portanto, uma visão de mundo inerente ao artista de *Emanações*, dessa forma, cristalizando-se em discurso conotativo estruturalmente distinto e modificado do próprio real e do análogo fotográfico (o ícone fotográfico) representado pelos trabalhadores da macaxeira do Amazonas.

Isto posto, simbolizar as fotografias de *Emanações* remete a um princípio de mudança de estrutura da mensagem fotográfica, “é significar outra coisa, diferente do que se mostrou” (BARTHES, 2009, p. 14). Diametralmente oposto à pintura ou ao desenho que são representações pictóricas estruturalmente conotadas (elaboradas sob a ótica de uma significação codificada), a representação fotográfica estampa em uma das faces de seu signo, um estatuto puramente denotante, uma mensagem sem código, essencialmente contínua que demanda uma segunda mensagem orientada sob a ótica particular do observador.

Percebe-se que nos diversos processos de conotação descodificados a partir das imagens fotográficas de *Emanações*, o fotógrafo intencionalmente lança mão de determinadas técnicas que promovem significados conotativos incrustados na própria mensagem denotativa, como da escolha do tema, o enquadramento (recorte e seleção da cena) e a pose (o arranjo)

dos objetos reais do cenário, expondo dessa forma, uma modificação do próprio real, ou seja, da mensagem denotada.

Há em *Emanações* outro processo de conotação da imagem, um segundo sentido que se expressa em códigos linguísticos e retóricos encontrados nos discursos antropológico, sociológico e neorrealista amplificados pelo estetismo humanista impregnado no traço indicial dos caboclos da macaxeira do Amazonas. Referente a este processo, Barthes (2009) ressalta que o código de conotação da mensagem fotográfica é histórico e cultural, onde os signos visuais estampados na estrutura denotativa da mensagem fotográfica se revelam através de gestos, atitudes, expressões, cores ou efeitos dotados de determinados sentidos em função do uso de certas sociedades. Nessa perspectiva, a leitura da fotografia é sempre histórica e, por extensão, cultural, depende do saber do leitor (o observador da fotografia) consciente de que toda língua toma partido sobre a matéria, ela conota o real mesmo que seja para enfatizá-lo ou distingui-lo. Compreende-se que o conteúdo discursivo contido nas prosas poéticas de *Emanações* expressa-se a partir de determinados significantes imagéticos, como da escolha dos personagens, seus gestos, expressões e comportamento social dos caboclos da produção de mandioca do Amazonas.

No plano da conotação da linguagem, Barthes avalia o modo particular da “conotação cognitiva, cujos significantes seriam escolhidos, localizados em certas partes do *analogon*: perante uma certa visão de cidadão, [...] a leitura depende aqui estreitamente da minha cultura, do meu conhecimento de mundo” (2009, p. 24).

Segundo Barthes (2009), somam-se à conotação cognitiva, os modos de conotação perceptiva (a primeira instância conotativa), a conotação ideológica ou ética; o modelo que introduz na leitura da fotografia razões e valores, e por fim, a conotação política, que a partir da leitura de uma dada fotografia pode-se ter uma singular compreensão, uma visão político-ideológica de direita, de esquerda, de centro ou apolítica. Quanto a denotação da imagem fotográfica (o campo de sua aparência), esta revela-se uma força impotente, incapaz de alterar as mentalidades políticas. No tocante a este tema, Barthes afirma que: “[...] nunca nenhuma fotografia convenceu ou desmentiu ninguém (mas ela pode confirmar), na medida em que a consciência política é talvez inexistente fora do *logos*: a política é o que permite *todas* as linguagens” (2009, p. 25).

Avaliando-se o discurso político-ideológico de *Emanações* constata-se que a mensagem é codificada estruturalmente em conteúdo de prosa poética aproximada ao

neorrealismo, evidenciando-se a função essencial de todo o processo de significação; a conotação da mensagem fotográfica apresenta-se como atividade institucional onde “[...] todo código é simultaneamente arbitrário e racional; todo o recurso a um código é pois uma maneira para o homem de se afirmar, de se pôr à prova através de uma razão e de uma liberdade” (BARTHES, 2009, p. 26).

De certa forma, *Emanações* e seu ego artístico ecorromântico¹² orienta o receptor para o nível da mensagem simbólica (conotada), a mensagem linguística identificada pelo observador da fotografia recomenda-o para além da simples identificação da imagem fotográfica (a mensagem denotada); mais precisamente para sua interpretação.

Fotografia 15 - *Emanações*



Fonte: MARANGONI, 2015.

Mais uma peça da desalmada engrenagem capitalista. O inocente caboclo evocado na imagem fotográfica, revela impiedosamente a opressão exercida pelos grandes aristocratas da farinha de macaxeira do Amazonas. Consumido pelas forças inglórias da natureza, na labuta diária da mandioca, o liliputiano servo vivencia uma condição de trabalho semelhante a uma máquina que a qualquer momento

¹² Corresponde a um neologismo criado a partir do conceito de romantismo revolucionário pós-moderno pensado por Michael Löwy (2011).

pode enferrujar e deteriorada ser trocada por outra peça, mais um pulverizado autômato pós-moderno. (MARANGONI, 2014, p. 24)

Este caráter ideológico exposto na mensagem conotada de *Emanações* corresponde ao que Barthes (2009) chama de função de fixação da mensagem linguística. A fixação representa simbolicamente um controle do criador sobre o uso da imagem. Neste contexto, “[...] o texto tem um valor repressivo e compreende-se que seja ao seu nível que se investem sobretudo a moral e a ideologia de uma sociedade” (BARTHES, 2009, p. 35).

Em *Emanações*, as fotografias antropológicas inscritas pelos traços singulares dos trabalhadores da macaxeira do Amazonas dialogam com suas respectivas prosas poéticas, dando origem ao produto *ekiphrasis* (do grego descrição), isto é, uma expressão (linguagem) artística que descreve ou enfatiza uma segunda expressão artística através de um exercício de retórica. A concepção *ekiphrasis* nasce na Grécia antiga, durante a Antiguidade Clássica e inspira-se na figura medular de Aristóteles. Segundo a metafísica aristotélica (ARISTÓTELES, 2013), uma substância (essência combinada a aparência) qualquer é composta de duas faces: uma corresponde à matéria, enquanto que a outra representa a forma.

O fotolivro *Emanações* é um produto artístico que floresce da ideia de se combinar um diálogo íntimo entre duas artes complementares; uma da esfera visual (a fotografia humanista, antropológica), e outra, do campo das artes literárias (a prosa poética romântica, neorrealista e anarco-marxista). Em outras palavras, a manifestação de uma literatura visual conjugada a uma literatura escrita, matéria e forma derivando em um terceiro produto artístico. Neste contexto, *Emanações* influenciado por Aristóteles e a estética da *ekiphrasis* apresenta uma narrativa fotográfica que se aproxima do fotorromance.

Segundo Miriam Manini (2005) o fotorromance deriva da fotonovela tradicional italiana da década de 1940 e tem sua gênese ligada ao ritmo e encadeamento narrativos próprios à história em quadrinhos e à sequência fotográfica. Historicamente, o fotorromance remonta aos primórdios da própria fotografia, ainda no século XIX, quando Etienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge realizam experiências com fotografias em série, respectivamente, da decomposição do movimento fotográfico em um único fotograma e da cronofotografia (o registro de vários movimentos de um mesmo objeto em movimento, utilizando-se para isso inúmeras câmeras fotográficas). O gênero fotorromance pode integrar em sua narrativa a literatura visual em diálogo com a literatura escrita, ou seja, “[...] a

verbovisualidade dentro do processo narrativo do fotorromance [...]” (MANINI, 2005, p. 236).

De acordo com Miriam Manini (2005), o fotorromance apresenta uma dupla interferência na imagem fotográfica que a faz transformar-se em código como o simples colocar das fotografias em sequência, por meio de um encadeamento narrativo ficcional e pela presença do texto escrito que interfere na estrutura da mensagem fotográfica.

O fotorromance contido no fotolivro *Emanações* articula uma estrutura narrativa onde a fotografia simula uma determinada realidade e o texto inventa uma narrativa compondo um enfático exercício de retórica que atravessa a mensagem fotográfica, como observa-se na *ekiphrasis* abaixo:

Fotografia 16 - *Emanações*



Fonte: MARANGONI, 2015.

A reestruturação agrária pede passagem. O povo mameluco-brasilíndio clama por compreensão, dignidade e existência. Sabia de si, a lúcida camponesa pede aos guerreiros mestiços do passado servir um punhado de terra para transformar sua fome em alimento, sua ignorância colonial em inteligência desenraizada e multicultural. Uma válvula de escape que cultivada em consciência plural, possa, dia após dia, cristalizá-lo em ilustre pensante. Bem sabem, os sobreviventes do esmagador moinho senhorial, que o Colosso Industrial e Monocultural Capitalista é caminho único para a degradação da consciência universal. A reestruturação espiritual exclama por liberdade. (MARANGONI, 2014, p. 11)

Em *Emanações*, o encadeamento narrativo do fotorromance orienta-se também através de sequências fotográficas, como esta observada na leitura abaixo:

Fotografia 17 - *Emanações*



Fonte: MARANGONI, 2015.

Folheando-se o fotolivro, o leitor depara-se com um encadeamento narrativo variável e desfrutar dessa mutabilidade formativa (distintas composições visuais além de formas orgânicas parcialmente dissolvidas associadas ao encadeamento das imagens), proporciona ao receptor a experiência de “*abertura da obra*” (ECO, 1991, p. 151). Segundo Umberto Eco, as formas plásticas de configurações móveis, exemplo a escultura de Gabo, convocam o fruidor a uma intervenção ativa em favor de uma poliedricidade estrutural da obra. A estética proposta pelo fotorromance de *Emanações* harmoniza-se a estrutura poliédrica exposta. Nesse contexto, o leitor tem a possibilidade de contemplar no conjunto da obra distintas formas estéticas e narrativas através de perspectivas variáveis e ambíguas do objeto artístico.

Transposta a abordagem ideológica do sujeito duplo e o estudo dos signos linguísticos que envolvem a mensagem fotográfica, o projeto estético do fotolivro *Emanações* contempla uma terceira vertente expressiva que corresponde a estética fotográfica. Nesta etapa, avalia-se

o diálogo pertinente entre índice e ícone pelo ponto de vista do fotógrafo da obra, onde o campo da prática fotográfica é revelado como suporte de um enunciado expressivo.

Este enunciado corresponde ao estatuto material da imagem fotográfica, a forma estética trabalhada pelo *arché*¹³: do índice (a técnica fotográfica utilizada pelo artista no ato da criação fotográfica) ao ícone, o instante posterior de materialização da imagem, o significante revelado em imagem fotográfica. Segundo Schaeffer: da dimensão indicial (signo natural) a dimensão icônica (signo analógico) (1996, p. 30).

De acordo com Jean-Marie Schaeffer, “para uma recepção especificamente fotográfica, o conhecimento do *arché* e os critérios que possibilitam sua aplicação ante uma imagem precisa desempenham um papel crucial” (1996, p. 42). O conhecimento do *arché* torna-se essencial para compreender a especificidade da imagem fotográfica, a experiência da transposição indicial a analógica facilita o reconhecimento da imagem impressa.

Referente a ontologia da imagem fotográfica, Philippe Dubois elucida que “a foto é *em primeiro lugar índice*. Só depois ela *pode* tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)” (1993, p. 53). Quanto ao índice, observa-se que as fotografias de *Emanações* surgem no momento exato em que os raios luminosos refletidos pelo referente real (os trabalhadores da macaxeira) atravessam as lentes da objetiva e tocam de uma só vez o sensor eletrônico da câmera digital do fotógrafo de *Emanações*. Cronologicamente, a inscrição referencial da obra realizou-se no período entre agosto e outubro de 2013 no município de Iranduba, interior do estado do Amazonas.

Neste caso, Dubois esclarece que “a relação que os signos indiciais mantêm com seu objeto referencial é sempre regida pelo princípio central de uma *conexão física*, o que implica necessariamente que essa relação seja da ordem da *singularidade*, da *atestação* e da *designação*” (1993, p. 62). O autor acrescenta que esse princípio de ligação existencial com o referente distingue radicalmente o índice das outras duas categorias de signos, do ícone e do símbolo.

Segundo Dubois, “um *ícone* é um signo que remete ao objeto que ele denota *simplesmente em virtude das características que ele possui, quer esse objeto exista realmente, quer não*” (1993, p. 63).

A fotografia de *Emanações* apresenta caráter artístico, aspecto humanista e visão antropológica do contexto envolvido. Uma estética fotográfica que evidencia e dramatiza

¹³ Segundo Schaeffer, o *arché* corresponde a um conhecimento quanto ao funcionamento do dispositivo fotográfico (1996, p. 53).

através do enquadramento, da composição formalista e da monocromia dos tons de cinza, a impregnança de referentes reais humanos.

A fotografia de *Emanações* pode ser caracterizada como fotografia artística, pois, segundo o fotógrafo Fábio Fantazzini a fotografia considera-se uma obra de arte quando abarca três aspectos convergentes. “Ideia, suporte e técnica” (2005, p. 288). A concepção da ideia criativa materializa-se em formato de fotolivro, o suporte escolhido que valoriza a obra (a superfície de impressão das fotos em papel couchê e a composição dos objetos) e o domínio técnico do artista encontram-se em *Emanações*. A comunhão da originalidade, seu valor estético e a aceitação do público receptor cristalizam a concepção de obra de arte.

Quanto a monocromia utilizada em *Emanações* e sua pretensa relação com o realismo fotográfico, o filósofo Jean-Marie Schaeffer (2011) avalia que: “a fotografia em preto e branco oferece apenas gradações de tom em uma gama muito limitada de cinza. Nenhum desses tons *corresponde* evidentemente ao que chamamos de realidade” (1996, p. 36).

De acordo com a percepção fisiológica do olho humano há o reconhecimento imediato da realidade experimentada a partir da fotografia colorida e não em preto e branco. Sob essa ótica, *Emanações* não pode ser entendida como uma fotografia realista embora seus traços se assemelhem a uma. Em última instância, quando codificada a fotografia é sempre uma representação imagética de uma realidade.

A escala de tons de cor depende evidentemente da escolha do fotógrafo no momento do ato fotográfico e corresponde a uma questão fundamentalmente técnica, da dimensão indicial. Após a materialização da fotografia, desdobra-se a dimensão icônica, o horizonte estético codificado em tons de cinza pelo receptor de *Emanações* e que segundo Schaeffer, remete “a recepção da imagem como impressão” (1996, p. 100).

Na dimensão indicial, entre a luz que emana do objeto real de *Emanações* e o momento da inscrição luminosa no sensor eletrônico da câmera digital (quando o fotógrafo não pode mais intervir no ato da criação fotográfica), durante esse intervalo de tempo entre a abertura e fechamento do obturador é que as técnicas fotográficas se inscrevem no sensor. Antes do disparo da câmera, o fotógrafo de *Emanações* pode determinar a melhor maneira de se combinar essas técnicas, como a seleção da fotocromia, a escolha do local, o tipo de câmera, a exposição de luz, o plano de focalização, o ângulo de câmera entre outros aspectos técnicos e culturais que orientam o ato fotográfico.

A técnica fotográfica que contempla o projeto estético de *Emanações* pode ser avaliada tomando-se como base a Fotografia 18 abaixo. O ato fotográfico em questão revela grande parte dos procedimentos adotados durante a produção.

Fotografia 18 - *Emanações*



Fonte: MARANGONI, 2015.

A ficha técnica da Fotografia 18 acima, indica uma escala de sensibilidade ISO¹⁴ 100 (aplicada na maioria das fotos de *Emanações*), o uso da objetiva AF-S Nikkor 35 mm em todas as fotos por se tratar de uma lente normal em relação ao formato DX do sensor eletrônico incorporado a câmera digital Nikon D7000 utilizada na produção. Esta objetiva representa um ângulo de visão normal, próximo do ângulo de visão do olho humano (cerca de 45 graus), um tipo de lente que não deforma os planos da imagem. Segundo Burian e Caputo da *National Geographic*, a lente normal “exceto em closes muito aproximados, essa lente produz imagens com um aspecto ou perspectiva que parece bem natural, sem distorções” (2001, p. 56).

¹⁴ Em fotografia digital, o ISO corresponde a escala de sensibilidade do sensor eletrônico à luz. Quanto maior o ISO, maior é a sensibilidade do sensor à luz e vice-versa. Ver: Burian e Caputo (2001, p. 10).

A objetiva normal representa um ângulo de visão semelhante ao ângulo de visão fisiológico, como um olhar antropológico que vasculha a realidade experimentada próxima a condição em que o olho humano veria a mesma cena observada através da lente normal de *Emanações*. Quanto ao plano de focalização, observa-se que o artista geralmente coloca em foco o plano da imagem onde encontra-se o referente (o caboclo da produção de macaxeira em seu cenário concreto), o personagem principal da obra artística, enfatizando-se o caráter humanista da obra.

Acrescenta-se à ficha técnica da Fotografia 18, a velocidade do obturador¹⁵ de 1/40 segundos. Corresponde a uma velocidade de obtenção baixa capaz de congelar (fixar) o tronco do referente retratado, ao mesmo tempo, possível de registrar a leve sensação de movimento das mãos e dos braços do trabalhador na secagem da farinha. Pode-se notar que a fumaça espessa e suspensa no ar perceptível ao lado do forno é fruto da baixa velocidade de obtenção. Neste caso, se o fotógrafo de *Emanações* utilizasse uma alta velocidade de obtenção, como por exemplo, uma velocidade de 1/500 segundos, não seria possível visualizar toda a quantidade de fumaça propagada ao lado do forno. A abertura do diafragma¹⁶ em f 10.0 revela que o primeiro e segundo planos da imagem fotográfica encontram-se em foco, planos nítidos que propiciam à imagem uma grande profundidade de campo¹⁷, contextualizando o objeto principal e seu ambiente de trabalho.

Outra característica marcante que permeia em larga escala o projeto estético de *Emanações* corresponde a intencional subexposição de luz no ato da tomada. Neste caso, a Fotografia 18 revela a subexposição de luz em aproximadamente um ponto aquém da condição de luminosidade percebida a olho nu para a mesma cena observada, função esta responsável por ressaltar a silhueta da forma impregnante dos trabalhadores de *Emanações*.

Esta condição estética assemelha-se a concepção fotográfica articulada pela fotografia moderna brasileira, particularmente, a fotografia construtivista produzida pelos integrantes do movimento fotoclubista iniciada na década de 1940. O figurativismo e a sugestão de tridimensionalidade são modelos estéticos parcialmente dissolvidos na construção fotográfica de *Emanações*, e assim como ocorre na fotografia moderna brasileira, ambas procuram deslocar o padrão estético da fotografia pictorialista do século XIX (adepta da perspectiva

¹⁵ A velocidade controla quanto tempo a cortina do obturador da câmera ficará aberta. Ver: Burian e Caputo (2001, p. 11).

¹⁶ O tamanho da abertura do mecanismo de diafragma da lente. Quanto maior a abertura, maior é a passagem de luz pela lente e vice-versa. Ver: Burian e Caputo (2001, p. 10).

¹⁷ A profundidade corresponde à zona de nitidez entre os planos da imagem. Ver: Burian e Caputo (2001, p. 19).

renascentista), em favor da bidimensionalidade e das formas geométricas puras em sua expressão mais abstrata (COSTA; SILVA, 2004).

Além da monocromia em tons de cinza amplamente utilizada pelos fotógrafos do movimento fotoclubista, *Emanações* também adota em larga escala a técnica da contraluz¹⁸ percebida na Fotografia 18. O recurso da contraluz acentua o efeito de geometrização da forma referencial do operário da macaxeira, o que resulta em uma proposta questionadora do código perspéctico renascentista adotado pelos fotógrafos pictorialistas. Ao aproximar-se do caráter de representação bidimensional, *Emanações* revela uma visão fotográfica moderna capaz de ressemantizar o cotidiano, e por extensão, o real.

Segundo Costa e Silva (2004), o movimento fotoclubista orientado, principalmente, pela figura de José Yalente e Thomaz Farkas questionou a própria estrutura da linguagem fotográfica ao adotar a desconstrução do real a partir do uso da contraluz. A abstração do real a partir da geometrização da forma e sua decorrente desconstrução da identidade imediata dos objetos projetou no observador uma nova aproximação perceptiva em relação à estética fotográfica.

A maioria das fotografias de *Emanações* utiliza a iluminação em contraluz pelo fato de maximizar o contraste geral da cena fotografada e desse modo criar a sensação de bidimensionalidade da representação, assim como observa-se na Fotografia 19 abaixo.

¹⁸ Corresponde a uma direção de luz emitida em oposição ao fotógrafo. Ver: Burian e Caputo (2001, p. 83).

Fotografia 19 - *Emanações*



Fonte: MARANGONI, 2015.

Quanto a ficha técnica, a Fotografia 19 apresenta o uso da objetiva de distância focal 35 mm; a grande profundidade de campo com abertura do diafragma em f 11.0 e velocidade de obturação de 1/40 segundos, expressando-se dessa forma, a sensação de movimento através dos membros do referente e o rastro da mandioca mergulhando no tambor. Novamente a exposição de luz fora reduzida em um ponto, subexpondo-se a imagem como um todo e realçando os contornos da forma impregnante.

A monocromia de *Emanações* representa um papel relevante na compreensão da estética fotográfica e da relação com a forma expressa em prosa poética. Segundo o fotógrafo Harold Davis “apresentar uma fotografia em preto e branco não é uma consequência dos materiais utilizados; em vez disso, é uma escolha estética intencional” (2011, p. 08). A imagem fotográfica monocromática revela-se invocativa, a aparente ausência de cores em uma impressão pode insinuar as cores da cena que não estão presentes. Harold Davis (2011) entende que a fotografia em preto e branco interage fortemente com a imaginação do observador. Isso significa dizer que pode-se tirar vantagem da força do projeto gráfico a partir de imagens compostas em monocromia.

De acordo com Harold Davis (2011), ao pensar a fotografia em preto e branco compreende-se que a ausência de cor não representa a obliteração da cor. A monocromia é uma opção estética do fotógrafo que pode atrair a atenção para a cor implícita na fotografia, às vezes até mais do que se a imagem fosse apresentada em cores. A fotografia em preto e branco de *Emanações* mostra, de modo geral, principalmente nas cenas exteriores, fora do ambiente interno da casa de farinha, uma larga amplitude tonal desde o branco puro até o preto absoluto, isto é, uma fotografia de alto-contraste que enfatiza as áreas de altas-luzes e a escuridão em torno do referente que compõe as fotografias. Nas cenas interiores onde os operários trabalham o contraste tende a diminuir razoavelmente devido a captação de luz refletida do meio externo.

Para o fotógrafo de *Emanações*, pensar em fotografia monocromática é pensar em fotografia de cor insinuada. A fotografia em preto e branco manifesta o caráter anacrônico e atemporal em virtude da ausência de cor, ou seja, do deslocamento perceptivo quanto a realidade a cores.

Comparando-se *Emanações* com a fotografia colorida, Harold Davis pensa que “esses extremos não são frequentemente vistos em grande quantidade em uma foto colorida, pois o branco puro representa o estouro nas altas-luzes e o preto absoluto aproxima-se à sombra impenetrável” (2011, p. 14). A fotografia em alto-contraste de *Emanações* revela uma vasta amplitude tonal em tons de cinza, diferentemente da maioria das fotos coloridas que apresentam menor amplitude de valores tonais em tons de cinza, segundo Davis (2011).

Outro aspecto relevante que acentua o contraste na fotografia de *Emanações* corresponde a natureza de luz dura e direcional utilizada na maioria das fotos. Segundo Burian e Caputo da *National Geographic*, a luz dura é uma iluminação proveniente de uma fonte de luz direta do sol, de um flash ou uma lâmpada nua. “Os efeitos podem ser muito eloquentes, com sombras profundas e zonas de alta luminosidade, criando um forte contraste. Os assuntos formam sombras escuras, de contornos duros” (2001, p. 78). A Fotografia 19 de *Emanações* é um bom exemplo disso.

Além da luz dura e do alto-contraste adotado em *Emanações*, a iluminação das fotografias emprega sempre a luz natural, sem o recurso do *flash* justamente para aproximar-se dos aspectos fisiológicos da condição natural da visão humana.

Em alguns casos, quando o trabalhador da farinha de mandioca encontra-se dentro da casa de farinha, a luz torna-se refletida, isto é, menos dura e mais suavizada pela reflexão de

luz proveniente do ambiente externo (dia ensolarado) para o interior da casa como aponta a Fotografia 20 abaixo. Assim, torna-se possível observar os tons médios de cinza na imagem, uma luz não-direcional que envolve o assunto vinda de diversas direções, como acontece num dia nublado. Uma luz menos contrastada onde não há pontos predominantes de alta luminosidade nem áreas muito sombreadas.

Fotografia 20 - *Emanações*



Fonte: MARANGONI, 2015.

A fotografia em preto e branco de *Emanações* enfatiza o aspecto da composição formalista. Segundo Harold Davis, “os blocos de construção da composição são forma, design e volume. No caso do preto e branco, esse formalismo é consistente, e não é amplificado ou suavizado pela cor” (2011, p.14). A diagramação visual contendo os elementos referenciais de *Emanações* orienta-se no quadro a fim de transmitir maior dinamismo visual à imagem, isto é, uma leitura visual orientada a partir do contraste entre linha e forma impregnante dos trabalhadores da macaxeira.

A Fotografia 20 acima, apresenta a seguinte ficha técnica: distância focal de 35 mm; abertura do diafragma em f 3.5; velocidade do obturador de 1/50 segundos e ISO 200 devido

a menor condição de luz refletida dentro do interior da casa. Nas fotos em externa todas as capturas foram registradas com ISO 100 devido a maior condição de luz ambiente. Nota-se também a pequena profundidade de campo na imagem. Há apenas um plano nítido, o plano do tronco onde o trabalhador apoia a mandioca. Os demais planos estão fora de foco, como o primeiro plano (lateral do rosto do trabalhador) e o terceiro plano (mandiocas descascadas abaixo do tronco). Neste caso a intenção é enfatizar o plano de ação, o ato de descascar a macaxeira aliado a sensação de movimento dos braços propiciada pela baixa velocidade de obturação.

Quanto ao ângulo de câmera, a Fotografia 20 representa a atuação da “câmera ponto de vista” (Mascelli, 2010, p. 29). Segundo Joseph V. Mascelli, essa câmera registra a cena da perspectiva de um ator em particular, no caso, o trabalhador que descasca a mandioca. O autor acrescenta que:

Um plano ponto de vista é o mais próximo que um plano objetivo pode chegar de um plano subjetivo – e ainda continuar sendo objetivo. A câmera é posicionada ao *lado* de um ator cujo ponto de vista está sendo representado, para que o público tenha a impressão de que está exatamente ao lado do ator fora da cena. (MASCELLI, 2010, p. 29).

Esse aspecto técnico evidencia a proximidade física adotada pelo fotógrafo em relação ao referente nas cenas registradas dentro da casa de farinha, e em alguns casos em ambientes externos, como apresentado na Fotografia 21 abaixo. Este ícone fotográfico revela o caráter antropológico e experimentalista do fotógrafo posicionado no meio da cena, uma câmera orgânica correndo atrás da personagem e envolvido na ação. Uma imagem que ilustra a contra-capa do fotolivro, ao mesmo tempo em que encerra o encadeamento narrativo do fotorromance.

Fotografia 21 – *Emanações*



Fonte: MARANGONI, 2015.

Emanações entende que a carga dramática revelada em suas fotografias deriva do aspecto monocromático, onde o branco e preto representam ao mesmo tempo as cores da esperança e do desespero do trabalhador da farinha: as cores da fé e do sofrimento caboclos expressas em prosa poética. Para Wassily Kandinsky a cor branca é:

[...] como o símbolo de um mundo onde todas as cores, enquanto propriedades de substâncias materiais, se dissiparam. [...] O branco age em nossa alma como o silêncio absoluto. [...] Esse silêncio não é morto, ele transborda de possibilidades vivas. [...] É um ‘nada’ repleto de alegria juvenil ou, melhor dizendo, um ‘nada’ antes de todo nascimento, antes de todo começo. (1996, p. 96)

Quanto à cor preta, o autor considera: “[...] um ‘nada’ sem possibilidades, como um ‘nada’ morto após a morte do sol, como um silêncio eterno, sem futuro, sem a esperança sequer de um futuro [...]” (KANDINSKY, 1996, p. 96).

A fotografia em preto e branco de *Emanações* revela uma ambiguidade visual própria de sua natureza monocromática.

De acordo com Harold Davis (2011) a ambiguidade resulta em uma segunda visualização por parte do observador, impulsionado-o a investir mais tempo na perscrutação da imagem fotográfica. Segundo o autor, a remoção da cor de uma cena torna a fotografia monocromática um mistério. Quando o preto e branco é trabalhado corretamente o receptor não sabe bem para onde olhar, desorienta-se ante a ausência de cor na imagem, assim contribuindo para uma relação mais profunda do observador com o tema exposto.

A ambiguidade visual que transcende a leitura da obra artística *Emanações* encontra ponto de ancoragem na concepção estética avaliada por Umberto Eco. Em *Obra aberta* (1991) o filósofo italiano aborda a fruição da obra de arte do ponto de vista do receptor inserido na pós-modernidade.

Umberto Eco (1991) avalia que desde a estética do barroco às atuais poéticas do símbolo, foi-se cristalizando uma concepção de obra de resultado plurívoco no qual o fruidor interpreta livremente o fato artístico e reelabora-o a seu critério.

Do ponto de vista do artista e fruidor, *Emanações* representa uma obra aberta fruto de múltiplas interpretações extraídas do campo da fotografia, passando-se pelo fotorromance exposto na narrativa do fotolivro, e através da literatura originalmente produzidos em épocas distintas. Uma obra que elabora sentidos e permuta combinações de temas diversos reestruturados em ulterior dimensão espaço-temporal (representada pela materialidade da obra artística), orientados sob forma e conteúdo artístico justaposto em original experiência de

combinabilidade exposta em formato de fotolivro. Articula-se no produto artístico *Emanações* elementos estéticos e literários advindos de práticas artísticas passadas e que reagrupados em novo suporte propiciam a permutabilidade de elementos fotográficos e textuais capazes, por natureza, de sugerir relações abertas a novos fruidores e criadores.

Referente às experiências das poéticas contemporâneas, Umberto Eco afirma que:

A busca de uma abertura de segundo grau, da ambiguidade e da informação como valor primeiro da obra representam a recusa da *inércia psicológica* como contemplação da *ordem reencontrada*. Agora a ênfase é dada ao processo, à possibilidade de individualizar *multas ordens* (1991, p. 144).

A recepção de uma obra estruturada de modo aberto como *Emanações* desloca a experiência do fruidor para o campo da “expectativa do imprevisto” (Eco, 1991, p. 144) ao folhear-se o fotolivro e deparar-se com traços estilísticos ambíguos e diversos ao longo do fotorromance.

Dessa forma, *Emanações* configura-se num produto artístico apresentado como objeto móvel e aberto a outras intenções comunicativas e formativas. Uma obra que apresenta-se ao mundo em contínua fusão estético-discursiva multidisciplinar e inspirado na poética aristotélica encontra identidade no “fenômeno da *obra em movimento*” de Umberto Eco (1991, p. 51). Referente a obra em movimento, o autor afirma que: “a arte, mais do que *conhecer* o mundo, *produz* complementos do mundo, formas autônomas que se acrescentam às existentes, exibindo leis próprias e vida pessoal” (1991, p. 54).

A partir do universo da *Obra aberta* de Umberto Eco, o criador da obra artística *Emanações* constrói sua arte através da concepção de “fotografia expandida” (2006, p. 11) pensada pelo professor Rubens Fernandes Júnior. Para tanto, o autor afirma que: “no sentido mais amplo possível, precisamos aprender a desmontar a obra para refazê-la” (2006, p. 14).

Nessa perspectiva, Fernandes Júnior (2006) avalia a fotografia expandida como um campo científico aberto a novas interpretações autorais. Considera que a fotografia na pós-modernidade deve enfatizar os processos de criação e produção da imagem fotográfica que extrapolam os conceitos de flutuação ao redor da tríade peirciana (do signo como ícone, índice e símbolo). Na contemporaneidade, o autor de *Processos de criação na fotografia*, defende uma produção fotográfica “mais arrojada, livre das amarras da fotografia convencional” (2006, p. 11), isto é, a fotografia expandida graças ao arrojado de artistas inquietos que procuram questionar e transgredir a gramática de um fazer fotográfico

automatizado por paradigmas impostos pelos fabricantes de equipamentos e materiais fotográficos.

A fotografia expandida deve valorizar o fazer fotográfico consciente das possibilidades de intervenção estética nos processos de produção e apresentação da imagem fotográfica. Segundo Rubens Fernandes Júnior, “a fotografia expandida é desafiadora, porque subverte os modelos e desarticula as referências” (2006, p. 11). Ao romper com os paradigmas impostos pelo sistema tecnicista de padronização das imagens, o autor acrescenta que: “O fotógrafo que produz a *fotografia expandida*, trabalha com categorias visuais não previstas na concepção do aparelho, ou seja, o artista tem que inventar o seu processo e não cumprir um programa” (FERNANDES JR., 2006, p. 14, grifo do autor).

Referente a essa nova possibilidade de criação artística expressa nas artes visuais, o professor Rubens Fernandes Júnior aponta o surgimento da “*nova fotografia*” (2003, p. 181, grifo do autor) como ciência catalizadora de novas sintaxes visuais elaborada pelos fotógrafos brasileiros contemporâneos. O autor afirma que:

[...] a *nova fotografia* se distingue conceitualmente da tradicional [...], hoje, a ênfase não reside mais em ‘tirar’ fotografias, mas ‘fazer’ fotografias. Para produzir a *nova fotografia*, o artista deve questionar a idéia de que a fotografia é um paradigma da veracidade. [...] Trilhando esse caminho é que vem surgindo a *nova fotografia*, extremamente atrativa e questionadora, e buscando sempre o ponto de tensão entre o sensível, o dramático e o experimental. (FERNANDES JR., 2003, p. 181)

Essa poética contemporânea inerente a nova fotografia adotada no fotolivro *Emanações* entra em consonância com o “*Princípio da Necessidade Interior*” pensado por Kandinsky (1996). A propósito, o autor cita três necessidades místicas constituintes da “*Necessidade Interior*” (1996, p. 83): o estilo pessoal de cada artista, o estilo (linguagem) de época vivenciado pelo artista e o dever do artista de exprimir o elemento essencial da arte a qual consiste em não obedecer a nenhuma lei de espaço nem de tempo. O autor avalia que vive-se uma era de liberdade ilimitada no campo artístico e que o artista deve a partir de sua *Necessidade Interior* traduzir na arte o espírito de seu tempo.

Segundo Kandinsky, o artífice pode recorrer a formas que transcendem os limites da construção evidente da arte e projetar-se na direção de uma “*construção oculta*” (1996, p. 120), constituída de formas aparentemente distribuídas ao acaso na tela, superficialmente desconexas, porém, interiormente fundidas num todo harmonizado pela *Necessidade Interior* do artista. Uma construção que não tem a necessidade de se tornar perceptível e

compreensível num primeiro momento de fruição, mas sobretudo, uma arte esteticamente oculta “que se desprende insensivelmente da imagem e que, por conseguinte, se destina menos aos olhos do que à alma” (KANDINSKY, 1996, p. 120). A partir da modernidade vivida, Kandinsky compreende que o espírito humano entra em harmonia com a “mudança de rumo espiritual” (1996 p. 110) alcançada, uma época caracterizada pelo amplo desenvolvimento da ciência positiva aberta à perspectiva da dissolução da matéria. Nesse campo, o artista tem a liberdade ilimitada de exceder a forma artística tradicional. Assim, o autor esclarece que:

Para lá desses limites (abandono aqui a esquematização), encontra-se, à direita, a *abstração pura* (ou seja, uma abstração mais profunda ainda do que a das formas geométricas); à esquerda, o *realismo puro* (isto é, um ‘fantástico’ mais acentuado, um ‘fantástico’ feito na matéria mais dura) (KANDINSKY, 1996, p. 119).

Nessa perspectiva estética, *Emanações* proporciona através de sua poética contemporânea de obra aberta, descontínua e experimental, um choque perceptivo no receptor ao descartar o automatismo da visão e incorporar uma visão desconstrutora em relação ao olhar retiniano generalizado. Um olhar criativo e autônomo que propõe o deslocamento da representação figurativa imposta pela materialidade tradicional da fotografia em favor de um questionamento da forma e sua viabilidade estética a partir da decomposição da imagem fotográfica, e por conseguinte, a concepção do real.

Quanto a técnica de câmera envolvida na linguagem fotográfica de *Emanações* tem-se a operação da câmera fotográfica na mão em todos os registros. O manuseio da objetiva AF-S Nikkor 35 mm acoplada a câmera digital Nikon D7000 torna o equipamento mais ágil na busca da ação facilitando o deslocamento do fotógrafo durante o trabalho de campo. Uma câmera leve, orgânica a esse tipo de tema propicia a maior aproximação do fotógrafo em relação aos personagens.

O projeto estético de *Emanações* contempla o uso de uma câmera orgânica situada perto dos personagens, um equipamento leve e ágil que acoplado a lente normal favorece o grau de aproximação percebido na Fotografia 22 abaixo. Esta foto apresenta um ângulo de câmera subjetivo que fotografa a cena de um ponto de vista pessoal. A câmera subjetiva estabelece a direta participação do observador na ação da cena como se fosse uma experiência própria. Referente a câmera subjetiva, Joseph Mascelli afirma que “a câmera age como se fosse o olho do público, a fim de posicionar o espectador em cena” (2010, p. 20).

De acordo com a Fotografia 22, o sujeito que olha a foto tem a impressão de que está dentro da cena, ou melhor, da imagem fotográfica como um participante ativo e não simplesmente vendo o fato como um observador oculto.

Dessa forma, o espectador pode experimentar sensações semelhantes às vividas pelo personagem, porque está vendo a cena através dos olhos de um ator. Segundo Mascelli (2010) a câmera subjetiva agrega impacto dramático à narrativa despertando o interesse e o envolvimento do público com a cena registrada.

A Fotografia 22 abaixo, apresenta a seguinte ficha técnica: distância focal de 35 mm; abertura do diafragma em f 6.3; velocidade do obturador de 1/80 segundos e ISO 100.

Fotografia 22 - *Emanações*



Fonte: MARANGONI, 2015.

O ato fotográfico de *Emanações* assemelha-se a técnica fotográfica utilizada por Henri Cartier-Bresson. Segundo Irenides Teixeira (2012), o grande mestre da fotografia de reportagem do século XX, considerado o pai do fotojornalismo mundial, fotografa orientado pela habilidade técnica e precisão em capturar o “instante decisivo”¹⁹. De acordo com a mestre em Comunicação e Mercado, “Bresson é como um caçador: sua câmera é sua arma. Seu território, uma selva de objetos culturais. Obsessivo, ele espera por horas o momento certo para apertar o gatilho, tal qual um caçador a espera de sua presa” (TEIXEIRA, 2012).

“Fotografar é colocar, na mesma linha de mira, a cabeça, o olho e o coração” (Henri Cartier-Bresson *apud* TEIXEIRA, 2012).

Assim como trabalha o fotógrafo de *Emanações*, o ato fotográfico de Cartier-Bresson caracteriza-se por não utilizar tripé e fotografar com a câmera na mão, uma câmera leve e orgânica que registra o instante decisivo da fotografia como um ato coreográfico procurando exaltar a força da linguagem fotográfica através da atitude do referente humano, os sujeitos comuns encontrados no cotidiano das ruas. O recurso da objetiva normal corresponde a outro fator de aproximação técnica entre o ato fotográfico de *Emanações* e Cartier-Bresson.

Em *Emanações*, além da visão antropológica adotada pelo fotógrafo e do caráter artístico e humanista da obra, a produção fotográfica revela o aspecto da fotografia documental inspirada no ato fotográfico peculiar de Cartier-Bresson.

Na obra *Como ler uma fotografia* de Richard Salkeld, o fotógrafo Anthony Barret ressalta que: “se o objetivo da fotografia documental é apresentar um relato sincero do mundo, a arte reside em tornar o fluxo da realidade – por vezes caótico, por vezes banal – em uma forma não apenas legível, mas também envolvente” (2014, p. 67).

Na Fotografia 22 acima, a câmera do fotógrafo enquadrando e capturando o momento exato do movimento em suspensão dos grãos de farinha (os significantes indiciais da imagem), o instante decisivo que retrata o cotidiano do trabalhador no ato da secagem da farinha.

Uma fotografia documental que testemunha, designa e atesta a existência de um referente real inserido em espaço referencial concreto articulada por uma tomada fotográfica livre de qualquer encenação do personagem. A Fotografia 22 retrata um momento eloquente graças à organização visual da imagem fotográfica aliada a riqueza denotativa (elementos descritivos da imagem) e conotativa expressa em prosa poética anarco-marxista.

¹⁹ Ver mais em: www.henricartierbresson.org.

No campo da recepção da imagem fotográfica, a fotografia de *Emanações* representa uma “estratégia de apresentação autônoma” (SCHAEFFER, 1996, p. 121). Segundo Schaeffer, diferentemente do fotojornalismo onde geralmente prevalece a estratégia de apresentação ilustrativa (a imagem como coadjuvante da mensagem verbal), o ícone de apresentação autônomo revela um signo naturalizado, isto é, “a imagem propõe-se como manifestação do objeto em sua plenitude” (1996, p. 122). O signo visual de *Emanações* identifica-se diretamente com a essência do impregnante (o referente estampado na imagem).

Neste caso, Jean-Marie Schaeffer afirma que: “a dinâmica semiótica é rompida, toda exterioridade entre o signo e seu objeto é abolida na união mística realizada pela imagem considerada como entidade espiritual” (1996, p. 122).

Inspirado em Baudelaire (1995), o sujeito duplo e iconoclasta de *Emanações* recupera o “espírito livre” nietzschiano para expor a fotografia autônoma e espiritualizada dos trabalhadores da mandioca do Amazonas.

Nesse contexto, o fotolivro *Emanações* articula a Fotografia 22 em exercício de retórica aristotélica com a prosa poética: “*Escapar, voar, romper com a rotina claustrofóbica dessa prisão sem grades encarna-se a ambição mais sublime desse espírito cativo acorrentado pelo ardiloso Deus Cifrão.*” (MARANGONI, 2014, p. 29)

Embebido em espírito livre, compreende-se que a farinha de macaxeira (Fotografia 18) que espirra em direção do espectador transmite “uma sensação de liberdade de pássaro, de horizonte e altivez de pássaro” (NIETZSCHE, 2005, p. 11). Grãos de farinha que extrapolam os limites do “espaço centrífugo e fragmentário, sempre aberto a um campo exterior da fotografia” (SCHAEFFER, 1996, p. 107) e pensamento humano.

Assim vivem os esvoaçantes grãos de farinha de *Emanações*, partículas de macaxeira que não se aprisionam mais dentro do enquadramento fotográfico, voam para os lados e para o alto escapando dos grilhões maniqueístas de amor e ódio retidos dentro do quadro.

Esses libertos grãos de farinha tem o “perigoso privilégio de poder viver *por experiência* e oferecer-se à aventura: o privilégio de mestre do espírito livre!” (NIETZSCHE, 2005, p. 11).

3.2 Diário de um fotógrafo

Quando iniciei o mestrado em Letras e Artes da UEA em março de 2013, não tinha a ideia exata do grau de complexidade que envolvia uma obra dissertativa.

Meu embrionário projeto de pesquisa apresentado durante o processo seletivo para ingresso no curso de mestrado na Universidade do Estado do Amazonas chamava-se: *Significâncias e significações imagéticas: análise da obra “Amazônia o povo das águas” de Pedro Martinelli.*

Este projeto inicial propunha investigar e compreender a correlação dos signos fotográficos da obra de Martinelli com o resgate e valorização da identidade cultural do caboclo amazônida. Pensava que a partir das fotografias de Pedro Martinelli registradas na Amazônia eu poderia fazer uma aproximação sociológica e antropológica do tema segundo determinados aspectos históricos e semiológicos a serem examinados a partir das fotografias antropológicas do renomado fotógrafo.

Porém, algumas semanas após o ingresso no mestrado e seguindo sugestão de minha orientadora, a Professora Dra. Luciane Viana Barros Páscoa, alterei meu projeto para uma concepção de obra dissertativa que abarcaria um trabalho autoral. Instantaneamente, senti-me mais valorizado enquanto fotógrafo profissional e passei a vislumbrar novas perspectivas artísticas que não imaginava de início dentro do mestrado. Assim, surgiu a ideia de se elaborar um fotolivro que meses mais tarde viria a se chamar *Emanações*, um projeto artístico onde eu teria total autonomia para desenvolver minha produção fotográfica envolvendo os trabalhadores da macaxeira do estado do Amazonas. Um tema fotográfico aproximado ao estilo de vida dos povos amazônidas estampados nas fotografias de Martinelli.

A partir do segundo semestre de 2013 passei a trabalhar com minha nova dissertação, agora intitulada *Emanações: discursos fotográficos e culturais* em conjunto com minhas fotografias autorais compreendidas no fotolivro *Emanações*. Mais seguro de minhas possibilidades e limitações comecei a desenvolver o sujeito duplo baudelairiano que creio habitar parte de meu ser.

Neste segundo semestre de 2013 minha concepção de fotolivro sofre relevante influência e contribuição estética propiciada pelo Professor Dr. Mauricio Gomes de Matos e pela Professora Dra. Gleidys Meyre da Silva Maia. Motivado por notáveis docentes da UEA, identifiquei nessas aulas o diálogo pertinente entre os campos da literatura e artes visuais,

duas áreas artísticas que combinadas fomentaram minha consciência para uma nova perspectiva estética e conseqüentemente, uma nova narrativa aflorou na obra transcendendo a forma artística originalmente prevista.

No início de 2014, com base em novo horizonte intelectual, entra em ebulição a substância metafísica aristotélica articulada em formato de *ekiphrasis* que segundo Aristóteles corresponde a uma substância composta de duas faces: a matéria e a forma combinadas em exercício de retórica derivando em um terceiro produto. No meu caso, duas expressões artísticas representadas pela fotografia (literatura visual) e prosa poética (literatura escrita) dando origem ao fotolivro *Emanações*.

Percebi o momento ideal de associar duas esferas artísticas que sempre me inspiraram. A fotografia que tenho como profissão desde o ano 2000 e que certamente aponta traços singulares de minha personalidade, como do modo de ver e sentir o mundo a minha volta, além da clara simbiose espiritual que carrego com a literatura engajada apresentada em formato de prosa poética.

De acordo com a metafísica aristotélica, eu, o sujeito duplo de *Emanações* pude compreender ao longo do processo de criação da obra dissertativa e do produto artístico, a estimulante influência exercida pela “doutrina do ato-potência” (ARISTÓTELES, 1999, p. 24). Entendi que a realidade é constituída por seres singulares, concretos e mutáveis onde o conhecimento empírico representa a ferramenta primordial para o estabelecimento de uma ciência indutiva baseada em acuradas observações. Influenciado pela doutrina aristotélica do ato-potência assimilei em vida e obra que a noção de ser não se restringe ao que já existe, em ato; ser é também o que pode vir a ser, a virtualidade, a potência em outro ato. Nessa passagem da potência ao ato é que constitui o movimento do ser, da substância em movimento segundo a teoria de Aristóteles. Um movimento capaz de alterar conceitos arraigados em qualquer homem, e dessa forma, lapidar sua condição de ser pensante e múltiplo atualizado às necessidades do mundo pós-moderno.

Quanto ao trabalho de campo, um momento marcante ocorreu-me quando fotografava em contraluz os trabalhadores da macaxeira que exauridos pela ação do clima e esforço físico, secavam a farinha enquanto, eu, próximo da cena, permanecia envolto em densa fumaça proveniente de um forno escaldante. De certa forma, sentia no calor da ação uma involuntária duplicação da realidade sensível, ao mesmo tempo em que sentia na pele as dificuldades e angústias da vida dos operários da macaxeira. Naquele momento, pulsava aceleradamente e

tencionava o disparador da câmera no exato instante em que o operário movimentava seu tronco erguendo a pá e espirrando os grãos da farinha de mandioca. Uma experiência metafísica transcendia meu espírito no momento tencional de captura do instante decisivo tão exaltado por Cartier Bresson.

Através das múltiplas leituras e correntes artísticas estudadas durante o mestrado compreendi que há uma evidente dicotomia entre o ato de ver e o ato de olhar. Para ver-se é necessário um deslocamento da visão, para olhar-se não.

No ato de ver-se, procurei ao longo da elaboração de *Emanações: discursos fotográficos e culturais*, edificar um “Ideal do Eu” (VANIÉR, 2005, p. 48) multiforme, ou seja, conceber o sujeito duplo de *Emanações* (o crítico e o artista) a partir de uma instância simbólica multifacetada que aceita introjetar em meu “Imaginário” (VANIÉR, 2005, p. 35) múltiplas imagens refletidas no espelho. A soma dos diversos personagens refletidos no espelho expressam-se na obra dissertativa moldando minha relação “Sujeito e Eu” (VANIÉR, 2005, p. 50), construindo meu registro do “Real” (VANIÉR, 2005, p. 71), e dessa forma, ajudando-me a compreender melhor as múltiplas realidades humanas encontradas na pós-modernidade.

Quanto ao ato de olhar-se, investiguei-o através do artista utópico que permanece fixo em seu próprio tempo e dimensão cognitiva, um personagem ecorromântico limitado às suas angústias e capacidade de auto-conhecimento. Em ambos os casos, ao reler Alain Vanier (2005), rememoro Lacan e seus estudos a respeito do “estádio do espelho” e quanto ao registro RSI, digo, o registro do real, simbólico e imaginário do sujeito que nortearam uma compreensão mais íntima de meu ego.

Outro importante autor que orientou minhas pesquisas acadêmicas foi Nietzsche, principalmente no que concerne o embate entre o espírito livre e o espírito cativo. Em ambos os casos, procurei absorvê-los integralmente e de forma perspectivista adequá-los ao conteúdo intelectual da obra dissertativa.

A harmoniosa convivência com os trabalhadores da macaxeira no Amazonas também contribuiu para o desbravar de uma outra realidade, distinta da minha, mas que de certa forma sempre esteve presente na minha consciência e no meu espírito observador.

A partir das fotografias que produzi dos operários da produção de mandioca no município de Iranduba no interior do Amazonas, procurei identificar na letra que emana da imagem fotográfica de *Emanações*, sua vocação de metamorfose figurativa. O espírito das

prosas poéticas emergidas das fotografias humanistas de *Emanações* projetou-me a outras realidades e possibilidades da experiência humana.

Impulsionado por Roland Barthes compreendi o terceiro sentido da mensagem fotográfica: o sentido obtuso que está fora da linguagem articulada, contudo no interior da interlocução. Assimilei que o terceiro sentido transita no campo da intencionalidade afetiva, em outras palavras, no *punctum* barthesiano, a relação íntima do fotógrafo/observador com o referente plasmado em imagem fotográfica.

Na superação da mentalidade estabelecida pela dogmática tradição clássica representada pela tríade do cristianismo, militarismo e burguesia, o ego do artista de *Emanações* se sentiu impelido a se expressar visceralmente através da literatura engajada anarco-marxista, tomando-se por base a contextualização oferecida pela literatura visual.

Por um lado, sob influência baudelairiana, creio que habita meu sujeito duplo a face iluminista do crítico e pessoa racional contrária ao uso da força bruta. Por outro lado, consciente que para resolvermos as mazelas sociais, culturais e econômicas que afogam grande parcela da população mundial na lama da ignorância fomentada pelos padrões do poder teremos que como diminutas formigas autônomas lutarmos dia após dia por um mundo mais decente para todos.

Dessa forma, eu, o crítico iluminista de *Emanações: discursos fotográficos e culturais*, compreendo a existência de “ambiguidades perceptivas” (ECO, 1991, p. 58) inerentes à experiência humana e que estas podem derivar em sentidos múltiplos da experiência artística, como do caráter ficcional, utópico e ecorromântico que dá origem ao artista de *Emanações*. Esse artista, dentro de sua finita invariabilidade da experiência entende apenas o universo maniqueísta e bipolar da existência humana, assim, continuará sofrendo e sonhando pelo impossível. O dia em que possamos viver num mundo menos egoísta e mais humano onde o Deus Cifrão (o capitalismo selvagem entendido pelo anarco-marxista de *Emanações*) não possa mais escravizar nossas mentes e atrofiar nossos estômagos.

Essa observação, ou melhor, esse aspecto individual de fruição da peça artística é apenas mais uma das inúmeras perspectivas de leitura da obra aberta de *Emanações*, um convite à liberdade interpretativa fruto de uma poética de “obra em movimento” avaliada por Umberto Eco (1991).

Para se compreender melhor o funcionamento das engrenagens da oficina do espírito livre que habita o trânsito cognitivo entre o crítico e o artista de *Emanações*, cito meu poema: *A Intratável máscara do alterego*.

Gozo por ti, intratável liberdade!

De que adianta me dizerem que muito me amam, se devo, qual um amordaçado servo da doutrina patriarcal, abotoar nessa cálida manhã, minha camisa surrada em devaneios e retornar à jaula arcaica e sufocante de meus piores pesadelos.

Mas o que o Senhor quer de mim? Sugar minha alma, pensas que minha essência é desprovida de vontade? Para que esse patético sermão, para que acorrentar minha consciência com esse discurso fúnebre, hipócrita e covarde?!

Eu, essa planta enferma, acalentada nessas úmidas folhas do bosque, busco na terra embebida do sítio de meu pai amainar a febre que devora meu embargado espírito.

Pois que, tal qual um tirano, meu pai, solenemente, sentado à cabeceira da mesa orienta os galhos genealógicos de sua família, e assim, destina ao galho da sua direita, o responsável pelo desenvolvimento espontâneo do tronco, desde suas raízes. Já, o galho da sua esquerda, diz ele que traz o estigma da cicatriz, como se minha mãe, de onde germina o galho, fosse responsável por uma anomalia, uma protuberância mórbida pela carga de afeto, e eu, me encontro lá, no galho apodrecido, deteriorado por sombras que não se harmonizam com os dogmas medievais de meu pai.

Certo dia, meu irmão mais velho, disse-me que quando eu estava ausente, era preciso que eu visse nosso pai trancado em seu silêncio, olhando não se sabe o que na noite escura, talvez, penso eu, procurando um sentido vago nos porões de sua doutrinação consciência.

Dizia que eu havia plantado o fruto da desunião familiar. Eu estupefato retrucava, exclamando que nossa desunião brotou muito antes do que pensava o mais astuto ente querido, germinava no instante em que meu corpo, tomado de virulenta fé, sentia meu alterego mais fervoroso do que qualquer outro lá em casa.

Quando jovem, acorrentado à farda de congregado mariano e devendo comungar como Cristo a primeira missa de cada dia, experimentava eu, o mais inglório fardo avolumado em meu dorso reprimido.

O pai sempre diz que é preciso começar pela verdade e terminar pela verdade. Mas que verdade é essa que amputa e escraviza a alma do pobre rebento?

E assim segue a rotina, o fruto calado, ouve através de cada porta cerrada dessa sombria casa, os contidos gemidos evocados pelos entes subalternos.

Em seus inconsistentes sermões, o senhor melancolicamente sussurrava que o mundo das paixões era o mundo do desequilíbrio, dizendo para nós, os apaixonados se cuidarem e afastarem dos olhos a poeira ruiva que nos turvava a vista. Sentado à mesa, qual um ser supremo, falava para a família erguer uma cerca, guardar simplesmente o corpo, pois eram esses os artifícios que deveríamos usar para impedir que as trevas de um lado invadissem e contaminassem a luz do outro. Bradava como um ébrio pastor evangélico, que era através do recolhimento que poderíamos escapar ao perigo das paixões.

Foi por isso que me ocorreu dizer que o senhor não me conhecia. O filho arredio, a ovelha negra partira sem rumo e sem as miudezas petrificadas em convento familiar.

Ouçá Pai, tende piedade de mim, não tire minhas aflições, meus sentimentos. Quero fundar minha igreja. O santuário da fé libertária. A exclamação da vontade de ser e de poder. Sei que serei o profeta da minha própria existência.

Veja Pai, insensato é quem se submete à escravidão mental! Eu, qual uma ovelha desgarrada jamais me submeterei à racionalidade paciente do ser.

Pai, em meu mundo, loucura é ter a tua sensatez, render-se aos infames e preconceituosos dogmas arraigados nas mais profundas camadas do inconsciente humano. Não tenho culpa do meu delírio. Se para o Senhor, habito na escuridão do absurdo, caminhando no rastro do maligno, eu, em minha voluptuosa fé, tenho, entranhada em meu ser, sede de justiça, apetite de viver.

Gozo por ti, impalpável liberdade! (MARANGONI, 2014, p. 42)

Percebo ao final da obra dissertativa e de tudo que envolveu o trabalho laborioso de *Emanações* que o pensamento inquieto e multifacetado de Nietzsche, de certa forma, ampliou um calo espiritual que já incendiava minha consciência desde os tempos de infância.

Para tanto, rememoro o aforismo nietzschiano intitulado *A arte sendo perigosa para o artista*.

Quando a arte arrebata fortemente um indivíduo, leva-o de volta a concepções de épocas em que a arte florescia do modo mais vigoroso, e tem então uma influência regressiva. Cada vez mais o artista venera emoções repentinas, acredita em deuses e demônios, põe alma na natureza, odeia a ciência, adquire um ânimo instável como os indivíduos da Antiguidade e requer uma subversão de todas as relações que não sejam favoráveis à arte, e isso com a veemência e insensatez de uma criança. Ora, em si o artista já é um ser retardado, pois permanece no jogo que é próprio da juventude e da infância: a isto se junta o fato de ele aos poucos ser 'regredido' a outros tempos. Desse modo acontece, afinal, um violento antagonismo entre ele e os homens de mesma idade do seu tempo, e um triste fim; assim, segundo os relatos dos antigos, Homero e Ésquilo acabaram vivendo e morrendo na melancolia. (2005, p. 113)

Imagino que talvez na cultura superior do futuro, o ser humano nasça com um cérebro duplo nietzschiano, como duas câmaras cerebrais, dispostas lado a lado e sem se misturarem garantam a plena saúde humana. Num domínio, a fonte de energia libidinal, de espírito revolucionário, no outro, o regulador racional capaz de edificar uma nova sociedade multiforme que pense de modo dosado os limites da relação conflituosa entre a dimensão coletiva e a individual que coabita o ser humano.

CONCLUSÃO

Partidária do espírito livre nietzschiano, a obra dissertativa *Emanações: discursos fotográficos e culturais* pretende contribuir para o alargamento artístico-cultural de uma realidade estabelecida por antiquadas práticas capitalistas produzidas pela hegemônica modernidade ocidental.

Do ponto de vista sociológico, a crítica de *Emanações* identifica-se sobremaneira com o pensamento de Boaventura de Souza Santos (2010) quanto a transformação da racionalidade e de antigos paradigmas epistemológicos arraigados no eurocentrismo dos séculos XIX e XX.

No pilar da emancipação sócio-cultural pensado por Boaventura de Souza Santos, *Emanações* investe seu caráter artístico-cultural na construção de uma pós-modernidade articulada a partir de uma racionalidade estético-expressiva cosmopolita, favorável a culturas alternativas soterradas na modernidade pelo cânone hegemônico ocidental. Defende uma mentalidade plural expandida às possibilidades de diferentes conhecimentos científicos que superem a dicotomia natureza/sociedade e a relação sujeito/objeto outrora pensada pelos primeiros positivistas do século XIX. Adota um modelo de racionalidade favorável a concepção construtivista da verdade científica e acredita na íntima relação entre as ciências naturais e as ciências sociais, estas associadas aos estudos humanísticos e artísticos.

Nessa perspectiva, *Emanações* caracteriza-se por ser um projeto de mentalidade artístico-cultural contra-hegemônico em relação a mentalidade predominante eurocêntrica avaliada por Souza Santos (2010). Influenciado pelo sociólogo, o fotolivro em questão propõe a expansão sócio-cultural das atividades produtivas emergentes que ainda hoje sofrem com o preconceito originário da racionalidade cultural preeminente do hemisfério Norte sobre o Sul, em âmbito mundial. No caso brasileiro, essa mentalidade cultural apresenta-se pelo modo inverso, leia-se a cultural da região sul/sudeste sobre a norte/nordeste.

A obra questiona o desperdício das experiências sociais imposto pela tradição científica ocidental, propondo a transformação sócio-cultural para além do capitalismo e das alternativas teóricas e práticas amplamente discutidas por um modelo de racionalidade defasado, uma teoria científica crítica produzida pelo hemisfério Norte e imperialista. Segundo Souza Santos, uma razão indolente que suprime práticas sociais alternativas às novas experiências de emancipação social.

Em oposição à razão indolente exercida pela modernidade ocidental, a obra em questão adota uma racionalidade cosmopolita capaz de incentivar e valorizar as práticas sociais marginalizadas pelo paradigma dominante, como por exemplo, a atividade produtora de farinha de macaxeira e derivados do Amazonas, assim contribuindo para a expansão do tempo presente e a contração do futuro. Nessa perspectiva, *Emanações: discursos fotográficos e culturais* entende que é necessário reconhecer as múltiplas práticas sociais emergentes em um universo de inesgotáveis experiências sociais.

Nesse contexto, o produto artístico-cultural *Emanações* expõe referentes reais refletidos em uma cultura marginal ao modelo hegemônico, questiona-os artisticamente sob forma e conteúdo expressivo chamando a atenção para causas periféricas que a partir dos *mass media* de Vattimo (1992) tomam corpo e começam a influenciar setores da sociedade intelectual e produtiva do hemisfério periférico, assim promovendo o alargamento da racionalidade do hemisfério hegemônico.

Dessa forma, a obra *Emanações: discursos fotográficos e culturais* inspira-se no que Souza Santos pensa por “reinvenção da emancipação social” (2010, p. 93). Compromete-se com a dilatação das múltiplas experiências sócio-culturais emergentes em todas as esferas econômicas possíveis. Reivindica o alargamento das experiências sociais disponíveis que levem em conta a implementação da “sociologia das ausências” proposta por Souza Santos (2010). Segundo o autor, essa prática corresponde a substituição da monocultura imposta pelos países dominantes em favor do exercício da “ecologia de saberes” (2010, p. 106).

A experiência artístico-cultural de *Emanações* atua como adubo fértil para o cultivo da sociologia das emergências; a expansão das experiências sociais possíveis impulsionadas pelos novos meios de comunicação de massas como a internet facilitam hoje o despertar de emergentes racionalidades outrora reduzidas intelectualmente pelos dogmas culturais hegemônicos.

Em âmbito brasileiro, a dissertação propõe um modelo de racionalidade mais amplo que possa dialogar com múltiplos horizontes sócio-culturais, e conseqüentemente, cooperar com práticas sociais alternativas dando voz a uma parcela significativa da sociedade brasileira que ainda hoje vive enraizada ideologicamente em conservadores paradigmas culturais cristãos, militares e burgueses. Uma tríade de mentalidade tacanha que ainda não se deu conta de que o Brasil, como pensava Darcy Ribeiro, pode se tornar “uma nova Roma, lavada em sangue negro e sangue índio, destinada a criar uma esplêndida civilização, mestiça e tropical,

mais alegre, porque mais sofrida, e melhor, porque assentada na mais bela província da Terra” (1995, p. 04). De acordo com Darcy Ribeiro, *Emanações* e sua crítica dissertativa entendem que o universo dos “moinhos de gastar gente” (1995, p. 106) não podem mais continuar a viver sem perspectiva de vida e submissos à tríade dominante. Como sugere Souza Santos (2010), um modelo de pós-modernidade contra-hegemônico que favoreça alternativas de prosperidade aos povos do hemisfério Sul, local onde habita o referente da obra artística *Emanações*.

Na pós-modernidade os moinhos de gastar gente são as pessoas representadas por diversos setores da sociedade menos favorecida economicamente conforme a comunidade dos trabalhadores da macaxeira do Amazonas, os assalariados de modo geral, os profissionais liberais distribuídos nas mais diversas áreas do conhecimento, os artistas e grande parte dos intelectuais do campo educacional podem agora se manifestar diante de um novo horizonte cultural difundido pelo *mass media*, a sociedade transparente pensada por Gianni Vattimo (1992). Uma factível válvula de escape heterotópica capaz de difundir múltiplas mentalidades ao redor do globo via internet, os novos sistemas de comunicação e integração imediata de diferentes comunidades expostas em meio a múltiplos canais e situadas diante de um público universal.

O produto artístico *Emanações* está ciente dessa nova perspectiva midiática estabelecida mundialmente e procura compreendê-la dentro do universo de possibilidades concretas de se manifestar artisticamente diante de múltiplos receptores inseridos no atual contexto sócio-econômico global.

Nesse ambiente, a crítica de *Emanações* juntamente com seu produto artístico abordam distintas visões de mundo. A partir da filosofia científica propõem alargar a mentalidade estabelecida pelo projeto colonial reinante de concepção arcaica e que apontado por Darcy Ribeiro (1995) prioriza uma racionalidade solidificada por duas grandes empresas Brasis: a empresa escravista, latifundiária e monocultural, altamente especializada e essencialmente mercantil, aliada a empresa jesuítica fundada na mão-de-obra servil dos índios. Duas importantes matrizes empresariais que ainda hoje doutrinam grande parte da sociedade brasileira através de conteúdo ideológico, haja vista o elevado percentual de 38% de parlamentares evangélicos²⁰ no atual Congresso Nacional brasileiro e o significativo número de canais de telecomunicação em rede aberta que encontram-se sob o comando

²⁰ Fonte: <http://smkdb.com/raquel-peyraube-ve-moralizacao-e-satanizacao-de-politicos-evangelicos-sobre-legalizacao-brasil/>

político-administrativo dos mesmos. Porém, essa vertente doutrinal enfrenta um processo de embrionário esfacelamento ideológico.

Atualmente, a predominante cultura eurocêntrica articulada por essas duas grandes empresas Brasis começa a se desarticular devido o surgimento dos novos sistemas mundiais de intercomunicação cultural que segundo Darcy Ribeiro (1995) contribui decisivamente para a difusão da criatividade popular, de novos valores artísticos e culturais talhados por povos outrora marginalizados e que agora podem transmitir suas expressões culturais via satélite.

Na pós-modernidade, as sociedades emergentes interagem de forma imediata com outras culturas e em dimensão mundial expandem-se, favorecendo o rompimento com os valores tradicionais impostos pela cultura eurocêntrica hegemônica, a orientadora ideológica dos povos colonizados.

Sob o ponto de vista da filosofia da estética, *Emanações* situa-se em perspectiva pós-moderna pois entende que atualmente o curso unitário da história já se diluiu e que não há mais espaço para a antiga concepção de belo unitário posto em prática pela utopia romântica burguesa do século XIX, e posteriormente, através da modernidade revolucionária dos anos 1960. Assim, lança mão de uma experiência estética adequada a universalidade de valores e mentalidades artísticas de juízo reflexivo, segundo Vattimo (1992) uma experiência estética que se articula em múltiplos mundos com múltiplas formas e possibilidades de belo.

Dessa forma, o fotolivro *Emanações* e suas possibilidades estéticas de manifestação artístico-cultural são capazes de permutar forma e conteúdo entre o material impresso do fotolivro e outros suportes expressivos, como os diversos meios de comunicação eletrônico.

Nessa perspectiva de “obra aberta” (ECO, 1991), *Emanações* através de sua estrutura narrativa aproximada ao fotorromance articula um efeito de *shock* benjaminiano: a oscilação do hábito perceptivo avaliado nas sequências de imagens que se projetam em uma obra cinematográfica. Aproxima-se também do conceito de *stoss* canonizado por Heidegger ao aglutinar diferentes estruturas narrativas e ideológicas dentro da mesma obra artística, como da combinação da sequência fotográfica dialogada com a prosa poética resultando num terceiro produto artístico. Nesta trama, têm-se a compreensão artística por parte do autor que pode mantê-la ou recriá-la, uma concepção de obra aberta ou inacabada, e por outro lado, há a compreensão do receptor da obra que pode reinterpretá-la utilizando-se de outras ferramentas artístico-culturais a partir de diversas visões de mundo.

Em última instância, *Emanações: discursos fotográficos e culturais* pretende cooperar com um modelo de globalização alternativo que deva ser repensado em benefício de uma multiplicidade de vozes aspirantes a um novo milênio heterotópico, libertário, produtivo e autônomo.

De alguma forma, esta dissertação espera ter contribuído para a transformação dos espíritos cativos em espíritos livres, libertos de qualquer moralidade repressora e a favor da emancipação da consciência.

Segundo Darcy Ribeiro (1995) somos um país miscigenado, uma cultura sincrética que precisa ser reinventada, ou seja, ressignificada em múltiplos paradigmas artísticos e sócio-culturais que motivem amplas perspectivas de desenvolvimento humano iluminado a todos os seres racionais; independentemente de gênero, raça, credo, classe social e nível educacional; assim como entende *Emanações: discursos fotográficos e culturais*.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy A. *Arte para que?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

ANDRADE, Rosane de. *Fotografia e antropologia: olhares fora-dentro*. São Paulo: Estação Liberdade; EDUC, 2002.

ARISTÓTELES. *Metafísica de Aristóteles*. Livro XII. Tradução de Lucas de Angioni. Capítulo 1 [11069a 18]. Disponível em: <<http://www.cle.unicamp.br/cadernos/pdf/LucasAngioni-Traducao.pdf>>. Acesso em: 13 nov. 2013.

ARISTÓTELES - vida e obra. In: ARISTÓTELES. *Aristóteles: poética, organon, política, constituição de Atenas*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Col. Os Pensadores.)

BARBOSA, Andréa e CUNHA, Edgar Teodoro da. *Antropologia e imagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. (Col. Passo-a-passo; 68)

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa. Edições 70, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa: volume único*. (Org.). Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BAUDELAIRE, Charles. *A invenção da modernidade* (sobre arte, literatura e música). Tradução de Pedro Tamen. Rio de Janeiro: Relógio D'Água, 2006.

BLADE RUNNER, CAÇADOR DE ANDRÓIDES (filme). Direção de Ridley Scott. Distribuidora: Warner Home Video, EUA, 1982. 117 min., 35 mm.

BOTOSO, Altamir. A luta entre vítimas e algozes: uma leitura do romance gaibéus, de Alves Redol. *Macabéa*. Revista eletrônica do Netlli, v. 1, n. 2, dez. 2012. Disponível em:

<<http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MacREN/article/download/332/306>> Acesso em: 14 jan. 2014.

BURIAN, Peter K. e CAPUTO, Robert. *Guia prático de fotografia: Como fazer grandes fotos*. Edição 31. Washington; São Paulo: National Geographic; Abril, 2001.

CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1987.

CARVALHAL António. *História da Fotografia*. Disponível em: <http://achfoto.com.sapo.pt/hf_6-5_2.html>. Consultado em: 15/10/2013.

COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. Surpresas da objetiva: novos modos de ver nas revistas ilustradas modernas. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

DAVIS, Harold. *Criatividade em preto & branco: dicas e técnicas de fotografia digital*. Tradução de Raphael Bonelli. Rio de Janeiro: Alta Books, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1993. (Série Ofício de Arte e Forma).

ECO, Umberto. *Obra aberta*. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. 8 ed. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FANTAZZINI, Fábio. A fotografia, o preconceito e por que ele existe. In: SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. 3. ed. São Paulo: Hucitec; Senac, 2005.

FERNANDES JR., Rubens. *Labirinto e identidades: panorama da fotografia no Brasil [1946-98]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Processos de criação na fotografia*: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. FACOM, n. 16, 2º sem. 2006. Disponível em: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf> Acesso em: 04 dez. 2014.

FONTCUBERTA, Joan. *A câmera de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia*. Tradução de Maria Alzira Brum. São Paulo: G. Gilli, 2012.

GOMBATA, Marsílea. Clicar, em vez de viver, tornou-se norma. *Carta Capital*. Disponível em: < <http://www.cartacapital.com.br/cultura/clicar-em-vez-de-viver-tornou-se-norma/> > Acesso em: 15 set. 2013.

GONÇALVES, Rui Mário. *A pintura e escultura em Portugal: 1940-1980*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HEITLINGER, Paulo. Bauhaus: o impulso decisivo para o modernismo do séc. XX. In: *Tipógrafos.net*. Disponível em: < <http://tipografos.net/bauhaus/moholy-nagy.html> >. Acesso em: 04 mai. 2015.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. Tradução de Álvaro Cabral. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. 3. ed. São Paulo: Hucitec; Senac, 2005.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. Retratos de Família: imagem paradigmática no passado e no presente. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. 3. ed. São Paulo: Hucitec; Senac, 2005.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão. 4. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.

LESCOURRET, Marie-Anne. Aby Warburg, o não lugar de uma arte sem história. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução de Tânia Pellegrini. 8. ed. Campinas, SP: Papirus, 1989.

LÖWY, Michel. Carga explosiva: o surrealismo como movimento romântico revolucionário. *Temáticas*, Campinas, 19 (37/38): 11-24, jan./dez. 2011. Disponível em: <http://www.culturaepolitica.org/uploads/9/0/1/8/9018200/michael_lowy.pdf>. Acesso em: 30 set. 2014.

MACHADO, Arlindo. A fotografia sob o impacto da eletrônica. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. 3. ed. São Paulo: Hucitec; Senac, 2005.

_____. Fotografia em mutação. *Jornal Nicolau*, n. 15, s.d. <<http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downs-uteis-fotografia-em-mutacao.pdf>>. Acesso em: 17 jul. 2013.

MALINOWSKI, Bronislaw, 1997 [1961], “Introdução a Os Argonautas do Pacífico Ocidental”, em *Ethnologia*, n. s., 6-8: 17-38, trad. Ana Paula Dores. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/33086118/MALINOWSKI-Bronislaw-Os-Argonautas-do-Pacifico-Ocidental>>. Acesso em: 01 jul. 2013.

MANINI, Miriam. Imagem, imagem, imagem...: o fotográfico no fotorromance. In: SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. 3. ed. São Paulo: Hucitec; Senac, 2005.

MARANGONI, F. N. *Emanações*. Manaus: s.e, 2014. Fotolivro. 1 DVD.

MARCUSE, Hebert. *A dimensão estética*. Tradução de Maria Elisabete Costa. Lisboa. Edições 70, 2007.

_____. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Tradução de Álvaro Cabral. 8. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

MARTINELLI, Pedro. *Amazônia, o povo das águas*. São Paulo. Terra Virgem, 2000.

MASCELLI, Joseph V. *Os cinco Cs da cinematografia: técnicas de filmagem*. Tradução de Janaína Marcoantônio. São Paulo: Summus Editorial, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NOVAES, Sylvia Caiuby. O uso da imagem na Antropologia. In: SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. 3. ed. São Paulo: Hucitec; Senac, 2005.

NOVA VISÃO. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de artes visuais*. 2007. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=6176>. Acesso em: 18 out. 2013.

REDOL, Alves. *Gaibéus*. 5. ed. [S.l.]: Europa-América, 1976.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SALGADO, Sebastião. *Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial (suplemento)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.

SALKELD, Richard. *Como ler uma fotografia*. Tradução de Denis Fracalossi. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

SAMAIN, Etienne. Apresentação. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

_____. Apresentação: um espelho surpreendente. In: SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. 3. ed. São Paulo: Hucitec; Senac, 2005.

_____. Aby Warburg. Mnemosyne. Constelação de culturas e ampulheta de memórias. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

_____. As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

_____. Um retorno à câmara clara: Roland Barthes e a antropologia visual. In: SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. 3. ed. São Paulo: Hucitec; Senac, 2005.

SANTAELLA, Lucia. Os três paradigmas da imagem. In: SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. 3. ed. São Paulo: Hucitec; Senac, 2005.

SANTOS, Boaventura de Souza. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2010. (Coleção para um novo senso comum; v. 04)

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas, SP: Papyrus, 1996. (Coleção Campo Imagético).

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. Imagem e memória. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. 3. Ed. São Paulo: Hucitec; Senac, 2005.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TEIXEIRA, Irenides. *Henri Cartier-Bresson e sua obsessão pelo instante decisivo*. Disponível em: <<http://ulbra-to.br/encena/2012/08/14/Henri-Cartier-Bresson-e-sua-obsessao-pelo-instante-decisivo>>. Acesso em: 14 nov. 2014.

TRIGO, Thales. *Equipamento fotográfico: teoria e prática*. São Paulo: Senac, 1998.

VANIER, Alain. *Lacan*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2005. (Figuras do saber; 13).

VATTIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Tradução de Hossein Shooja e Isabel Santos. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

VIANA, Nildo. Marxismo e anarquismo. A anticrítica. In: MOREIRA, Carlos e VIANA, Nildo. *Debate sobre marxismo e anarco-marxismo*. Edições Saber. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/debateanarco.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2014.

