

Convite ao Escuro
(Ou Investigações
Poético-Utópicas
do Aparelho)

Convite ao Escuro (Ou Investigações Poético-Utópicas do Aparelho)

Vítor de Souza Pereira Martins

Orientadora: Prof. Dra. Irene Peixoto

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito para obtenção do título de doutor da Linha de Pesquisa Poéticas Interdisciplinares (PPGAV-EBA-UFRJ)

A quem me ensinou a desenhar de cabeça para baixo.

Resumo:

Esta é uma tese sobre o aparato, o operador e a operação das imagens técnicas no contexto da arte contemporânea, sob uma ótica utopista em um atravessamento racial. Parte de produção plástica própria, da confecção e do uso de imagens da caixa preta que compõem e que se transforma em trabalhos de arte, e de que forma esses direcionam ao não visto, ao inexplorado, ao utópico e são modificados por um olhar negro, escuro de cor e de pele. Até que ponto a arte do passado alcança diversos futuros? Tentando encontrar imagens ainda não vistas no âmago da câmera fotográfica, do aparelho.

Fotografia; Arte Contemporânea; Utopias; Aparelho; Negritude

Abstract:

This is a thesis about the apparatus, the operator and operation of technical images in the context of contemporary art, from a utopian perspective in a racial crossing. Starting in the plastic production on making and use images of the black box which compose and transformed into works of art, what way they direct to the unseen, the unexplored, the utopian and what way they are modified by a black vision, dark in color and skin. How far the art of the past reaches the future? Trying to find images not seen yet in the core of the camera, the device.

Photography; Contemporary Art; Utopias; Device; Blackness

Adendo:

Esta tese é compreendida não apenas pelo texto teórico-poético a seguir, mas também por dois fotolivros que a acompanham. Infelizmente o/a leitor/a que não os dispõe em mãos para tatear as páginas terá sempre uma experiência incompleta. A fim de estancar minimamente essa incompletude, compartilho os links das duas obras em questão.

Navios Negreiros: <https://vimeo.com/manage/videos/478903355>

Pequenas Navegações: <https://vimeo.com/manage/videos/823761246>

Sumário

Introdução (Diásporas, Aparelhos e Desvios) pg. 17

Capítulo Um – Aberturas Imagéticas pg. 31

a) Diafragma (Ou formas de Aberturas) pg. 35

b) Utopias e Imagens pg. 49

Capítulo Dois – A Fotografia Enquanto Matéria pg. 67

a) O Preto e o Branco pg. 71

b) O Papel pg. 83

c) A Foto-Coisa pg. 95

Capítulo Três – Os Desvios do Meio pg. 111

a) A Negritude e a Fragilidade Fotográfica pg. 115

b) O Contrato e o Paradoxo da Negritude pg. 125

Conclusão (as Fotos, os Livros e a Maleabilidade Fotográfica) pg. 141

Referências pg. 157

Introdução (Diásporas, Aparelhos e Desvios)

Dar um nome a uma obra é sempre uma tarefa delicada, porque um nome guia, tem uma função de dar sentido, norte, seja confundindo, explicitando ou tentando alcançar um espaço não tautológico da obra. Mas, ao mesmo tempo, o nome restringe. Delimita. *Navios Negreiros* (2020), um dos dois grandes trabalhos apresentados em conjunto nesta tese, assume diferentes plataformas. O nome surgiu depois da vontade, do impulso de pesquisar e de fotografar. *Pequenas Navegações* (2023), o outro grande projeto desta tese, segue a mesma linha. As obras buscam associar o nosso descobrimento, a nossa formação racial, e os nossos mares fotográficos. A câmera fotográfica e a criação de uma imagem técnica (ou a criação a partir de uma imagem técnica), de certa forma, se relacionam com o ato de nomear. Há, nas duas tarefas, um campo de possibilidades infinitas e finitas ao mesmo tempo. É um guia restritivo.

Há algo dito, mostrado, porque absorve do mundo, porque retira algo dele. Ainda que se deseje criar novas paisagens, novas visões, o referente sempre adere (BARTHES, 1984), há algo que fica, independentemente da vontade do programador, do fotógrafo ou da fotógrafa, ou de quem ou do mundo fotografado. As imagens surgiram da vontade vulcânica, de um impulso de vida e de arte, de adentrar o aparelho, de fantasiar dentro da sua mágica, de marcar dentro do espaço de rompimento, de transmutar paisagens, de adentrar os oceanos da câmera. Borrar o espelho para criar leques e possibilidades de navegação. O nome completa e restringe essas navegações, adicionando o elemento imaginário histórico de um momento de luta, dor e sangue.

A teórica bell hooks (2018, p.858-859), ao falar sobre o poder da linguagem,

imagina o terror vivido por africanos a bordo dos navios negreiros, principalmente por não entenderem a língua do colonizador, por isso a necessidade de buscar novas paisagens, novos sentidos. É aqui, na criação do trabalho fotográfico, o nome tomou forma. Delimitou as imagens em negro e branco, mas também deu a elas um norte. Não são apenas manchas em um papel, mas campos exploratórios de dor com uma forte carga simbólica da escravidão. Partem de uma vontade, de um aperto no peito do artista que tenta buscar imagens deslocadas, com mais objeções entre a câmera e o mundo, fantasiando no nebuloso. Ao dar o nome, essa denominação vai para o mundo e volta para o artista.



Vítor Martins. Navios Negreiros #20. 2020. Fotografia, dimensões variadas.

Navios Negreiros é diáspora, estética e técnica. São imagens em negro e branco, sem definição aparente, com mais objeções entre o início e o fim do sistema fotográfico (por “sistema”, entenderemos aqui a confecção da imagem, passando desde a mente/olho até a imagem “pronta”, exposta para outros olhares). É uma forma de adentrar a câmera. Percorrer sua escuridão. Tange na abertura da fotografia à abstração. No devir de luz, no âmago de ser imagem. É um desejo diaspórico de sair dos olhos, de navegar outros mares, de quase sair do papel – e o “quase” é importante. A quase imagem é importante por ainda não ser, não necessariamente por uma idealização de movimento, um inconformismo entre

suas bordas, mas por abrir a possibilidade de ser diferente.

Ser diáspora, se entender enquanto viajante, se ver dentro do navio negreiro, também é uma quebra da lógica tecno-representacional, é esvaecer as referências concretas do mundo. É na objeção entre lente-mundo do sistema fotográfico que vive uma das vontades de fazer e ser diferente. Se não chegar ao ápice de uma nova linguagem, como bell hooks propõe, ao menos tatear e se entregar ao desconhecido. Abrir o leque e fugir da representação exótica. Catedrática. Única.

Se a fotografia é algo que nunca se torna a coisa em si¹, viver na navegação abstrata é assumir a descortinação. Devolver a ilusão à imagem. Ou, como pergunta Murad (2008, p.68), “não seria a criação de miragens luminosas a razão ontológica que move a fotografia?”.

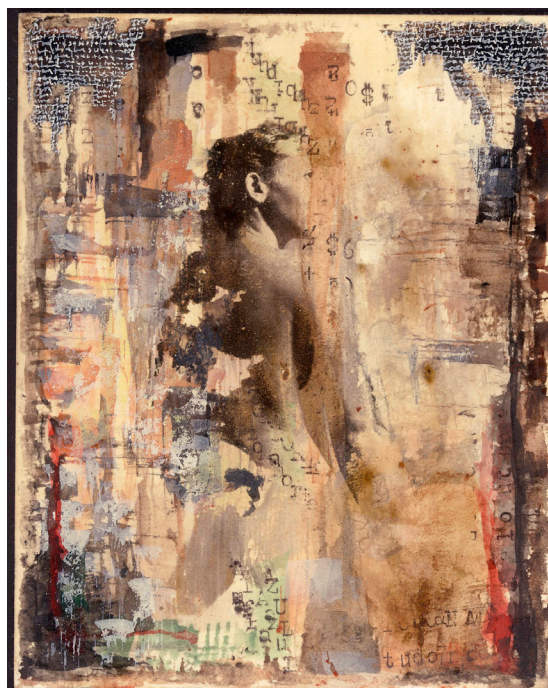
Navios Negreiros é, sim, miragem luminosa, razão ontológica da fotografia, mas de uma maneira pretensiosamente diferente, de outro enfoque, de outro mundo, de um horizonte que escapa. Evoca a lembrança de sangue do passado histórico pelo nome, mas tenta, nas suas instâncias de luz, abrir ao além, às possibilidades de novas navegações, de reimaginar novas terras a encontrar. De um futuro que não veio, e que talvez nunca venha, mas que é necessário olhar, abrir. Nas suas abstrações de luz vivem inquietações do agora. Não de criar uma nova poética, ou um novo mundo, mas de entrar na câmera, navegar nas tintas preta e branca marcadas no papel, e tentar descobrir mais, dar possibilidades para os olhos, para novas paisagens ao privilegiar o minimal da imagem (MURAD, 2008, p. 69).

Os suspiros de exílio evocam também a técnica. Há um movimento de “volta” na construção plástica do trabalho. As imagens são positificações do negativo. Foram retiradas em alto grau de contraste de ambientes sem definição aparente. Os negativos são revelados, mas a ampliação, a finalização da imagem, é invertida novamente. Os negativos são expostos. Esse ato, que a princípio se posta como

¹ Em suas “dez proposições acerca do futuro da fotografia”, Lisovsky (2011) reitera que a fotografia é uma memória, uma sobrevivente sim, mas cada vez as noções de tempo viram anacronia na criação imagética, por isso a terminologia “contramemória”. Algo que embola, ou tenta, o “isso foi” barthesiano (1984).

uma escolha estética, contribuiu para a “miragem de luz”, mas não somente, não busca apenas a clarividência, o sentido espectral de Murad. Escancara o desejo de ser imagem, mas é também um convite as entranhas do aparelho, uma ruptura, um *hackeamento*, da idealização do sistema fotográfico. Em conjunto com a evocação do nome, deseja (dentro da ruptura do vulcão da escuridão do aparelho) simplesmente criação, brechas, possibilidades e novos mares.

Não apenas alcançar o inalcançável, mas dilatar visibilidades. *Hackear*², ou a tentativa de criar possibilidades dentro do sistema dado, não pode ser considerado como algo abruptamente fora do sistema de funcionamento. Se tomarmos, aqui, o sistema como algo de início e fim, uma corrente que ascende na mente e chega até a foto/obra, passando por uma câmera escura, um aparelho menos ou mais mágico, mas que captura e transforma imagens. O trabalho em si não quebra o funcionamento, e nem quer fazê-lo. Não quer deixar de ser imagem, deixar de ser fotografia.



Eustáquio Neves. Série Objetivação do Corpo. 1999. Fotografia, técnica mista. Fonte: O Menelick 2º Ato. Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/fotografia-e-cinema/os-dilemas-sao-outros-uma-entrevista-com-eustaquio-neves>. Acesso em: 20 out. 2020.

2 Ainda que uma palavra denotada de preconceitos, o *hacker* é sobretudo um/a explorador/a de possibilidades. Alguém que não quebra sistemas, mas muda funcionamentos para produzir outros resultados.

Ser é importante, mas visto de outros olhos. Ao revirar, convidar ao escuro, ampliar o negativo, buscar novas imagens, não se põe abaixo o sistema fotográfico, não se quer viver sem a câmera, nem se quer aludir uma existência fora dela, mas sim abrir o leque das suas possibilidades, dos seus erros. Uma ode à sensibilidade do filme, do papel, de mostrar as rachaduras.



Eustáquio Neves. Série Cartas ao Mar. 2015. Fotografia, técnica mista. Fonte: O Menelick 2º Ato. Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/fotografia-e-cinema/os-dilemas-sao-outros-uma-entrevista-com-eustaquio-neves>. Acesso em: 20 out. 2020.

Ainda que tematicamente diferente, o trabalho de Eustáquio Neves também transita nessa dilatação da imagem. Catalogado muitas vezes como um artista pós-fotográfico, ou de “fotografia expandida”, Neves se utiliza da intervenção no processo, do manuseio, da *maleabilidade*, também colocando interposições entre a objetiva e o mundo, arranhando o sistema fotográfico, trabalhando muitas vezes com viragens fotográficas, raspagens, pigmentações. Neves é colocado como uma figura que quebra determinadas linguagens, rompendo com o esperado da fotografia, muitas vezes pela abordagem da herança da escravidão, pela representação e abordagem material de cenas, memórias e corpos negros.

No entanto, é interessante pensar que, temática e representação à parte, as obras

fotográficas de Neves rompem não apenas pelo que mostram através de corpos negros à frente da lente, mas também pelo olhar de trás, de quem cerra o dedo para realizar a imagem (e de quem adentra o sistema arranhando o processo).

Há uma série de fatores que também compõe uma contra hegemonia, um olhar acrônico, uma “contramemória” dentro do trabalho de Eustáquio Neves, que boa parte das análises são subalternas ao tema, ao presente, ao (quase) explícito. Há muito nas arestas, nos escuros das suas imagens que conversam com os processos plásticos a que ele submete suas criações. Não é uma imagem desviante apenas pelo que se apresenta aos olhos, mas também por ser de um fotógrafo que passe por isso, pelos apagamentos e ranhuras.

Segundo o artista e pensador nigeriano Olu Oguibe (2002), fotografias satisfazem um desejo de fidelidade em que o resultado (a imagem pronta) é, dentro de uma perspectiva hegemônica, uma mecanização, um processo desprovido da intervenção humana. Dessa forma, se torna necessário um olhar e uma prática desenraizada, em que a poética de um fazedor de imagens se potencializa, na inclinação da subjetividade.

A “contramemória”³ do dispositivo, portanto, agiria em uma intromissão dentro do sistema fotográfico. Um convite ao escuro. Ao coração da caixa preta. Na jornada de imagem como objeto a ser manuseado. *Navios Negreiros* e a poética de Eustáquio Neves se interseccionam na maleabilidade fotográfica, na capacidade do artista de transformar a foto além do resultado já esperado da memória de luz da câmera, atravessando a correnteza dos olhos, se intrometendo entre o mundo e a lente. Saindo da certeza da fidedignidade para buscar se ancorar em novos portos, em novas imagens.

Fotografia, em seu significado enquanto palavra, é a escrita com a luz. Entretanto, interpretando Flusser (2002, 1998) e Fontcuberta (1998), a relação entre artista

3 “A palavra diáspora foi originalmente usada no Antigo Testamento para designar a dispersão dos judeus de Israel para o mundo. Recentemente, tem se aplicado o mesmo vocábulo, por analogia à condição judaica, aos movimentos dos povos africanos e afrodescendentes no interior do continente negro ou fora dele”

(fotógrafo) e câmera (meio) é o cerne e a escrita da imagem. Fotografia também é câmera-dispositivo. Os atos, intervalos e disputas entre essa relação, de forma orgânica ou dolorosa, propõem ação, posição, proposição, exploração. “Fotografia não se trabalha, se age” (GUIMARÃES, 2008, p. 7).

Fontcuberta (1998, p. 184) propõe, a partir das suas próprias experimentações artísticas, uma *fotografia de contravisión*. A prática é a ação que se aproveita do já esperado para quebrar a rotina do seguro e se banhar nas incertezas e nos incômodos das imagens, evidenciando a maleabilidade e desafiando olhares acomodados.



Vítor Martins. Navios Negreiros #34. 2020. Fotografia, dimensões variadas.

Assim, a imagem não seria mais um registro de veracidade, mas uma demonstração de suspeita (FONTCUBERTA, 1998, p. 179). Há um artista desconhecido na pretensão da verdade fotográfica, um olhar enclausurado. A “contravisão” de Fontcuberta vai contra toda uma ordem visual baseada nas evidências. É um *hacker* atacando as defesas do sistema, algo que perverte o princípio da realidade da imagem, a subversão dos inconscientes tecnológicos, do estado ontológico da imagem e da contravenção da liberdade mascarada

pelas miragens da sociedade tecnocrática. Quando o real se funde com a ficção, se produz realidade (FONTCUBERTA, 1998, p. 184-185). Se produz e não só “reproduz” imagem.

A criação imagética, portanto, pode ser absorvida em outro aspecto, no campo imaginal. Ainda que a luz seja central, o processo imaginal perpassa ação e dispositivo fotográfico. O galaxial de *Navios Negreiros* busca imagens nesse espaço, nesse escuro. Assim como no trabalho de Eustáquio Neves, a luz é um componente, mas a função central espectral da imagem a ser alcançada, realizada, é a mão, a maleabilidade e o desvio.

Não significa, no entanto, projetar na função imaginal que se encarrega propositivamente de um fazer artístico-fotográfico de intervenção no processo (a *maleabilidade fotográfica* como será discutida e proposta nesta tese) como o único desvio possível. Há várias formas de se desviar, inclusive seguindo a trajetória de sempre. O desvio já faz parte do sistema: sair de uma técnica esperada, de um resultado aludido, não significa revolução.

Nem mesmo esse desvio pode ser colocado como uma quebra total das estruturas do sistema. Nem *Navios Negreiros*, nem os demais projetos a serem apresentados nesta tese, nem Eustáquio Neves querem se ver completamente livres da imagem e do processo de ser foto. O início e o fim são os mesmos de todo processo fotográfico mais ou menos liberto, mais ou menos revolucionário. Começa na mente/olho/vontade/faísca e termina em imagem feita, “apresentável”.

O desvio não compõe a quebra, a perda das funções vitais do aparelho. Se fotografia é câmera, o/a fotógrafo/a artista (desviante ou não) vive dela (ou com ela). A grande importância da ação é a agitação, o despertar de novos tremores. Centralizar a *maleabilidade* não rompe e nem quer romper com o sistema fotográfico, mas escancara que existe muito a ser feito ali, no espaço escuro-imaginal entre olho e mundo, entre mente e imagem. Há muitos pontos de acesso ainda não completamente explorados entre o “início” e o “fim” de uma imagem.

Tampouco podemos acreditar em um caráter superior de desvio nas imagens de Neves, por ser um fotógrafo fruto da diáspora e alguém que, ao trajar a câmera, ao tentar interposições plásticas entre olho e imagem (entre “início” e “fim”), busca uma outra localidade, outros mares e outros pontos de vista. Não só pelo que mostra, mas por ser um fotógrafo negro, oferece simplesmente um outro olhar. A não necessidade da representação direta, mas alcançar outros pontos de luz e escuridão dentro da nebulosidade das imagens mais abstratas falando a partir do ponto de vista de fotógrafo também da diáspora, ainda que não a referenciando diretamente aos olhos. E é isso que também bifurca em *Navios Negreiros* e acarreta em contradições e em um paradoxo também a ser discutido aqui, mais especificamente no capítulo 3 e na conclusão.



Jim Chuchu, Pegans, fotografia, disponível em: <http://www.jimchuchu.com/pagans-2014>, acessado em 20/10/2020

A Fotografia, que em sua raiz surgia como um desejo de fim da subjetividade, de um entendimento e uma clareza do mundo, de uma tecnicidade e um automatismo da imagem, removendo o humano da equação, aos poucos foi perdendo essa falácia, sendo cada vez mais introjetada de ação e performance humana, até o ponto em que o “processo fotográfico é um desejo do artista” (OGUIBE, 2002, p. 573). No entanto, o contrário também é válido, se há o

desejo do artista que se intromete na objetividade e na mecanicidade do processo, a objetividade do sistema fotográfico também se intromete no desejo do artista (OGUIBE, 2002). Ainda assim, o elemento primário do processo não é o mecânico, mas o agente humano (OGUIBE, 2002, p. 581).

Em uma perspectiva mais centrada na imagem enquanto coisa (objeto não fidedigno, com partes não calculáveis de objetividades e subjetividades), em que (em um olhar desviante) toma importância não exclui a mão, a *maleabilidade*, no sistema (a mágica de se fazer uma imagem, o navegar no escuro do aparelho). Muito pelo contrário: dá ainda mais vazão por ressaltar o simples aspecto de ser imagem.

Uma fotografia de Jim Chuchu, fotógrafo e vídeoartista queniano, me chama bastante a atenção. Nela, um homem negro centralizado dispara uma espécie de raio pelos olhos. A fotografia aparentemente sofreu interferência depois da sua captura. Transformou-se de um retrato em quase uma divindade.

Há, ali, claramente a mão de Chuchu, que retransforma a representação. A imagem não é interessante apenas pela sua técnica, mas por ser, ao seu próprio modo, um convite ao escuro, de pele, de cor pelo escuro da caixa preta e do encontro entre Chuchu e o homem negro que doou sua imagem.

Parafraseando Christopher Pinney em *Seven theses on photography* (2012), a fotografia é selada com mais informações que o fotógrafo pode controlar, e é nessa borbulha, nessa faísca, que ela se torna sempre relevante para os olhos futuros. O filtro fotográfico é sempre incompleto. Por mais que o fotógrafo o rearranje, o que está diante da câmera sempre se intromete (PINNEY, 2012, p. 150). Assim, ganha mais corpo o olhar desviado de quem realmente se entrega à beleza de enxergar de olhos fechados, de se entregar ao que está à frente da objetiva e de pensar nos universos imagéticos luminosos no instante da abertura do diafragma, o se entregar ao escuro. Para Pinney, a fotografia não é simplesmente uma representação de algo ou uma zona controlada, ela é perturbadora (PINNEY, 2012, p. 151). O que

transita, perturba. Ela incomoda quem a vê, como a fotografia de Chuchu.

A imagem é o veneno e a cura. Pinney distingue Fotografia de fotografias. A Fotografia (com “F” maiúsculo) é o desenvolvimento histórico do aparato, de caixas pretas, passando por daguerreótipos até câmeras modernas. Na Índia, seu principal objeto de estudo, a Fotografia, sempre foi vista como uma cura, mas, com o passar dos anos, virou maldição, veneno. Em Pinney, o fascínio da cura do objeto foi corrompido pela visão do colonizador, que forjava provas para oprimir os indianos a partir da imagem. Essa transformação da Fotografia não é uma distorção, ou fragmentação de fotografias incompatíveis, mas um conjunto de potências que está latente na própria Fotografia. (PINNEY, 2012, p. 154-155). Há uma natureza mutável, maleável nelas, nas fotografias (em minúsculo). É nisso que tanto Chuchu quanto Neves e *Navios Negreiros* arranham, não agora como colonizadores, mas na *maleabilidade* deles se encontra a Utopia de adentrar o sistema, *hackear* (e não destruir), e deslocar de onde ele se colocava. A maleabilidade e a mutabilidade do sistema fotográfico e da coisa imagem, mesmo que idealmente e tematicamente diferentes, encontram-se aqui.

A utopia não é apenas uma denominação que dialoga com a minha prática; uma forma de expressar em palavra e significado aquilo que quero e que se encontra nas arestas das minhas imagens. Fotografo e, a partir da imagem, faço outra e outra. Não termina. Nunca termina. Uma hora se apresenta, seja em imagem, seja fruto dela, estática, em movimento, fechadas em uma série, em instalação, ou em livros. O pensamento é em frame, imagético. O que isso pode trazer, o que isso forma e como dar forma, como ser maleável. Alguns trabalhos se abrem ao mundo dos possíveis. E se a imagem viver depois de morta? A arte pensa. Essa é a prática. Vagueando no sonho das imagens, nos seus futuros. Pessoalizando, colocando-se como agente, como o interventor da imagem para tentar sair do caminho do óbvio. A palavra utopia, aqui nesta tese, é uma denominação do inalcançável que está tomando forma, não se deixando devorar pelo mal famigerado que a palavra tomou.

Nos três capítulos a seguir, apresento aos poucos os dois trabalhos plásticos que acompanham esta pesquisa, dois fotolivros (*Navios Negreiros* e *Pequenas Navegações*), e discuto, a partir das questões levantadas nas suas confecções, três conjuntos de pensamentos e suas relações com a fotografia: a utopia, a materialidade e a negritude. No primeiro capítulo entro na questão das possibilidades discursivas e imaginativas do sistema fotográfico como janela, caminhos, utopias, que podem abrir ao porvir. No segundo capítulo, a discussão sai da câmera, do aparelho fotográfico como janela, para uma possibilidade teórico-prática da imagem fotográfica como a coisa em si, um objeto de significado e significância. No último capítulo, com um teor mais teórico do que poético, ao contrário dos dois anteriores, a discussão avança da câmera e da imagem no papel para as nuances de quem faz e os paradoxos e contradições do fazer, do ser negro, do ser artista e das representações da negritude na Fotografia.

Fotografar é interromper o nada. É entrar no escuro. É dialogar com o vazio. Dialoga porque acrescenta. A fotografia não só tira, ela também dá. Ela oferece algo, constrói, alcança o fundo do escuro, não como algo a se desvendar, uma mágica a se revelar, mas como um espaço de ação, de transformação, entre a pálpebra e a íris do dispositivo. Entre nuances, dominações, inversões entre quem sempre esteve atrás e agora pode estar a frente da objetiva. Viajando, navegando, entregando, colhendo, mas com outro olhar. Mas se o dispositivo, a máquina fotográfica é mecânica, torna-se importante importante, assim, entrar no escuro, adentrar a máquina, e irromper nada e, na mesma medida, encontrar novos fins. No plural, novas utopias, novas vontades. Ainda que escuras, ainda que nebulosas, mesmo que com apenas um mísero ponto de brilho.

Há de se haver escuridão, adentrar a maleabilidade do dispositivo fotográfico, porque é lá dentro, no fundo, que se encontram os novos mares, as novas e pequenas navegações, que velejam sem rumo até chegar no mais importante.

Até seguir, caminhar, velejar em outros oceanos.

Capítulo Um

- Aberturas

Imagéticas

*Quando meu olhar
se perder no nada,
por favor,
não me despertem,
quero reter,
no adentro da íris,
a menor sombra,
do ínfimo movimento.*

(Conceição Evaristo)

A interrupção do fluxo, a transformação do mínimo em existência, o dar vida à luz e o transformar o devaneio em imagem por meio de um processo de caráter mecânico é o confronto entre dois poderes: o *sonhar* e o *ver*.

Para Bachelard (1994, p. 142), quem sonha muito perde o olhar, e quem vê muito perde a profundidade dos sonhos. As coisas sólidas não são encerradas em si mesmas, nos seus volumes. Esse mergulho na imaginação – ou no espaço dos sonhos – e esse processo de dar vida aos objetos talvez seja o que move as imagens estáticas, que dá vida ao sistema mórbido de fantasmas presos em papel. Contudo, no confronto entre esses dois poderes, não é apenas o resultado plástico – as imagens prontas – que é trazido à vida. Desde a fagulha, a borbulha pulsante na mente, o início do processo de confecção de uma imagem, diversos objetos e volumes são manuseados e trazidos à tona. A objetiva é uma das primeiras maleabilidades, fisicalidades do sistema, sendo um ponto aonde o devaneio começa a ser moldado fisicamente, a luz entra, e a utopia cresce. É manuseio, é

tato. É uma “abertura para o mundo” (BACHELARD, 1994, p. 152) que pode, no toque, na *maleabilidade*, furar o nada, incomodar o olho e penetrar na mente ao não ser apenas instrumento do ver, mas também do poder do sonhar.

As coisas estão vivas, nascem e crescem. A coisa está viva, e o artista traz à tona as coisas, trabalha em movimento (INGOLD, 2012, p. 38). Fotografar é afinidade do olhar, mas é também (e talvez até mais) imaginar.

Para Bachelard (1989, p. 17-18), no que toca a materialidade, a imaginação não é uma formadora de imagens da realidade, mas sim uma formadora de imagens que ultrapassam a realidade – uma suprarrealidade. Ao artista, para suplantar a condição de operador, mais do que a luz deve entrar na abertura ao mundo. Criar ante a imagem é mais do que ver além: a imaginação também entra na lente, embora sempre venha acompanhada por outros poderes e seres.

Não é necessário conhecer amplamente o funcionamento de uma câmera para “*hackeá-la*”. “Seres olhados intensamente chegam a despertar sonhos específicos” (BACHELARD, 1994, P. 153), mas tocar sua superfície, onirizar o caminho da luz, acrescenta algo ao funcionamento: não destrói o aparato, mas confunde suas funções direcionais. O que sobra ao despertar são recortes, pedaços de sonhos (BACHELARD, 1994, P. 159). O resultado do percurso onírico da luz é isso: imagens criacionais são fragmentos da vida noturna.

O espaço do sonho – o espaço onírico – é a “autonomia da nossa retina” (BACHELARD, 1994, P. 160). Diversos desejos são inseridos no sistema fotográfico com diferentes resultados, e diversas maleabilidades são possíveis e impossíveis. Porém, há um espaço de imagin(ação) no processo, que é o que compõe a poética por meio do aparato. A ligação de instantes criadores, sublimes e poéticos em choque (menos ou mais áspero), com o aparato e com seus componentes são o que provocam o pensar e o fazer na arte técnica.

A interrupção do nada é o instante utópico criador que abre possibilidades além

do ver, que transfunde objetivos e nos aproxima de uma perda de razão, de um momento de imobilidade móvel, de quando o sonhar atravessa a lente e adentra a caixa preta.

a) Diafragma- Formas de Aberturas

“Há alguma coisa mágica sobre a imagem formada por uma lente”, afirma Ansel Adams em seu *The Camera* (2005, p. 43). Existem basicamente duas funções em uma objetiva de uma câmera: foco; e controlar a abertura, o diafragma. Há um duplo desejo na realidade óptica pretendida pela junção operador + dispositivo: a latência da visão e o aprisionamento focal de algo. No desejo de luminosidade, qualquer criação imagética em que a câmera (ou aparato semelhante) é ferramenta, algo capturado é visto ao final do trajeto, é aparente – a luz vira materialidade. Nessa perspectiva, o que controla a luz, técnica e filosoficamente, é o conjunto de lentes, a objetiva.

Se a “fotografia não só tira, ela também dá” (MARTINS, 2018, p. 49), algo é capturado – ao menos um mínimo. Estando a lente focada ou não, permitindo muita ou pouca luz, a menor partícula de candela¹, quando adentrada no sistema fotográfico, se torna uma ação e provoca um resultado. Quando o ato de interferir é mais do que um desejo, essa partícula se transforma em mais, em parte integrante da obra, do processo – na expansão do *click*.

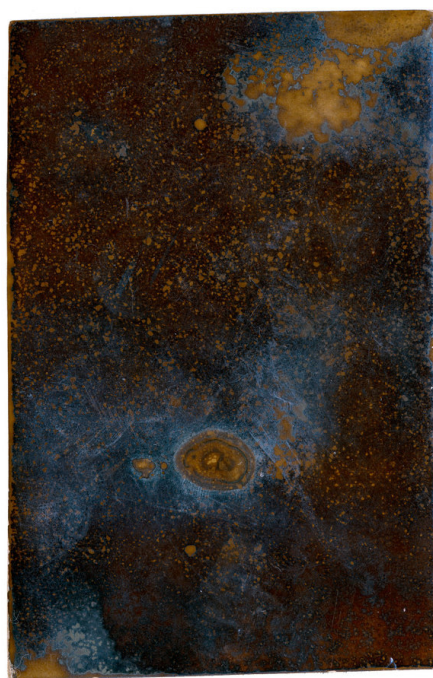
Não há uma receita, um ponto determinante no qual a entrada no sistema, a

¹ “Candela” é uma grandeza que mede a intensidade luminosa em uma determinada direção (KRONBAUER, Airton. p.91). O que é importante aqui é mais a grandeza do que a medição, o nome dado à captura.

ranhura, a insatisfação, o *hackeamento* transformam objetividade em subjetividade.

Em que a foto floresce, que seus *punctons*² urgem, que escapa da reprodução mecânica, que o fotógrafo navega por regiões nunca antes navegadas (FLUSSER, 2002, p. 19).

Em *Pôncia Vivêncio* (2017), Conceição Evaristo narra a vida de uma mulher que, quando criança, tinha medo de atravessar o arco-íris com receio de virar menino. É só no fim da vida, quando se reconecta ao seu passado, que Pôncia finalmente consegue atravessar, talvez porque perdera o medo, talvez porque perdera a inocência. Há de atravessar o arco-íris, mas não perder a magia. No fundo, um processo imagético por meio de um aparelho pode ser mais sobre ocultação do que revelação: pode ser mais sobre o nada do que sobre o tudo.



August Strindberg. Celestography. ANO. Processo fotografia. Fonte: Simon Zabell's. Disponível em: <http://simonzabell.com/blog/80/>. Acesso em: 20 out. 2020.

As celestografias de August Strindberg oferecem não uma resposta, mas sim um caminho. O famoso dramaturgo suíço produziu uma série de chapas fotográficas

2 Barthes (1994) define *puncton* no singular. O uso do seu conceito no plural vai ao encontro do método plástico do texto e do processo arte-imaginação, de arranhar a imagem para mais possibilidades.

emulsionadas na esperança de capturar cenas de um céu estrelado, criando na realidade imagens por interações fotossensíveis. É um processo químico, similar ao fotográfico, mas que não exigiu câmera para o resultado – pelo menos não uma enquanto objeto.

Mesmo na ausência de uma caixa preta, as duas funções da objetiva de uma câmera são encontradas no processo das celestografias, ainda que sejam imagens que dialoguem com o abstrato: há foco, além de uma quantidade certa de luz, para sensibilizar as chapas.

A objetiva, então, se torna mais do que uma materialidade, um objeto, uma ponte para se atravessar o arco-íris, é uma maneira de dar forma a luz, qualquer que seja essa forma, mais ou menos maleável, com mais ou menos intromissões, disruptivas ou não – o que tornaria uma fotografia um resultado, uma canalização.

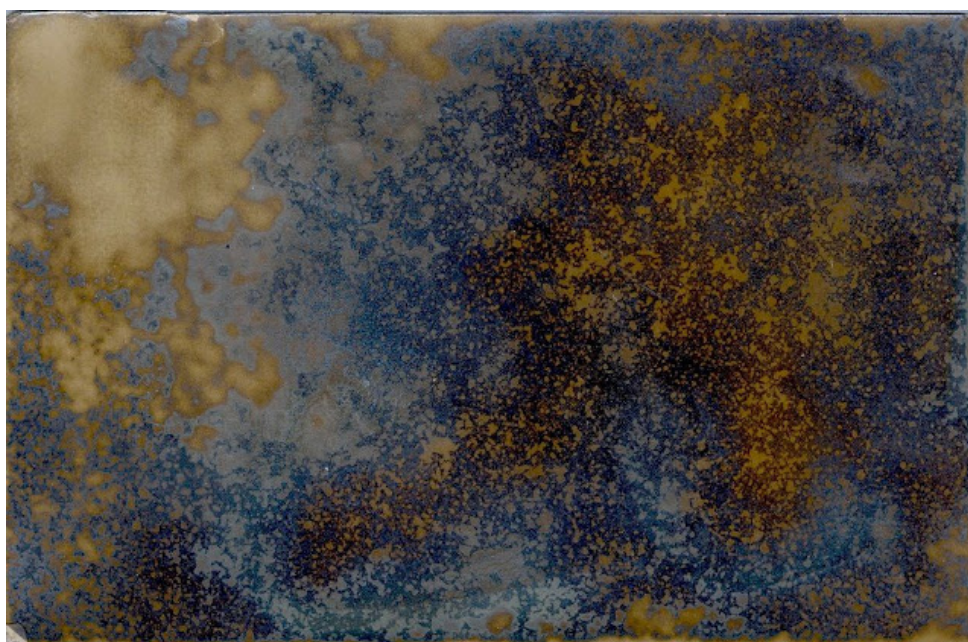
A ideia dessa linha de raciocínio não é fazer uma analogia simples e desaguar em uma série de problemas metodológicos. Não é porque, em um determinado processo similar ao do sistema fotográfico, uma lente, enquanto fisicalidade, é dispensável que em qualquer outro processo ela também o seria. Entretanto, pode se expandir o *click* quando se expande toda a caixa preta. O desejo não é diminuir, mas sim ampliar. Pensar que a objetiva, ou mesmo a câmera, é desnecessária não é uma estratégia para atravessar o arco-íris, mas sim para manter a magia. A criação fotoimagética é mecânica,³ mas não somente. Explorar o sistema não significa entendê-lo. Esmiuçar não é quebrar, descortinar. É apenas necessário ver a câmera de outros modos: não como um objeto sacralizado, mas profano⁴.

O caminho que Strindberg abre é com a imagem sendo mais resultado da

3 Mecânica é utilizado nesta tese como mecanismo, como funcionalidade, algo que exige o humano, as não é apenas como uma analogia ao sistema fotográfico analógico. Embora com algumas questões divergentes, a magia da proposta nesse capítulo e as demais questões dos próximos também envolvem outros sistemas, como o digital.

4 O uso do termo é inspirado em Agamben (2007), A ideia é trazer a divindade cameral de volta ao uso do humano..

maleabilidade do que da caixa preta. Um objeto é um mecanismo, um dispositivo com uma programação dada, mas que pode, sim, ser alterada, *hackeada*. A criação fotográfica é um diálogo com o aparelho – até na sua ausência –; o conjunto de lentes é o primeiro ponto de acesso, o diafragma é a porta da escuridão. Seja escancarada ou apenas uma fresta, há alguém que mexe a maçaneta, nem que esse alguém seja o acaso. As agruras desse alguém, de quem faz, de quem mexe na objetiva, quem *hackea* são um dos cerne desta tese.



August Strindberg, Celestography. Processo fotografia. Fonte: Mallarmagens Revista. Disponível em: <http://www.mallarmagens.com/2019/09/a-mao-obedece-ao-intelecto-paciencia-do.html>. Acesso em: 20 out. 2020.

Abrir a porta não é acabar com o escuro, mas convidar a entrar. É uma junção de inconsciente e consciente em que o artista trabalha sem um objetivo definido, além de focar, abrir a porta (STRINDBERG, 1991).

Se entregar ao acaso da criação ou ao erro é uma forma de perceber o objeto, a câmera e os componentes do aparelho (as lentes, o obturador, o filme/sensor). É uma forma de manusear, de tocar, de percorrer seus limites, de se machucar, de sangrar. É quase o arco narrativo de Ponciá. A incompletude da criação imagética também se observa na personagem. A narrativa de Evaristo (2018) percorre a vida, as decepções e a violência que a personagem sofre – e a imagem do arco-íris

é sempre presente: experienciado em diferentes pontos da história por ela, ele é uma forma de encontro. Mais do que tirar uma foto, a criação de uma imagem – desde a fagulha, o aperto no peito do início da criação, até a imagem “feita” – é um encontro: é vivenciar uma jornada, é quase um arco narrativo. A luz é a infância, e a tela/papel é a vida adulta. Mesmo que não exclusivamente dele, cabe também a/ ao artista, o/a operador/a do aparato, decidir como atravessar, como contar.

A fotografia, por ser uma ação (GUIMARÃES, 2008), sempre conta algo. Agir é mover, é ir de um ponto ao outro. Toda imagem tem um caminho e diz algo, é uma construção narrativa clássica ou mesmo processual. As *celestografias* contam algo também pela forma. Aqui se investiga plástica e poeticamente formas de atravessar mantendo a magia, mantendo o escuro – contando, descontando, revelando e ocultando.

Strindberg (FEUK, 1991) diz que conheceu um músico que se divertia ao afinar o piano de formas diferentes, sem alguma razão ou ritmo específico. Ao tocar uma famosa sinfonia de Beethoven, Strindberg sentiu que ela tomou vida de novo. Em *Oceanos* (2018), tento dar vida.

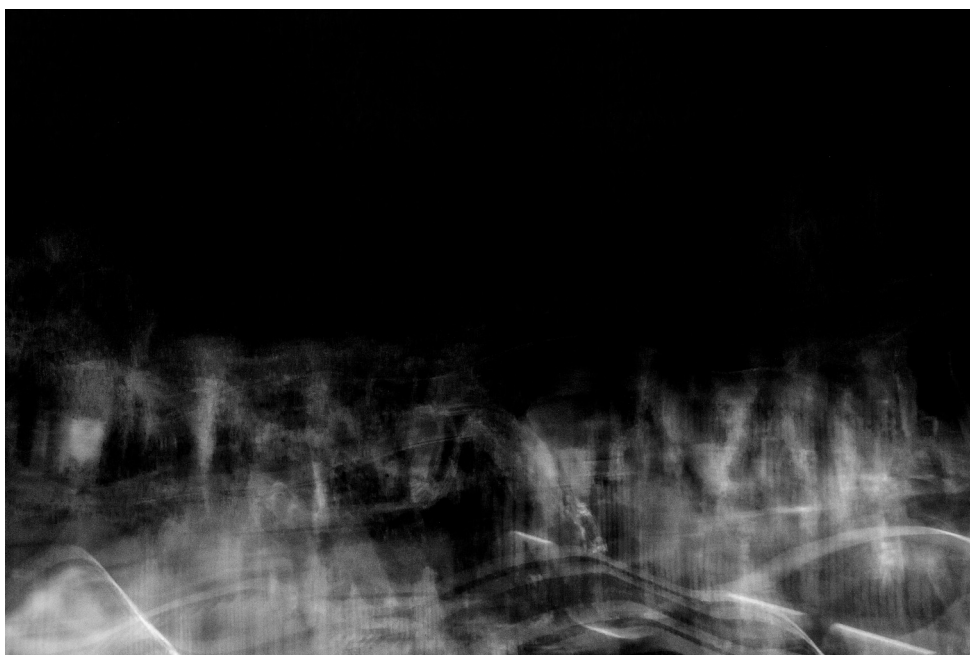


Vítor Martins. Oceanos #7. 2020. Fotografia, dimensões variadas.

As imagens de *Oceanos* dialogam com o erro, com a não identificação exata do sujeito/paisagem fotografado, que não faz referência necessariamente a algo do mundo e existe na infinitude explorada da imagem, de dentro do escuro da câmera, ao mesmo tempo que é lugar de meditação, de busca. As imagens são vistas de anamorfoses, mas não negam a existência do aparelho por completo apenas por não terem uma exatidão consonante com o mundo num primeiro olhar.

A experimentação – o interferir na lente – não é uma função completamente oposta da imagem, mesmo que ainda esteja muito distante do sujeito, muito *hackeada* em relação à câmera e à foto e estando poeticamente em formação, sendo um desvio da representação direta, porquanto imagens são existentes a partir do olhar, de seres representados, de pontos de reflexão e da imaginação.

A câmera é um agente não humano, um dispositivo fotográfico. A Fotografia não é apenas o testemunho de uma ação passada e gravada nas manchas pretas no papel, mas sim um agente criador, capaz de abrir portas e caminhos. Um ser selvagem. As fotos são indubitavelmente seres moventes. Mais importante do que aferir o objeto, é sua capacidade de mudá-lo.



Vítor Martins. Oceanos #12. 2020. Fotografia, dimensões variadas.

Segundo James Hevia (2014), provavelmente nenhuma outra invenção do século XIX comprime mais efetivamente tempo e espaço do que a Fotografia. A Fotografia trouxe espaços distantes para a visualização e criou diversas sensações de presenças temporais simultâneas entre espectador e imagem (HEVIA, 2014, p.283). A indissociabilidade da imagem no mundo pode esconder uma obscuridade, como se a imagem impressa fosse apenas parte do processo. A Fotografia é um *network*, um título, com várias ligações e determinantes submissos em sua produção (HEVIA, 2014, p.284). O autor elucida que a imagem é resultado do olho, do aparato e de suas variações – lentes, peças, definições de disparo, químicos –, sem contar a maneira como essas imagens circulam, se movem depois de impressas ou “finalizadas”.

Oceanos é resultado dessa manipulação do dispositivo, desse *network*. Essa pretensão de nova realidade, a poética do borrão, as manchas que não formam uma imagem exata são feitas a partir da abertura prolongada do obturador de forma não equilibrada no momento do tremor.



Meghann Riepenhoff. Litoral Draft #1337. ANO. Cianotipia. Fonte: Haines Gallery. Disponível em: <https://hainesgallery.com/meghann-ripenhoff-works>. Acesso em: 20 out. 2020.

Os cianótipos de Meghann Riepenhoff, assim como o processo de Strindberg, retiram a exigência da objetiva no percurso da luz. A emulsão é feita através do mar. São papéis abertos e sensibilizados pelo oceano em intervenção com a luz

solar. Talvez seja um oceano um pouco mais literal do que o meu, mas novamente a ausência da lente diz bastante sobre ela. Uma “abertura para o mundo” não significa que ela seja a única forma de entrada das luminescências no processo imagético, mas a retirada da objetiva oferece um propósito além e evidencia ser um instrumento. O foco e o controle da abertura se tornam ações da *maleabilidade*, arestas do leque que a lente oferece – mas ela é mais do que um furo para entrada de luz na caixa preta: é um furo no mundo.

O controle do diafragma não é apenas apontado para dentro, mas também para fora. Há uma dupla gênese ao adentrar o escuro. Não é somente uma discussão sobre a Fotografia não ser apenas aquilo que entra, mas também aquilo que fica de fora – o recorte na cena, do olhar do/a fotógrafo/a. Ao retribuir algo ao mundo, a Fotografia também cria. A centralidade não é apenas o olhar, mas o criar. Ao capturar algo, ainda incompleto, ainda que recortado, há o componente da transformação. Se não há fotografia sem luz (nem mesmo as de Strindberg e Riepenhoff), o contrário também floresce: não há luz sem fotografia, sem imagem – pelo menos não a que foi “capturada”, a que entrou no sistema. Com ou sem lente, ela se transforma, ganha vida.

Furar o mundo e transmutar luz em algo não é exclusividade do sistema fotográfico (afinal, a “luz” existe desde o início de todas as coisas), nem mesmo da objetiva dentro do sistema. O caminho é perceber que o aparelho e suas conjunções não são finalidades nem limitação em si mesmos. Lentes, objetivas, são portais que podem ser ultrapassados por completo, por parte, fechados ou não usados. São construções. Barro. Argila. Reduzir a funções limita o furo e o convite ao escuro.

Oceanos se utiliza do movimento de dentro para fora e de fora pra dentro, trazendo luz e devolvendo molde com ajuda da perfilação da lente, da ranhura e da experimentação dentro da limitação das suas tênues funções, transcodificando a representação do que é o erro, a imagem não esperada, não vista, não olhada, mas sonhada ou delirada.

No início do seu documentário *A Identidade de Nós Mesmos* (1989), o cineasta Wim Wenders divaga sobre a profusão do que ele chama de “imagens eletrônicas”, que substituem aos poucos a Fotografia. Segundo a visão de Wenders, havíamos aprendido a confiar na imagem fotográfica, o que não aconteceria com as imagens eletrônicas de agora. Com a pintura, o único era o original, e uma cópia era a simples falsificação. Com a fotografia e a fotografia em movimento (cinema), a lógica se inverte: o original é um negativo, sem a ampliação só existe o oposto e cada cópia é original; contudo, com a imagem eletrônica, não existe mais nem negativo e nem positivo – tudo é cópia, e o original se tornou obsoleto.

Diante da obsolescência da originalidade, da equivalência de que tudo é cópia – no pensamento de Wenders – ou da fundição do real com ficção em Fountcoberta (1997), o *hackeamento* do sistema não tem como objetivo encontrar erros no seu funcionamento, mas sim dialogar com oniricidades aparentemente escondidas, escuras. Diferentes mídias ao longo da pesquisa foram manuseadas. Diferentes aparatos têm diferentes mecanismos e oferecem diferentes resultados. Há trabalhos capturados eletronicamente e analogicamente, interferidos antes, durante e depois do processo de conversão de luz onírica em imagem estática ou em movimento querendo viver. A maleabilidade e o convite ao escuro dialogam com os cantos da imagem e do sistema, com a não representação direta, com o oculto (ou a tentativa de ocultar).

Ao refletir sobre a “Imagem do Pensamento”, Deleuze delimita oito postulados em *Diferença e Repetição* (2018). No quinto postulado, ele disserta sobre o “negativo do erro”: o erro é uma falha no bom senso, uma falsa representação segundo os pressupostos da Filosofia. “O erro é apenas o reverso de uma ortodoxia racional e ainda testemunha em favor daquilo de que ele se desvia” (DELEUZE, 2018, p. 147). O erro, assim, incorporaria o pensamento dogmático. Tanto *Oceanos* quanto *Navios Negreiros* não são apenas erros: tentam mexer na ordem da obtenção de luz, manualmente e poeticamente, do diafragma, mas não pretendem dogmatizar a imagem dada, a imagem clara, posta, dita, relacional e representacional direta do mundo.

A ilustradora Kara Walker trabalha com um conceito extremamente fotográfico em suas obras: a contraluz. Ainda que perfilando temas como violência no contexto escravagista norte-americano e trabalhando com uma representação não abstrata (as silhuetas escondem, mas também mostram muito), há um caráter de convite ao escuro nas suas obras. As figuras que são oprimidas e as figuras que são opressoras, mesmo que distintas pela ação que fazem na cena, são compostas de escuro, estão atrás da mesma luz.



Kara Walker. Silhuetas negras. [s.d.]. Ilustração em parede. Fonte: Agência CCQ. Disponível em: <http://agenciaccq.com/kara-walker-silhuetas-negras/>. Acesso em: 20 out. 2020.

Uma imagem fotográfica sem contraste é inteiramente preta ou inteiramente branca. Para o uso fotográfico da silhueta, o trabalho de Walker necessita também do contraste: as suas obras são cenas, capturas, momentos no tempo, porque, além das figuras em negro, há o fundo branco. O que faz as ilustrações da artista estarem em um lugar de meio, são “sombras” e “reflexos” ao mesmo tempo (RAENGO, 2016, p. 708): sombras do passado e reflexos do agora. Há uma ambiguidade de não saber exatamente de onde vem poeticamente a luz, de dentro da parede para fora (como “sombra”) ou como “reflexo” do espectador, de quem vê a obra.

Em um momento histórico de alta definição da imagem, de um paradigma de correspondência entre imagem e realidade ainda não completamente superado, o uso das silhuetas de forma simbolicamente simples (são desenhos cortados e colados na parede) oferece suprimientos para a corporeidade e para a presença – seja a imagem presente no mundo, o mundo presente na imagem ou a nossa presença na imagem (RAENGO, 2016, p. 709-710). Trazendo o fazer de Walker para a poética do operador que quer mais do operar, o questionamento de Wenders toma ainda mais força: onirizar a copialidade e a indefinição entre positivo e negativo é movente. O escuro no trabalho de Kara Walker existe também pela aparente negatividade da contraluz. Ela toca em outros pontos não direcionais da imagem, evidenciando (em diversos pontos da vista) o que fica fora: a sombra, nós. Se esta tese quer convidar ao escuro – o espaço poético não está inteiramente dentro apenas da câmera fotográfica –, ela quer convidar à sombra (no espaço imaginativo em que coisas distantes se assemelham). A comunhão das duas poéticas se dá nas suas arestas, na “presença da imagem”, como argumenta Alessandra Raengo (2016) – ou seja, na vontade de trazer vontades e olhares externos que complementam a experiência da imagem.



Vera Lutter. Cold Spring. Fotografia. Fonte: Site Vera Lutter. Disponível em: https://veralutter.net/works_cold_spring_1.php. Acesso em: 20 out. 2020.

O trabalho de Vera Luther é todo em negativo. Ela trabalha com uma espécie de câmera gigante, ou uma câmera obscura, para gerar suas imagens. Se a representação exata do mundo não existe, se a imagem é a intromissão de um artista (OGUIBE, 2002), ou embutida de falsidade e criação (FOUNTCOBERTA, 1997), ou tudo é cópia (Wenders), então não há uma versão direta ou uma correspondência entre erro e negativo.

Ainda que existam as categorias de falsidade e manipulação, recorte, olhar fotográfico, a não inversão da luz (em processo tradicional com a câmera, a luz precisa ser “positivada”; o negativo, em todo processo analógico, é capturado primeiro) faz o caminho absorver ranhuras exatamente por ser mais direto. O mundo invertido de Luther é uma abertura ao escuro da câmera, mas é também mais “verdadeiro” (entre muitas aspas) com o processo (CRARY, 2004), mais cru.

O negativo é uma forma de estranheza ao lugar seguro do olhar – o espectador não se sente “em casa” (CRARY, 2004). O distanciamento do familiar é método, mas também é chama, pergunta: é uma perturbação que pretende ser mais do que mecânica. Há um quê de familiaridade, mas é incognoscível (CRARY, 2004) pela forma negativa em que o preto mundo é branco imagem, e o branco mundo é preto imagem.

A não cognição é uma antítese à racionalidade e à objetividade da câmera, da câmara obscura, do aparelho ou de qualquer sistema imagético que tome base, significação e influência do *sistema fotografia*. A metodologia poético-plástica, que perpassa diferentes dispositivos (e até a ausência deles), é a onirização da racionalidade do sistema, que começa pela abertura, pela movimentação do diafragma, mas que tenta magicalizar ou escurecer determinadas objetividades da câmera e a aderência do mundo, o caráter objetivo que não necessariamente é modificado (afinal, é uma imagem que se aproveita do mundo, da luz, de alguma coisa palpável existente). Contudo, esse quase *ready-made* é realocado pelo ato da criação imagética.

Adentrar as entranhas e convidar ao escuro é pegar o que é pronto, o que invade o diafragma independentemente da criação, e tentar banhá-lo na imaginação. Não há guia para o escuro, mas a criação, a onirização do aparelho, vem em conjunto com a onirização por meio do aparelho, do que já é dado.

Ainda que haja diferenças nas origens entre cópia e originalidade, há, com base no pensamento de Wenders, uma aproximação entre pintura e fotografia: são duas práticas do fazer que pegam algo já existente e o transformam. Em uma famosa entrevista, Duchamp afirma que um pintor compra um tubo de tinta pronto. Não foi o pintor quem o fez. Mesmo que ele misture as tintas para criar outra, nada começa do zero (KUH, 1962, p. 90).

O mundo e a aderência de Barthes (1984) são as tintas do pintor no *sistema Fotografia*, não só porque se cria com elas (mundo e aderência, referente), mas pelo seu aspecto de *ready-made*, de pronto, de dado. Um/a fotógrafo/a só pega um ciano de um lugar diferente.

A maleabilidade na criação imagética é a transmutação da tinta. A arte técnica tem a ligeira vantagem da descortinação do que já está dado – da aderência do mundo, da indubitabilidade de que algo marca, agarra, de que não se parte do zero – e de tornar mais evidente o que transpassa as lentes, e é nessa evidência que persiste o desafio. A fagulha da ideia cruza um percurso com auxílio de algo mecânico: até onde este pode ser remodelado, transfigurado, alternando a chave entre os poderes de sonhar e ver, e que na criação, no colocar a mão, agarra-se a algo do mundo, que impregna na imagem. Realocar o *ready-made* é onirizar o aparelho.

Eu estou interessado no aparato e em poetizar seus vácuos para que, no percurso da luz, a captura não seja apenas a captura na vontade vulcânica de agarrar mais do que foi agarrado, de dar vida aos fantasmas. A imagem é importante, mas o caminho também o é. Procuro, na minha poética e no meu pensamento, construir imagens com lastros, com marcas das diferentes andanças – não como um mágico desvendando o segredo, mas simplesmente evidenciando a *maleabilidade* de uma

imagem calejada, para que a subjetivação da objetiva leve a dimensões, sonhos e pensamentos de mudanças, do além, do tanger inalcançáveis, que se tornem maleáveis, para adentrar e navegar pequenas e grandes utopias.

b) Utopias e Imagens

Tudo começou nesta imagem.



Vítor Martins. Oceanos #1. 2015. Fotografia, dimensões variadas

O “nesta” é importantíssimo.

Não começou através dela, sobre ela, refletido nela, racionalizado nela. Começou nela. Dentro dela. Na instância imaginária do seu *click*. De muitas formas, é um disparo que dura oito anos. Era a autonomia da minha retina do Bachelard (1994, p.160). Morava em Brasília, em 2015. Uma cidade onipotente por sua desertitude. A monumentalidade do deserto. Uma cidade de ficção científica, perdida no tempo. Na “utopia” (e aqui uso a palavra no seu mal famigerado de fracasso, de inalcançável) da modernidade, onde é raro encontrar pessoas na rua. Devaneava em um dos únicos lugares onde se podia ver (tanto através dos meus olhos quanto através da objetiva) passagens, pessoas circulando, quando o erro apareceu. O LCD da câmera brilhou mais intensamente ao ver que o erro era mais interessante que o acerto. Sob o erro, realizei mais e mais imagens com o mesmo código, com a mesma programação errada, com a mesma tentativa de linguagem, até chegar nessa imagem. Resultado do dia que dura até hoje. Ela me move e me incomoda. O sonhar encontrou o ver. Abriu campos, possibilidades. Era como se as passagens que eu tanto buscava não fossem mais apenas transições, sinais de movimentos, anamorfoses cronotópica¹, mas quase entidades que abriam o *click* para mais de uma direção. Movimentações, tremores no agora. Rupturas no olho e buracos no tempo. Todo o meu processo é voltar para essa sensação, para essa possibilidade de ação, para o choque entre *sonhar* e *ver*. Para o devaneio de uma vida. Para o embrulho no estômago que aquele dia me reservou.

Buscava infantilmente nas transições imaginativas dos erros do aparato fotográfico a sua destruição, mas se algo brilhou é porque o objeto ainda era necessário, o mecânico precisava existir, o objetivo precisava existir para interagir com a subjetividade. Aliás, mais de um objeto se fez presente enquanto desvio naquele dia, o objeto olho, o objeto câmera (com suas aberturas), o objeto imagem e o objeto eu. Todos travados e ansiados pelo erro. Mas não parados nele, e sim movidos pela possibilidade de o erro entrar na linguagem e abrir mares.

Por uma insatisfação com o agora, com o presente, com a vida, com o deserto, com os olhos e pupilas cansadas. Com o desejo de haver mais, de preencher com

1 Anamorfose Cronotópica é uma deformação resultante da inscrição do tempo na imagem.

mais. De beber do sonho e de alcançar aléns.

O que nos leva à indagação de até que ponto essa imagem turva, que tanto me assombra ao se entregar ao escuro, dialoga com a tentativa de futuros, ou que planta sementes de começos? O que de fato faz uma imagem? “Somente os ‘utopienses’ conhecem bem as passagens” (MORE, 2004, p. 48). Thomas More, autor da palavra “utopia”, descreve uma ilha em que há uma forma de governo diferente de outros lugares do mundo. É uma fabulação política, de uma sociedade ideal, mas ele logo alerta: é preciso sonhar para alcançar. Somente quem abre as brechas do porvir, os sonhadores e fabulares, é que conhecem os caminhos.

Mais do que uma abertura para o mundo, era uma abertura no mundo. Um oceano criado no qual eu queria me banhar. Diversos trabalhos começaram a partir dessa imagem, desse anseio, que hoje eu denomino como utopia.

“Que as coisas continuem assim – eis a catástrofe” (BENJAMIN, 2006, p. 515). Se chocar no espaço da imagem poética futura e resistir. Se nega o passado, mas não se vive sem ele. Hackeia-se o aparato e se procura o depois, os instantes que cabem nos segundos da longa estadia do dedo no disparador da câmera, que se desloca, que se perde nos trilhos, mas que nunca finda.

Danowski e Viveiros de Castro (2015) se voltam às sociedades não brancas para pensar em uma acepção de futuro. Segundo os autores, a ideia de humanidade é correlacionar ao mundo. Há, para as ideologias indígenas que eles pesquisam, uma incapacidade de enxergar um mundo sem humanidade, mas a humanidade para esses povos é diferente de uma perspectiva ocidental que centraliza o humano, para algumas dessas sociedades, toda forma de vida é uma forma de humanidade (DANOSWSKI; CASTRO, 2015, p. 102). Há de se pensar, portanto, em mais de um futuro. Em mais de uma possibilidade, mais de uma humanidade, mais de uma forma de se propor aléns, de se propor vidas e pensares diferentes, utopias. Não como uma utopia absoluta, mas como utopias, no plural. Mais do que propor

caminhos, essa imagem não direta abre rachaduras, sai do ciclo mágico da caixa de espelhos (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 185). Pensar em seu caráter de futuros é pensar nas suas formas de não fechamento, se entregando às suas tentativas de sonhos, de vários sonhos.

A criação já é Utopia na tentativa prática de criar perguntas na desnaturalização do já posto, lutando contra o automatismo de redenção da imagem, mas não necessariamente negando o passado. Não se quebra o aparato, e sim procura-se o depois, hackeando sua programação, os instantes que cabem nos segundos da longa estadia entre a mente e a imagem, que também se desloca, que também se perde nos trilhos, e que também nunca finda.

Toda utopia guarda uma imagem, e toda imagem guarda uma utopia. Não uma utopia do impossível, do nunca conseguir alcançar, do fracasso. Mas uma utopia do continuar, do caminhar, como terreno da imaginação, como meio de ativação dos espaços, dos invisíveis.

Para Edson Luiz (2008), todo ato criador é utópico por conseguir romper com campos anestesiados pelo senso comum. A Utopia à qual Edson Luiz se refere não é necessariamente o significado pejorativo que a palavra atinge ao denominar apenas o inalcançável e fadado simplesmente ao fracasso, mas sim na capacidade que ela carrega de percepção das paredes ao redor e nos limites do invisível ao inundar a imaginação. O ato de criar abre descontinuidades na imagem do amanhã, sonhando para frente e abrindo ao não visto (SOUZA, 2008, p. 51).

A arte tem uma grande capacidade: abrir futuros no véu do amanhã. “Todo ato criativo é, em última instância, um ato utópico, pois tenta fundar um novo lugar de enunciação e assim recuperar esperanças adormecidas em algum avesso esquecido” (SOUZA, 2015, p. 2). Os avessos de *Navios Negreiros* e do trabalho de Vera Lutter não são apenas literais, mas evocam o furo no véu. Apresentam as bordas, escancaram que são imagens. É quase um ato fontanesco² de cortar a

2 Referente ao artista Lucio Fontana (1899-1968)

obra, de cortar o quadro. A função de retorno traz o corte, a *maleabilidade*. O desejo do toque (literal ou não) presente na função de avesso é utópico, não por ser inalcançável, mas por fundar (ou tentar) um lugar de enunciação, de contestar a imagem clara dada pelo sistema, pelos olhos, da instância indicial, do vulcanismo de viver na imagem, de fazer parte do processo. É um contrafluxo do senso comum (SOUZA, 2015. p. 3), da imagem comum.

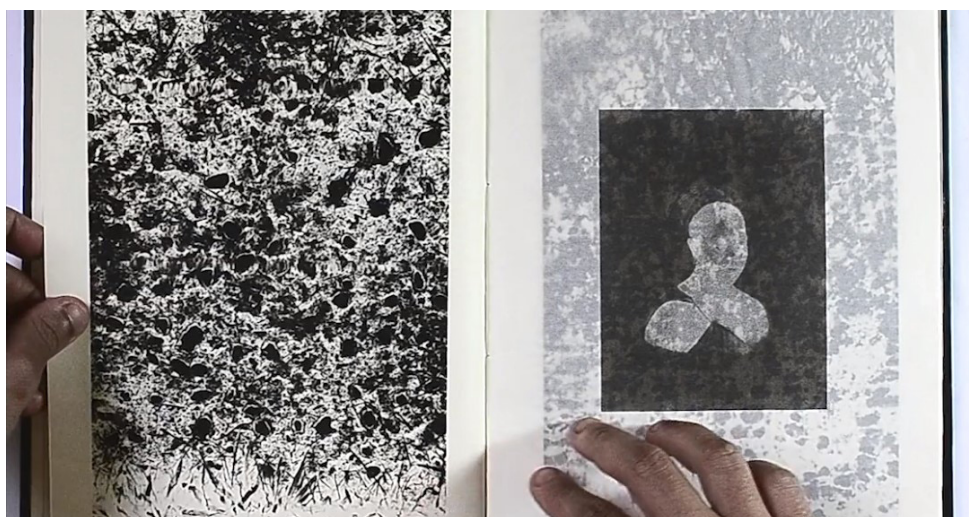


Vera Lutter. Clock Tower, Brooklyn , XI. Fotografia. Fonte: Site Vera Lutter. Disponível em: https://veralutter.net/works_clocktower_1.php. Acesso em: 20 out. 2020.

“A confiança exagerada na técnica, no saber fazer, deixou o amanhã de mãos cheias de regulamentos” (SOUZA, 2015. p. 5). Aqui é o ponto aonde eu sempre volto para aquele dia em 2015. Meu contrafluxo. Meu ato de criação é colocar tormentas, ativar as bordas da imagem e a margem entre os tempos. A técnica é importante, mas malear é sentir o tremor. Da câmera, da imagem, do eu. Ser utópico não é viver do fracasso, mas descontinuar o fluxo e criar novas metáforas. Voltar ao navio negreiro não para mudar a história, mas para construir outras margens menos acorrentadas.

A utopia não é necessariamente um norteador ancorado na realidade. Pelo contrário, é uma contrarrealidade ou talvez a suprarrealidade de Bachelard

(1989) ou a negatividade de *Navios Negreiros*. A força da utopia reside não na movimentação linear presente-futuro, mas sim na contracorrente da realidade, de algo que sai, que suspende esse eixo. O importante é seu pensamento na condição de margem, de intersecção, de nebulosidade entre passado e futuro. Ativando diferentes tempos, abrindo possibilidades com atos criativos, não pensando apenas nas diferenças entre presente e futuro, mas na capacidade de litoral, de encontro dos dois. Criar é abrir descontinuidade no fluxo unidirecional, chocando presente e futuro. Buscar o contrafluxo, o navegar no aparelho, é buscar novas metáforas, novos choques.



Vítor Martins. *Navios Negreiros*. 2020. Fotolivro.

No *Livro da Areia* (1999), Jorge Luis Borges narra, no conto “Utopia de um homem que está cansado”, a visita de um personagem a um árido futuro, onde encontra o homem cansado do título, que viveu de tudo e até chegou a desacreditar. Talvez seja Borges falando que se cansou de sonhar. Mas o próprio homem do seu conto não deixou de viver: ainda há uma centelha fantástica. A investigação dos trabalhos aqui dialogados se banha nos olhos dos oceanos fabulares dos fazedores de imagem, evita a fadiga, ativa as contrarrealidades, acredita nos sonhadores, nos que, ao abrirem as cortinas, veem mais que a paisagem. Nas fagulhas do acreditar vive o fazer e a imagem. Em “O Deserto” (2010), as palavras de Borges alimentam mais o devaneio utópico criador: “A uns

trezentos ou quatrocentos metros da Pirâmide me inclinei, peguei um punhado de areia, deixei-o cair silenciosamente um pouco mais adiante e disse em voz baixa: estou modificando o Saara” (BORGES, 2010, p. 20).

Há um momento de congelamento, de hesitação, que é o primeiro passo em direção ao inexplorado. Uma tentativa de rachar a foto, de direcionar ação. Nesse direcionamento, com o ato de ser artista tentando profanar o dispositivo no momento do *click*, a utopia de Edson Luiz não se torna o tema, mas sim o método.

Meu trabalho, assim como uma câmera fotográfica, quer apontar, mas, ao direcionar, também procura abrir, furar futuros, construir margens, mas principalmente quer modificar o Saara. É algo parecido com as desventuras d’*O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha* (1978), que não se curva ante a facticidade, mas acredita no mundo dos sonhos; mais do que um louco: é um utopiense, ou quem sabe um artista, que vê aquilo que os outros têm dificuldades em enxergar, que modifica seus Saaras. O desafio não é lutar contra moinhos, mas resistir quando os outros padecem, sentir os grãos de areia caírem delicadamente das mãos. A ação de adentrar junto com a luz a abertura das cortantes lâminas da objetiva consiste na junção das tentativas de não se ater à programação da câmera e aos seus trajetos menos sonhadores, rompendo a imagem dada ao se chocar nas inúmeras margens.

Ao tentar imaginar mais do que está contido nas abstrações da objetiva, Evgen Bavcar, notório fotógrafo cego, faz uma ode ao terceiro olho se entregando visivelmente ao invisível. O ver sem poder olhar (ou ver além do olhar) é um direito à infinitude do olho. Bavcar diz que Narciso morreu afogado porque não percebeu que entre ele e a imagem havia a água. Há um mundo entre quem vê e quem nos vê, e em um império de imagens do mundo atual há a distância, o outro, o ser sujeito, a água e a margem.



Evgen Bavcar. Pokopališče. Fotografia. Fonte: Revista Carbono. Disponível em: <http://revistacarbono.com/artigos/06-entrevista-evgen-bavcar/>. Acesso em: 20 out. 2020.

O mundo invisível cresce na mesma proporção do mundo visível. A própria extensão do que de fato é visível, ou do território do olho enquanto aquilo que fisicamente se vê, é de extrema limitação. Ao acreditar ver tudo, é preciso definir uma outra maneira de ser: a cegueira em relação ao mundo dos videntes (BACVAR, 2003, p. 20-21), ou seja, ver quando se fecham as pálpebras. Em um mundo que se perdeu nas cegueiras das imagens, se vê mais na escuridão. Bavcar não vê, ou vê ampliado pela câmera, ou talvez ela seja apenas um instrumento de ser. O toque é importante, o percurso, a mancha, o borrão de seus movimentos para identificar o objeto a ser fotografado, sua função fontanesca, todos abrem um novo mundo de ser e de expressar em imagens. Se imagina diferente, se fantasia por conta da deficiência, mas fazendo parte do processo. A cegueira de Bavcar não é o fim, não é o tema, é o meio. Um meio de imagens objetos. É constituinte, é até ideológico, mas não é o assunto da obra. Uma imagem de Bavcar age no invisível, na rachadura, e é de alguém que aponta os males do visível estreito, mas o tema não é simplesmente a “imagem do cego”, e sim o ver além do olho.

Produzir imagens, assim como ver além do olho, é um ato utópico. É sentir

e ver com Bavcar, mas também retirar algo do mundo, do espaço, ativar a contrarrealidade. Esse ato utópico, esse rompimento na linha estreita passado-futuro, é uma forma de transferência, uma outra forma de habitação. É a relação entre o olho e o tempo, entre se congelar uma fração de segundo programado com o obturador, mas sobreviver antes e depois dele, abraçado com a imagem. É a arte e o conceito de intervenção do artista como furo no futuro. Tudo o que acontece e tudo que vai acontecer pertence a um mundo já previsível. A ruptura nesse curso é um papel que a Arte deve tomar para si, o rompimento com a linearidade opressora, segundo Bavcar:

O futuro (futur) em relação ao porvir (avenir) representa o salto qualitativo em direção ao novo, ou seja, a superação utópica do momento presente que no pensamento tradicional pertence sobretudo ao passado, para esquecer sua carga utópica que poderia tê-la conduzido ao inédito (BAVCAR, 2008, p. 9).

Na tentativa de se estabelecer como alternativa ao já explorado e conhecido, a arte age se estabelecendo nos laboratórios de possibilidades sutis e possíveis. O sujeito dessa utopia concreta deve ir além do seu tempo ao tentar capturar a latência do mundo (BAVCAR, 2008). Há uma necessidade da sua existência, mas o congelamento (a captura em imagem pelo sistema fotografia) nunca satisfaz o desejo de ir além, de buscar os muitos depois, de mergulhar em seus oceanos, de pensar e existir a imagem como um ser crepuscular, se desfazendo de uma forma indicial de produção de imagem, buscando o informe, o não visto, e convidando ao escuro.

A vontade de manusear o sistema fotográfico, de ampliar o *click* pelo devaneio utópico não é necessariamente sobre a utopia, mas a utopia é, sim, um de seus componentes. Assim como há os domínios da abertura do diafragma da objetiva, a sensibilidade do filme, e a escolha da velocidade do obturador, há o componente da utopia no momento da captura de uma foto. Levando-se em conta a ampliação desse momento no fenômeno do *click*, ou seja, antes, durante e depois do disparo, fazer da utopia método é viver na imagem, é acreditar que algo diferente pode ser construído, imaginado, sonhado e fotografado. Acreditar, assim como Agamben

(2007) acredita, que a imagem pode ser mais.

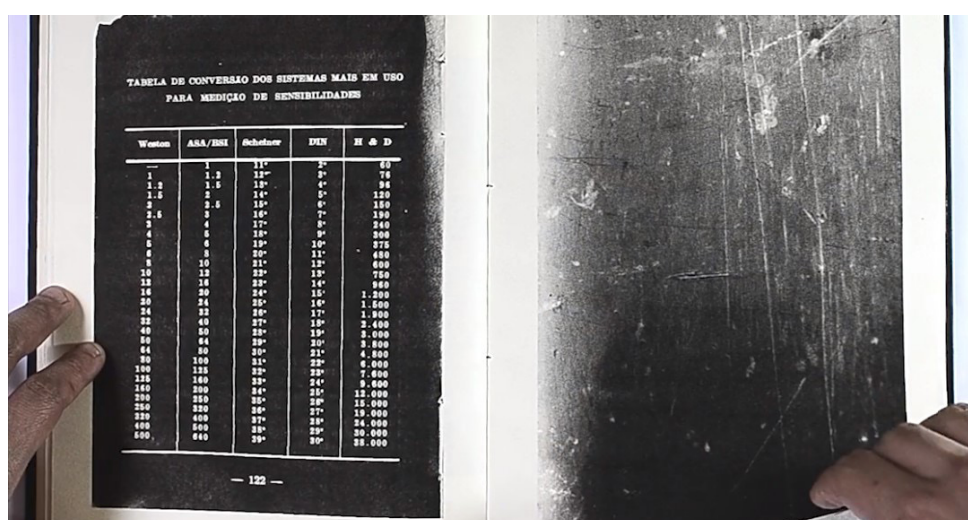
Segundo Perez-Oramas, mais do que entender uma linguagem, é central entender a especificidade do aparato, do dispositivo, que no ato dá corpo, dá inscrição. (PEREZ-ORAMAS, 2012, p. 39). Portanto, assim como Bavcar, *Navios Negreiros* não vai contra o dispositivo: podem até brigar, mas age e existe por conta dele. Mais do que uma utopia de alcance de um ponto específico, o caminho, a trajetória e as manchas fotográficas deixadas pelo percurso são talvez mais importantes. Ao transferir a utopia para o molde, e não para o resultado, centraliza-se o mais importante: o fazer. Um método utópico garante um fazer após o outro. Uma foto seguida da outra. O fazer utópico como método é o nunca terminar e buscar janelas ou margens entre passado e futuro, através das ativações maleáveis do sistema e de seus dispositivos, como o fotográfico.



Evgen Bavcar. Noga. Fotografia. Fonte: Revista Carbono. Disponível em: <http://revistacarbono.com/artigos/06-entrevista-evgen-bavcar/>. Acesso em: 20 out. 2020.

É importante a noção de forma, da utopia ser componente, a fim de não superpontencializar, supersignificar o trabalho. Assim como para feitura de fotografias são necessárias determinadas condições de luz, determinadas percepções de objetificação da paisagem focalizada, determinadas condições

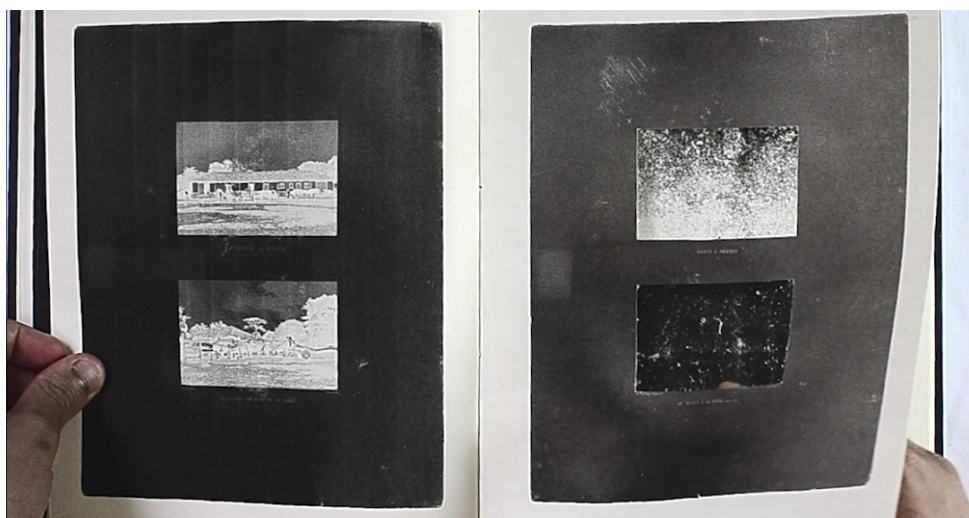
utópicas são necessárias. Não como centralidade do trabalho, mas como algo que adentra o sistema e se intromete na técnica. É uma instalação de coordenadas. É tendo a utopia como método que se busca, por exemplo, a indefinição das imagens. Algo que dê espaço para a navegação de olhos e sensações. Dessa forma, há uma posição clara: é um trabalho que parte dos olhos de um fazer de imagens, buscando e se alimentando da exploração das arestas do aparelho fotográfico, mas com uma vontade de trazer a utopia (o crer, o acreditar, o ser artista) para dentro da experiência de se pensar, fazer e expor uma fotografia e suas nuances tecno-abstratas-imagéticas.



Vítor Martins. Navios Negreiros. 2020. Fotolivro.

Há no trabalho plástico uma vontade de desenraizar, de existir além. Além da imagem, além do olho. Nos cantos, nos esconderijos de futuro. É uma tentativa inicial de fazer, de começar a jornada. De apontar para o horizonte travado, para as superfícies que se transformam. É assim que se começa a jornada de trazer a utopia para a imagem: fazendo, borrando, montando, alinhando uma série. Há uma dupla vontade, a que indaga e a que sofre. Sofre por não poder ser mais e indaga para conseguir ir adiante. Há algo por detrás da névoa dos olhos? Há algo a frente da poeira da objetiva que se queria e não foi possível fotografar, mas que se quer alcançar. Para começar, para caminhar, para chocar, sonhar e ver.

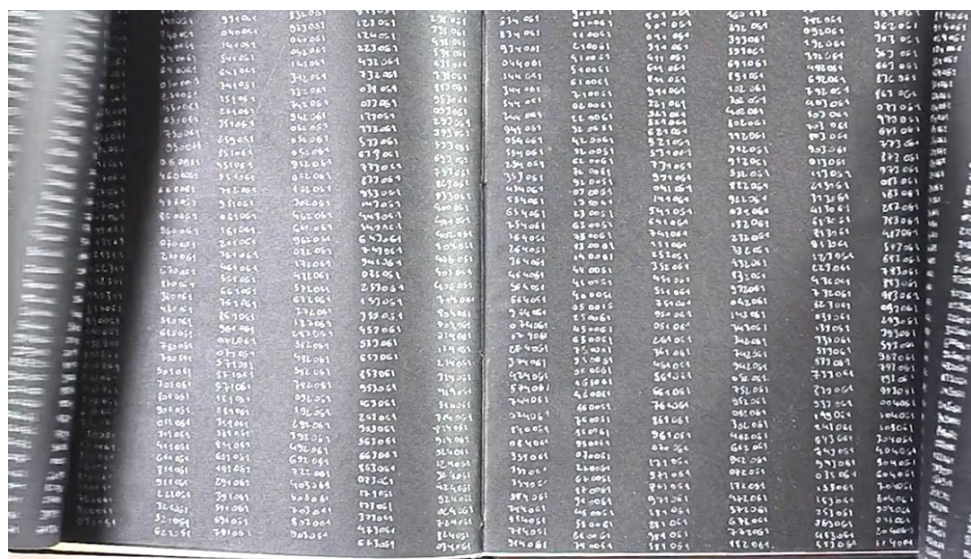
O que guarda o além da foto, guarda o além do olhar e o além do acreditar: a súplica de outros futuros, de outras humanidades. O querer acreditar que não pode ser só isso. Uma das formas de apresentação de *Navios Negreiros* é a confecção de um fotolivro. É uma maneira de colocar mais um dispositivo a ser fabulado, *hackeado*. Três conjuntos de imagens foram intercalados na narrativa do livro: as imagens do ensaio; imagens de arquivos iconográficos do tráfico e do período da escravidão no Brasil; e imagens do um livro técnico de fotografia publicado em 1962, *Fotografia Arte e Técnica*, de Robert E. Browner (1967). Todas as imagens seguiram a mesma disrupção das imagens do ensaio: foram invertidas, negativadas.



Vitor Martins. *Navios Negreiros*. 2020. Fotolivro.

Se Stridberg fotografa sem câmera, é possível também trazer o processo para fora do aparelho fotográfico, a apropriação das imagens é uma estratégia de captura da luz sem a objetiva. A vontade de me cercar de imagens alheias, de me apropriar de outros olhos, surge disso. De ressignificá-las, de trazer o já posto ao meu olhar. De acolher imagens para a poética. De dizer sobre mim, sobre o mundo, sobre a Fotografia, e sobre as muitas fotografias. As muitas formas de enxergar, de propor. Ressignificar essas imagens é quase como fotografar novamente. Há um reenquadramento, há um novo trabalho de processamento da luz ao negativar, há uma nova seleção do olho e também uma *maleabilidade*, um traço, um risco. É

também uma forma de utopia, de suspender essas imagens de arquivos, de ampliar o ato, de trazer a mão, de profanar mais um dispositivo, de alongar a retina.



Vítor Martins. Navios Negreiros. 2020. Fotolivro.

Dos dados, das imagens de tabelas de arquivos, também foi possível relacionar com tabelas de fotografia. Da junção dos diferentes números, das duas ideias quantitativas, reside algo mais. Da mesma forma que não há como pensar no ato fotográfico, nas muitas nuances do percurso da imagem, do fenômeno do *click*, apenas de forma numérica, as tabelas dos registros do transporte forçado, da viagem ante os mares da escravidão, não quantificam toda a dor, e a dor no processo de se revelar e de adentrar o sistema é um componente importante. Juntar esses três grupos, fazê-los conversar em um novo dispositivo também maleável era uma tentativa de ativar mais rachaduras.

Ao centro do livro há a única obra que não é imagem técnica. Uma intervenção escrita. Pesquisei os registros numéricos dos navios negreiros que chegaram ao Brasil e inverti, assim como inverti todas as imagens. Coloquei os números de trás para frente, também num movimento de volta, de retorno, de descontinuidade. Uma forma de abrir janelas, de sonhar com mais.

Abrir os olhos no mesmo instante em que os fecha. Imagens que ocultam na

tentativa de mostrar, ou que mostram na tentativa de ocultar. O jogo entre o aqui e o depois, na imagem estática do passado, seja feito pelos meus ou por outros aparelhos, busca o contraste, negativamente novamente os resultados já postos e fugindo da contemplação imparcial da imagem, de construir, de completar, mesmo que eventualmente falhe, mas tendo o acreditar, a utopia, como método. São imagens maleáveis, pelas camadas, pelo processo, mas imersas em uma tentativa de viver, respirar. Quase se mexer. Ao sair apenas da função de registro, de informação ao provocar tremor, ao trazer tudo para a poética do avesso. Para um mísero momento suspenso de que algo pode ser diferente.

Ligar imagem com utopia é ascender a fabulação de acreditar, banhando-se na estratégia do invisível, do ocultamento, da desapareição, de manusear uma imagem, de manusear esses três grupos de imagem. É olhar no horizonte embaçado, encontrando o que elas trazem além da sua captura. Não é fincar no agora e nem no depois, mas não se prender. É trazer o fracasso (a indefinição, a falta de foco) para a poética, mas não se contentar com ele. É perder o chão sob os pés. É tirar o chão das imagens que não eram e passaram a ser minhas. É buscar margens, pontos de encontro, entre o que foi e o que pode ser.

Há sempre um furo no horizonte. Como em talvez toda fotografia, há muito sobre o não contido. Não se agarra o sujeito da objetiva, nem com ou sem a câmera, nem com a captura, nem com nada. Pelo menos não por completo. Mas não é necessariamente um atestado de inutilidade, o impossível ditando a forma, mas sim uma maneira de perseguir, de propor, nem que seja olhar o adiante, pelo assombramento, pela contemplação e por tentar acessar sublimidades nas diferentes junções.

Alinhado ao pensamento de Oguibe (2002) de que, na Fotografia, há partes menos ou mais controláveis de objetividades e de subjetividades, Zylinska (2015) não pensa na centralidade da câmera, do mecânico, nem na centralidade do intencional, do humano no sistema de criação fotográfica. Para isso, Zylinska estabelece a noção de uma “fotografia não humana” (*“non-human photography”*),

que não seria apenas uma noção de fotografia tirada por um agente não humano, um satélite, uma câmera de segurança, ou uma fraca tentativa de estabelecer uma objetividade segura, mas sim de que toda fotografia é uma fotografia não humana, e que é precisamente no aspecto não humano que reside a possibilidade utópica-criativa (ZYLINSKA, 2015, p. 139). Há sempre algo mecânico, pré-programado, que se intromete. *Hackear* é viver com os dois, com o objetivo e o subjetivo, mudando formas, introjetando códigos, criando conjuntamente com a transformação de luz em imagem pelo aparato, negativando uma imagem. A criação dentro do aparato, a utilização como ferramenta de um trabalho de arte, ou o trabalho de arte em si, ativa outros funcionamentos, outras proposições do objeto (ZYLINSKA, 2015, p. 149).

A exploração desse aparato, a maleabilidade dele, não busca a destruição completa do sistema, mas a saída do automático (ZYLINSKA, 2015, p. 151), e é exatamente nesse ponto que arte, utopia e fotografia se encontram. E é na saída do automatismo, do já dado, do ir de encontro ao não explorado, as margens, que Zylinska propõe uma co-constituição do intuitivo com o mecânico, não uma luta contra a máquina, mas uma parceria. Somente assim mais de um ponto de vista é aberto, mais de um caminho é explorado.

A arte pensa. Trazer todas as imagens do livro para o mesmo código de inversão é um ato que alinha dois princípios muitas vezes irracionais e concomitantes: a maleabilidade da imagem; e uma vontade vulcânica de encontrar infinitos nas bordas das fotografias, de explorar os caminhos de Zylinska, de adiar a morte, de sobreviver. O sentir, o se entregar, o pensar nas frestas do mecânico, no espaço entre o preto e o branco que trazem mais um dispositivo a ser hackeado, manuseado, não informativo (pelo menos não diretamente), é a vontade de encontrar e de explorar caminhos. Assim, é função da maleabilidade evidenciar a mudança, adentrar a câmera, consituir com o aparato. Mexer na fotografia depois do resultado óbvio do sistema fotográfico, clicado por diferentes dedos e absorvido por diferentes retinas, não é a única forma de malear para tentar encontrar possibilidades, de ampliar o ato enquanto fotográfico, mas evidencia o tato, a mão,

o fazer.

Se torna importante, também, pensar na maleabilidade sob uma perspectiva descentralizada. Como objeto de ação, de proposição, o aparelho que junta objetividades e subjetividades pode e precisa ser manuseado por outras mãos. Um dos primeiros quadros de Olu Oguibe (*Osu Nodu (Flight)*) é devaneado em partida. Figuras sem rosto se preparam para viajar, voar, partir. É um pensador e um artista que, assim como o desejo da imagem geradora dos conflitos da pesquisa, age em trânsito, em mudança, em passagens. Pensa imgeticamente em movimento, em deslocamento. O exílio é recorrente em sua plástica e no seu pensamento (OGUIBE, 2005, p. 4). Só há desvio se há deslocamento. São tentativas de olhar, de evitar a catástrofe benjaminiana desejando haver volta, de criar no tremor, na fuga, de modificar os muitos aparatos (menos ou mais coercitivos).



Olu Oguibe. *Osu Nodu (Flight)*. 1984. Fonte: Semantic Scholar. Disponível em: <https://www.semanticscholar.org/paper/Exile-and-the-Creative-Imagination-Oguibe/580694fbdea687e3eff302866c615228db98cae1>. Acesso em: 20 out. 2020.

Navios Negreiros, tanto o ensaio quanto suas formas de apresentação, busca essas modificações de códigos, de deslocamento. Não apenas no tema, ou no desejo de retorno. Utopia, maleabilidade, negação (ou negritude) são horizontalidades,

estratégias humanas para o sistema mecânico, ações desviantes que se introjetam, que *hackeiam* o sistema, sempre questionam, e, ao longo de todo o processo, deixam suas marcas, parciais ou totais: as imagens.

A tentativa de manusear os aparatos de um sistema de fazer imagens, na transversalidade de falar sobre o mundo, falar sobre o meio, e falar de si gera uma das perguntas guiadora de todo projeto: o que de fato faz uma imagem? A pergunta não é necessariamente para responder, mas é uma metodologia utopista de abrir janelas. “O que de fato faz uma imagem” indaga tanto sobre a substância, quais são os tempos, os índices que se impregnam, o que alimenta esse sistema, quanto se pergunta “o quê” (ou “quem”) de fato fazem essas imagens. A maleabilidade, o *hackeamento*, o olhar para frente, o desvio no olhar, a subjetividade racial, são conjunções, insumos que não apontam o responsável, mas que criam perguntas, se questionam e deixam rastros no caminho utópico-criador, imagens, tremores. Em um dos seus poemas, Oguibe começa: “estou ligado a essa terra por sangue / por isso minha visão é embaçada”. E termina: “minhas imagens são da cor de poeira / E eu só canto ferrugem / Nadei na enchente e eu sei melhor / Por estar ligado a essa terra por sangue” (OGUIBE, 2013). Assim como ele, minhas imagens são de pó, e estou ligado a essa terra por sangue. Por dor, por deslocamento, e essa terra é, também, a Fotografia.

Capítulo Dois
- A Fotografia
enquanto
Matéria

*Nenhum socorro vem
da numeração do infinito (...)
transito para todos os abismos*

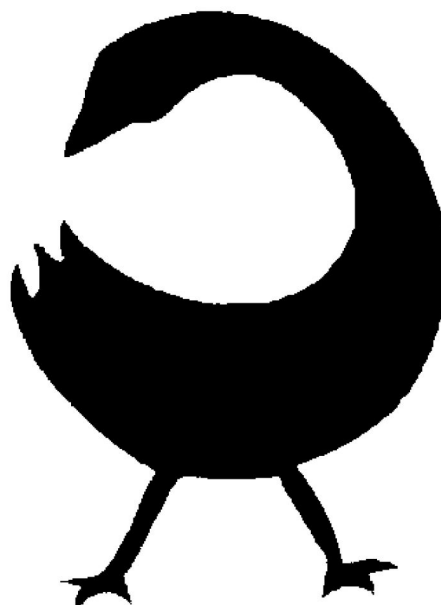
Abdias do Nascimento

No decorrer de todo o processo fotográfico há algo de lúcido e algo de mágico. Um confronto entre objetividade e subjetividade (OGUIBE, 2002), entre o estar e o além. A imagem é sempre uma interrupção, uma interrupção de um processo, de uma ação. Um estático. O fato se impõe ao vazio. Mas nem tudo morre no *click*. Algo sempre impregna, com menos ou mais intenção do artista que manipula a câmera, com menos ou mais vontade, com menos ou mais controle. Ao preencher o papel, ou seja, o vazio, a tinta também revela um “mundo de imagens habitando as coisas mais minúsculas” (BENJAMIN, 1996, p. 94).

O vazio é o que está para ser, o que virá a ser imagem. O papel como compreendido aqui não é necessariamente físico, embora o tato seja uma estratégia do processo. O papel é plataforma, algo a ser completado, manuseado, mexido, algo que possibilite os sonhos, os caminhos e novas correntezas na imagem. As janelas a se abrir pela maleabilidade.

Um dos ideogramas *adinkra*, conjunto de símbolos dos povos Akan, da África Ocidental, é a imagem de *Sankofa*, pássaro que volta a cabeça para calda, e

significa “voltar e apanhar de novo aquilo que ficou para trás” (WALDMAN, 2017, p. 5). Isso não significa apenas retornar ao passado, ao feito, ao dado, ao numérico, ao contado. Para transitar nos abismos de Abdias do Nascimento, ou habitar as minúsculas coisas de Benjamin nos nossos “sonhos diurnos” (BENJAMIN, 1996, p. 94), é preciso olhar o que ficou, o que marcou. O olhar para a foto, para o ancestral, urge no processo e na arte aqui pretendida.



Sankofa. Fonte: Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/abdias-nascimento/sankofa/>. Acesso em: 6 out. 2023.

No *Sankofa*, o círculo não se fecha. O pássaro volta a cabeça para calda, mas ainda há espaço, algo não preenchido. Busca-se, assim como em *Navios Negreiros* e em *Pequenas Navegações*, segundo grande projeto desta tese, um movimento de retorno, de volta. Mas o ideograma abre brechas, janelas, possibilidades, futuros, frestas, caminhos. É um olhar do que ficou e do que sumiu, o ancestral, o que se apagou e o que ainda resiste, o que mesmo com o tempo ainda se fixa. Mas não esquece que se olha ao passado, buscando também romper, ir além, preencher vazios e criar utopias (e não apenas fracassos). O papel, o preto e o branco, nos trabalhos poetizados ao longo do processo, são caminhos, pontos de exploração, rastros no vazio, que buscam, na estética, na criação, nos títulos, um duplo retorno: o ancestral e o fotográfico.

Há um retorno temático ao apontar a busca pela ancestralidade e as sequelas da diáspora, e há o retorno da imagem, do ato fotográfico e do ato enquanto fotógrafo. É isso que faz a imagem e retorna no processo plástico a ela. Ao ponto. Ao *click*, que rompe e irrompe ao mesmo tempo. Termina a ação, mas o processo prossegue, na mente e no tato, na edição, no tratamento, no uso, na exposição, na ordenação. A foto, assim como a escravidão, como os temores dos mares, mata, mas nem tudo morre. Algo ainda fica para preencher o vazio e se fazer, ao menos, arte.

a) O Preto e o Branco

Se a câmera, no seu interior, no adentro, no convite ao seu escuro, é uma ferramenta capaz de fazer uma infinidade de coisas, a ausência de determinada entidade (a cor) há de ser questionada.

No trabalho de Kara Walker há um borrado entre o si mesmo e a sombra, entre o preto e branco (CORRIS; HOOBS, 2004, p. 107). Todas as figuras de Walker, dentro dos seus temas como racismo e escravidão, independentemente de sua etnicidade, habitam o espaço da sombra. São silhuetas, o contra luz fotográfico na forma de ilustração. A escravidão, assim, se torna um reino das sombras, em que todos seus personagens habitam o mesmo escuro (CORRIS; HOOBS, 2004, p. 121). Há muito sobre o preto e, por distinção, muito sobre o branco em suas obras.

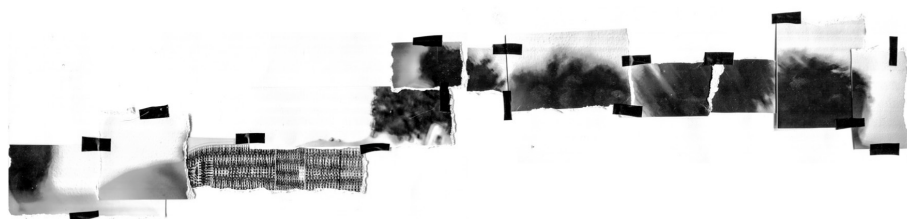


Kara Walker. Afro-americano. [s.d.]. Ilustração em parede. Fonte: WahooArt.com. Disponível em: <https://pt.wahooart.com/@/A25Q4U-Kara-Walker-Afro-americano>. Acesso em: 20 out. 2021.

A silhueta uniformiza, mas também distingue. Para existir o espaço do escuro, é necessária a fonte de luz. Para haver (e ver) a silhueta é necessário o branco. As sombras representam, mas não necessariamente são a coisa em si, iconizam. Segundo as próprias palavras de Walker, as suas sombras são um espaço em branco, mas não somente, estão e não estão lá, são como os prisioneiros da caverna de Platão, sensações de formas e realidade (CORRIS; HOOBS, 2004, p. 121).

O preto e o branco nas suas terríveis junções históricas, quando adentrados no mesmo espaço fotográfico, impressos no mesmo papel, trabalham com algumas sensações semelhantes às ilustrações de Walker. Para existir um há o outro. É necessário o contraste. Fotografias podem ser encaradas como prisioneiros livres, ex-escravizados alforriados, que vivem em si, mas não somente, que estão e não estão lá ao mesmo tempo, sensações de realidade, de forma. Excluir a cor é só uma forma de moldar com um pouco mais de controle essas sensações de contraste.

Em *Levante* (2021), construo uma série de autorretratos intercalados com imagens de arquivo de domínio público da escravidão, não se atendo às dimensões da imagem e utilizando o recorte e a colagem como ferramentas para realizar as obras, todas em preto e branco, como são a maioria dos trabalhos discutidos aqui.



Vitor Martins. *Levante*. 2021. Fotografia, colagem.

Para Vilém Flusser, a presença da realidade é cor. O preto e o branco é conceituação, é magia do pensamento teórico. Revela abstração e nos faz navegar pelo universo dos conceitos, os símbolos fotográficos (FLUSSER, 2011, p.54). Transmutar a realidade ou ir de encontro aos sonhos e utopias é ausência da direção ao mundo, da cor, mas o preto e o branco dentro da poética é uma forma de se introjetar na câmera, no percurso linear da luz, uma das maneiras de se intrometer entre mundo e objetiva.

Mais do que se focar na ausência da cor, a presença do sonho se focaliza. A abstração fotográfica em preto e branco não retira, coloca. A ausência de maiores signos, de ligações com a suposta realidade colorida, não é o objetivo, e sim tocar, arranhar, e perceber os açoitamentos da imagem, da criação, do processo e da vida. Para sempre abrir janelas ou tentar propor caminhos. A ideia de fotografia nesse pressuposto não é apenas o testemunho de uma ação passada e gravada nas manchas no papel, mas sim um agente criador-utópico, capaz de abrir portas e possibilidades. Assim, a metodologia poético-plástica do preto e branco, perpassando diferentes dispositivos, é a introjeção na racionalidade do sistema e a tentativa de magicalizar ou escurecer determinadas objetividades da câmera e a aderência do mundo.

Para Flusser (2002), essa introjeção no sistema é sinônimo de um “embranquecimento”, nas palavras do pensador: “toda crítica da imagem técnica deve visar o branqueamento dessa caixa” (2002, p.15). Podemos pensar que para Flusser, a criação, o desvio, a intervenção artística, o navegar no aparato fotográfico visa um paradigma de cristalização, de levar a luz, de desvendar seus funcionamentos e, somente assim, conseguir pensar de outras formas. O autor propõe seus caminhos seus caminhos pela clareza, por entender o funcionamento da máquina, e a partir do entendimento, do claro, alcançar suas proposições, suas janelas, suas imagens “jamais vistas” (2002, p.19).

Nas agonias antagônicas da antologia da imagem do branqueamento, faz-se necessário, poética e praticamente, questionar o que é, ou o que pode ser, o

contrário, o *escurecer*. Do ponto de vista do duelo do preto e branco, as imagens sem saturação evocam dicotomia, e por conta disso uma certa dramaticidade, mas, ao pensar nelas de uma forma mais abstrata, também se pretende com a não cor dialogar com algumas categorias do escuro ou do *escurecer*. Em seu significado tradicional da palavra, escurecer vai na direção oposta não apenas do pensamento de Flusser, mas de toda a teoria da Fotografia (com “F” maiúsculo)¹, que visa o branqueamento e a entrada da luz na caixa preta. O próprio significado de revelação² é dar luz aos fatos, de evidenciar, de clarear. A função espectral da luz jamais deixará de ter sua importância, afinal só se há o processo e a imagem com ela. No entanto, convidar ao escuro não é convidar a ausência completa de luz, mas sim perceber que na ideia de branqueamento, da busca do entender e clarear tudo, há algo que falta.

É o estar programado que caracteriza a função do aparelho (FLUSSER, 2002, p.22). Segundo Flusser, para o criar nascer é necessário entender (branquear) a programação e, depois do entendimento, burlar as funções, segundo um pensamento e uma ontologia clássica da Fotografia. Entender parte das funções se torna estratégia, poesia. Entender como a objetiva se comporta em determinada quantidade de luz, ou mesmo outros dispositivos manuseados no processo, entender como um determinado tipo de papel se comporta com uma imagem de cunho abstrato em preto e branco, são caminhos de ação, escolhas artísticas. Mas quando se pensa nas travessias poéticas da intervenção nos escuros das caixas, o entender, o branquear não é suficiente. O próprio Flusser reconhece que a tarefa de branquear, o entender as funções, se torna barreira: “somos portanto analfabetos com relação às imagens técnicas. Não sabemos como decifrá-las” (FLUSSER, 2002, p.15).

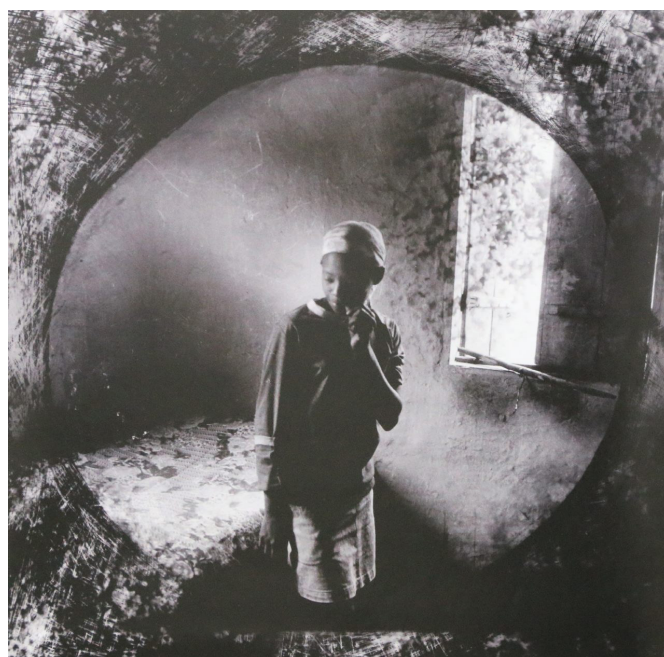
Se tal imposição se encontra na criação, talvez a mudança de óptica se torne urgente. Não mais cristalizar, mas avançar, mesmo sem enxergar, tatear as bordas

1 Fotografia faz referência nesta tese à História do meio fotográfico de forma tradicional e hegemônica, enquanto fotografia versa tanto sobre o processo quanto sobre categorias que tentam “descolonizar” a câmera.

2 Processo fotográfico de jogar luz ao negativo, mas que também é emulado em *software* de edição de imagem digital hoje comumente utilizados.

do escuro, desfocar a revelação, o dado, e centralizar a possibilidade infectante da imagem ser diferente, de abrir janelas.

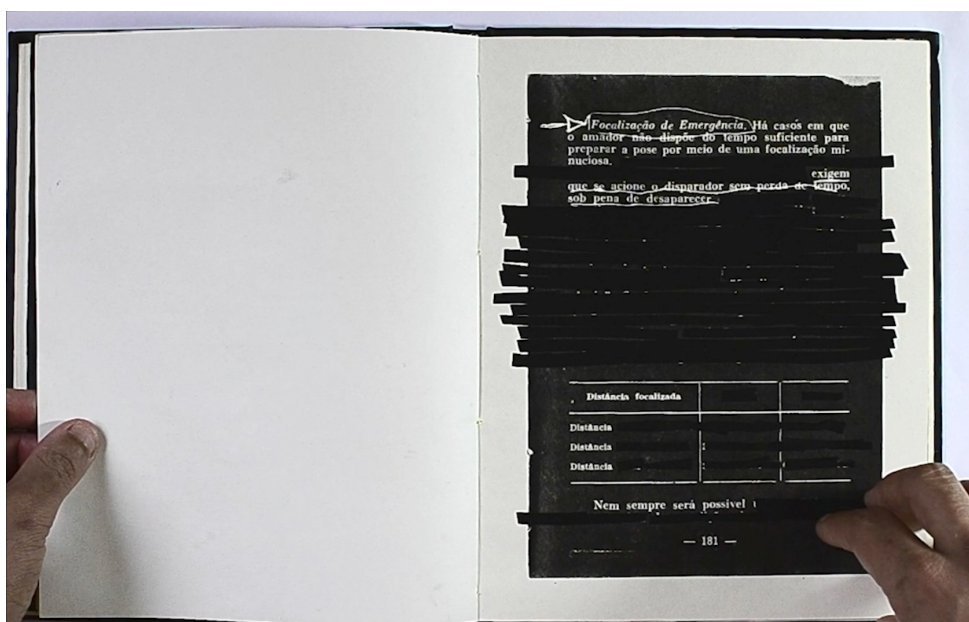
O trabalho de Eustáquio Neves transversaliza as funções do aparelho mais no escurecer do que no embranquecer. Claramente há um entendimento da técnica do fotógrafo autodidata, um “clarear” nas funções dos muitos aparelhos. Ainda que Flusser (2002) se fixe na intervenção apenas dentro da dualidade operador-operação, ou seja, muito preso à máquina, outros dispositivos de criação fazem parte do processo. Eustáquio Neves evidencia isso em seus trabalhos, mais próximo de uma *maleabilidade*, com a forma artesanal que trata suas imagens, intervindo no *click*, no posterior e também em uma espécie de pós-posterior, a forma como a imagem será utilizada depois da intervenção. Há, por exemplo, um entendimento do que é uma *viragem* (processo químico depois da fotografia ser revelada, fixada e lavada), mas, ao entender as paredes que se toca, a luz mais se apaga do que acende. Há a intromissão do artista no processo da forma de ocultação do mundo, da indicialidade, para criar novos devires, não necessariamente apenas pela aparição, pela revelação, pela ampliação da cópia.



Eustáquio Neves. Sem título. [s.d.]. Fotografia, técnica mista. Fonte: Projeto Afro. Disponível em: <https://projetoafro.com/artista/eustaquio-neves/>. Acesso em: 20 out. 2021.

Segundo Fernandes Júnior (2002, p. 229), Eustáquio Neves arranca a fotografia da banalidade técnica, ao abandonar o resultado imediato da máquina e vai além do resultado objetivo para entrar em possibilidades “perturbadoras”. Há uma dupla perturbação, portanto, de quem não deveria fotografar (o fotógrafo negro sem instrução, que deixa de ser historicamente apenas o objeto da operação e passa a ser operante), e a perturbação do processo endogenamente fotográfico. Há nas duas perturbações seu próprio caráter de conduzir à escuridão.

No projeto *Navios Negreiros*, além da potencialização e das nuances fotográficas que a distinção entre preto e branco propõe nas imagens de cunho abstracional, a poética da inversão e os dizeres preto e branco que fantasmagorizam todo o livro evocam também a criação em torno da ausência de saturação, mas principalmente transcorrem na poética, na sombra, no escurecer, as realidades e suprarrealidades enjauladas, amordaçadas, sangradas dentro e fora do papel.



Vitor Martins. *Navios Negreiros*. 2020. Fotolivro.

A ideia inicial era a junção da contabilidade, em toda frieza numeral, entre tabelas fotográficas e tabelas que contabilizavam o tráfico e o traslado de negros

escravizados. No entanto, na escavação poética, a supressão por meio da fita – preta – isolante nas páginas do fotolivro se aproxima da técnica e a poética do recorte e do mostrar pelo ocultado em todo projeto. Convidar ao escuro pode ser entendido como uma paráfrase de mostrar pela ocultação.

Algumas disjunções da ocultação do livro técnico usado como insumo para a narrativa de *Navios Negreiros* como sentença: “na fotografia devem aparecer um só motivo, mas êste deve aparecer por completo” (BROWNER, 1967, p.160) em seu português arcaico como comprova o acento no “êste” é uma forma de insubordinação com o mundo e com a própria fotografia (como “f” maiúsculo ou minúsculo), com o já dado, com o já posto, com o estático, contra a ordem. Oculta algo que talvez fizesse sentido técnico depois. Mas assim como os números, as contabilidades de *ASAs* e negros a serem escravizados, não conseguem dizer por completo daquilo que lhes trata. Ocultar o sentido dos dizeres, mais do que uma estratégia lúdica ou poética, é uma maneira de se ater às formas, é como retirar a cor da imagem.

Em uma parte do livro *Navios Negreiros*, mostro pela ocultação o conceito de *focalização de emergência*, completamente desvirtuado do seu significado enquanto técnica de Robert Browner: “Há casos em que o amador não dispõe do tempo suficiente para preparar a pose por meio de uma focalização minuciosa (...) exigem que se acione o disparador sem perda de tempo, sob pena de desaparecer” (BROWNER, 1967, p.181). A ocultação existe também no meio do conceito para reflexão da forma, no questionamento do desaparecer, que sempre ocorre, na vida e na foto.

Retirar algo é uma maneira, emergencial ou não, de focalizar no que resta. O que resta da retirada da cor e o que resta da viagem, do sofrimento, do disparo. Do que ainda teima em fixar mesmo desaparecendo, das imagens abstracionais, dos tremores, dos açoites, mas também da poesia, da ocultação das palavras, parte importante do livro.

Pensar na forma, na dramaticidade do contraste, guia o meu pensamento enquanto artista e enquanto proponente de um trabalho poeticamente racial. Há uma tabela descontextualizada do livro de Browner, que trago para um dos últimos atos do fotolivro, que divide a gradação do negativo em quatro categorias: “duro”, “brilhante”, “suave” e “fraco” (BROWNER, 1967). É no fundo uma forma de ver contraste, nas coisas duras e fracas ao mesmo tempo, do preto e do branco no papel, do que mostra pela ocultação, do que enxerga pela diferença, fotograficamente, politicamente ou poeticamente.

O preto e branco, hoje, com os aparatos e meios de reprodução que temos à disposição, com cada vez mais tentativas de reprodução da realidade, com menos interferências, com mais pureza, objetividade e clareza, é uma escolha plástica que se porta mais próximo da utopia e do sonho, da suprarrealidade de Bachelard (1989, p.17).

Talvez seja importante focar no escurecer como molde, material, método. Insistindo no escurecer como uma multiplicidade que convida ao escuro, que apaga, mas que, na tentativa utópica de criar novas imagens, de abrir janelas, mostra, cria seus próprios horizontes dentro e fora do aparelho.

O “abrir janelas” é na função de propor caminhos, outros trilhares, não apenas como uma saída tola da escuridão para a claridade. Não como uma revelação. Não se revela a mágica, o mundo, através do toque nos aparatos, mas sim se convida ao processo, à poética da escuridão, de instigar o preto em imagem, do preto transbordar enquanto cor. Segundo a curadora Adrienne Edwards, ao propor a exposição *Blackness in Abstract*, negritude não é simplesmente uma matéria de expressão, um tema para trabalhos de arte, mas sim um paradigma conceitual inerente às dimensões do trabalho. É uma função de não só trazer o preto como sujeito, mas como matéria (EDWARDS, 2015). Ao propor essas imagens em preto e branco, menos ou mais abstratas, o preto cor surge enquanto algo que mostra, na sua ocultação, um dispositivo semelhante ao “entrar” na caixa preta, ao buscar utopias, ao buscar novas imagens.

A plástica é importante, mas, assim como a posição, o contraste, não só visual entre o preto e branco na poética, também é. Segundo Jonathan Crary (1992), a fotografia é uma forma de poder social. Ou seja, é um sistema totalizante, que liga e unifica objetos dentro de uma mesma rede de avaliação e desejo. Sendo que a fotografia também pode ser vista como uma forma mágica que estabiliza uma nova relação abstrata entre as pessoas e as coisas e impõe essas relações como real (CRARY, 1992, p.13). Tomada a importância histórica da Fotografia na construção da nossa sociedade ocidental e na sua característica de poder, tornam-se necessárias cada vez mais pesquisas técnicas e poéticas que pensem a construção de sentidos do artista negro ao apropriar-se da máquina fotográfica.

Assim, há dois dispositivos que se interrelacionam na investigação proposta, o racial e o fotográfico. Partindo do pensamento de Sueli Carneiro (2005) e do epistemicídio (capacidade de subalternizar e silenciar saberes não hegemônicos), talvez seja preciso colocar-se em uma posição de relevância ao reconhecer, além do dispositivo fotográfico, o dispositivo de racialidade (tanto no navio negreiro quanto nos tempos atuais), bem como a dinâmica de aniquilamento de grupos raciais e seus saberes (CARNEIRO, 2005, p.323), postando-se contra um “olhar do eu hegemônico instruindo o não-ser” (CARNEIRO, 2005, p.322).

A fotografia, o magializar, o deslocar os olhares, e o preto e o branco, portanto, também podem ser encaradas como recurso simbólico-imagético de promoção de humanidade e subjetividade do ser negro dentro dos dispositivos de racialidade, tanto a câmera fotográfica quanto a exclusão do saber e do fazer negro na área da imagem técnica.

Ao propor o encontro entre os três conjuntos de imagens de *Navios Negreiros* (as imagens do ensaio, as imagens de arquivo, a subversão do livro técnico de fotografia), há o encontro com os dois dispositivos, a mecanicidade e a exatidão, o levar ao claro, a revelação da fotografia por meio das imagens do livro técnico de Robert Browner (1967) em choque (ou melhor, contraste) com as imagens e tabelas de arquivos da escravidão e o transporte transatlântico dos povos africanos.

Arte é intervenção, ainda mais em uma época tecnocêntrica, de suprarrealidade e inteligências artificiais, experimentar o dispositivo é processo, caminho, mas também acaba sendo direção. A vontade de experimentar os dois dispositivos, o racial e o fotográfico, não necessariamente visam ser um ponto no futuro, um exato a se chegar, mas se entregar a novas, pequenas e grandes navegações. Seja no retorno, na renegativação, seja na ocultação, nas diferenças do tato nos papéis dos livros ou nas ínfimas aberturas da arte.

As imagens ditas fotográficas, originadas do aparelho, do ensaio de *Navios Negreiros*, portanto, acabam emergindo como fagulhas desse encontro entre os dispositivos e da tentativa de interferência plástica, ao evocar aberturas, ranhuras, tato, rastros, marcas, ao tentar ficar e também sair do papel. Ficar para evocar que é imagem, que é criação, que existe, que vive, que sofre. Sair para evocar que há mais a serem feitas, mais paisagens a se navegar, mais a se construir e criar.



Vítor Martins. Levante. 2021. Fotografia, colagem.

Levante é um desaguar de *Navios Negreiros*. Tanto a maleabilidade enquanto imagem, enquanto captura, quanto a desordem dos vários dispositivos são caminhos para os dois trabalhos. O tato, a textura, é uma entidade que percorre a ideologia e a utopia do trabalho. Diversos autorretratos foram feitos, sempre em preto e branco, evocando principalmente o meu cabelo. O ser negro, não

só no papel, não só na parte preta do preto e branco, está relacionado com uma experiência estética do corpo e da aparência, do cabelo, cumpre o papel de resgatar a ancestralidade (GOMES, 2008, p.12).

As imagens foram impressas, rasgadas e montadas de forma panorâmica, referindo-se tanto a uma linha quanto à função de horizonte, e coladas no papel com fita isolante. O manusear a imagem e a intervenção depois do *click* são poesias que vêm de *Navios Negreiros*, tanto do ensaio fotográfico quanto do dispositivo do livro. O pegar, o tocar, que evocam os rasgos e as manchas de sangue e ferimentos do passado são existências conjuntas da imagem, assim como o escurecer nos dois dispositivos, o racial e o fotográfico.

Há a ocultação do recorte, no enquadramento da objetiva e no rasgo da foto. Há a fita, que remete à ocultação de *Navios Negreiros*. Mas na ocultação, no escuro, há também o convite. Convidar ao escuro não é apenas convidar ao apagar, ao nada, ao contra iluminismo, ao antisaber. Mas sim aguçar os sentidos, no toque, nos cantos, nas suas concretudes cinzentas, na junção do preto e do branco. Do preto de cor, e da tela, do papel, do vazio a se preencher.

Nada necessariamente responde ao que de fato faz uma imagem. As fotografias isoladas podem ter algum valor simbólico ou estético, mas para o *Levante* é mais importante a conjunção de escuros, tanto das fotografias feitas quanto das imagens pegadas, rearticuladas e mexidas, tremidas.

“Quem se levanta quando há um levante?” (BUTLER, 2017). Levante, é um limite. Um ponto onde foi alcançado que não se suporta mais. É um ponto no horizonte onde o sol se levanta. Talvez fotografias sejam isso, pontos onde o sol se levanta. Escurecer não é apenas retirar o sol, mas entender o limite. A ideia aqui é que: Retirar a cor e focar nas formas evidencia os limites, as linhas, as formas. E buscar os contrastes entre pretos e brancos para criar, para dar forma. Para criar, para dar forma, em fotografias que ora ocultam, mas que também mostram, formam imagem, corpo, cabelo, rasgo, marcas, dor, mesmo na abstração.

Em uma das frases de Robert Borwner separadas no fotolivro *Navios Negreiros*, destaque, através das fitas, os dizeres: “No aparelho fotogr  (...) contudo, torna-se possível “gravar” de forma (...) manente, a imagem, de tal modo que sempre (...) sa ser vista, independente do original”. O próprio trecho estava apagado no livro original, com a página rasgada. A tentativa de agarrar, e mesmo assim acabar se perdendo,   quase uma programac o endógena do dispositivo fotográfico e também do racial.

Quando Ponciá, ao final do romance de Evaristo (2018) se lembra de V  Viv ncio ao atravessar o céu de arco íris, a autora termina seu livro com a frase: “não haveria de se perder jamais, se guardaria nas águas do rio”.   uma maneira de elo, de herança, de vivência, de gera o e talvez uma maneira de falar que algo sempre se perde, sempre se vai, mas algo fica, algo impregna, algo   imagem.

Em *Panci  Vicêncio* há um reconhecimento do passado, um círculo, um *Sankofa*, uma trajetória e que se completa que em um primeiro olhar talvez seja antagon ica a poética presente aqui, mas evoca caminho, vida, janela, muta o. Ela arranha as palavras e transfigura seus próprios dispositivos, e nos convida aos seus escuros.

A tentativa de agarrar e o fracasso de não conseguir, evocam a pergunta “o que de fato faz a imagem?”, o que se guarda nas águas do rio. Não se ater aos dispositivos, aos vários, não responde   pergunta, porque não   resposta, mas   um caminho de a o. Entrar e convidar   caixa preta   método, tema, e estratégia de sobrevivência contra o tudo que tenta se esclarecer, embranquecer, até sumir o negro, o contraste e a imagem.

b) O Papel

Papel é forma. Não apenas no sentido físico, da realização de uma ideia, da imaginação de formar algo, ou do resultado de um sistema, menos ou mais fotográfico. Mas também é forma como algo moldável, as apropriações, as ressignificações, os lastros, as marcas, as manchas, os dedos calejados, os açoites da imagem, os ferretes da tinta.

Mark Bradford pinta grandes telas ,não com tintas, mas com camadas de papel. As camadas de papel trazem camadas de pensamento e poesia social e racial. Segundo as próprias palavras do artista, ele usa papel ao invés de apenas tinta porque deseja um pensamento ampliado sobre as “implicações do material” (COPELAND, 2014, p. 816). Em seu processo, Bradford recolhe papéis rasgados, pedaços de *outdoors*, lixos na rua, recorta e cola. Desconstrói para construir. Remolda. Forma a forma. Ele utiliza materiais simples até atingir sublimidades em suas abstrações coloridas.



Mark Bradford. Pintura, Colagem.

Ao começar a utilizar papel como matéria, como insumo para a obra, Bradford gravita entre materialidade e *maleabilidade*. Para o artista, o papel não é papel, no sentido apenas de *vazio*, de algo a ser preenchido, mas é como um pigmento congelado. O líquido do azul, por exemplo, foi congelado em papel, e Bradford viu uma possibilidade de libertação desse pigmento (COPELAND, 2014, p. 824). Ele interroga os materiais que utiliza, estratégia metodologicamente próxima a uma pesquisa prática de arte. Interrogar a câmera, seus funcionamentos, seus usos poéticos, o mundo que se tenta capturar, e, agora, o papel fazem parte da proposição de se pensar o fazer enquanto artista fotográfico.

A imagem pronta que nunca está. Talvez “libertar o pigmento” na poética de Mark Bradford se entrelace com uma poética utópica-fotográfica. Utopia tem mais a ver com libertação de algo, com possibilidades imaginativas de processos plásticos do que com resultados fracassados (SOUZA, 2008), não como algo fadado ao fim, mas como um *Sankofa* que abre seu círculo. A imagem no papel é resultado, mas não é sempre fracasso, no sentido do inalcançável.

Recolher papel na rua, recortar, modificar o pigmento, para colocar na tela e virar abstração é moldar, é malear. Ver algo além do sólido. Abrir janelas. “Acreditar que há ali algo há mais” (COPELAND, 2014, p. 824).

Para a poética do escuro aqui pesquisada, o trabalho de Bradford oferece algumas sensibilidades para o terço final do sistema fotográfico: a formalização e a desformalização do papel, as substâncias plásticas, técnicas, políticas e filosóficas de preencher o vazio, o branco.

Todo o trabalho de transposição da ideia de *Navios Negreiros e Pequenas Navegações*, da junção dos diferentes conjuntos de imagens, da captura fotográfica, do escavamento poético de imagem até virar livro, não fecha janelas, ainda que se ponha como algo a ser apresentado como obra. Um livro é também uma libertação do pigmento, mesmo fixo, mesmo sem o processo de descolagem e

colagem de Bradford. Um livro também é uma janela, ao seu modo, um *Sankofa*. O papel também oferece o toque, há no livro o toque das mãos. Para desaguar a narrativa, ir da capa ao fim, o tato é tão importante quanto a visão. Dentro do breu, da poética do escuro, do mostrar pela ocultação, de sensibilizar outras aderências, o tocar, o tato se eleva. Talvez seja impossível dizer em um trabalho visual, ou em um processo que envolve imagem, que a visão perca importância, mas, na poética proposta, outros sentidos se aguçam.



Vitor Martins. Navios Negreiros. 2020. Fotolivro.

Em novembro de 2021, apresentei o trabalho *Navios Negreiros* na Bienal da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro – Mutações 2021, porém em outro formato, como quadros. Cinco imagens retiradas do livro foram impressas no papel, emolduradas e dispostas lado a lado. O toque, a forma como a narrativa do livro flui ditaram a expografia do trabalho nessa nova forma de apresentação. Ainda que colocar imagens fotográficas dentro de um livro seja um dispositivo amplamente utilizado por artistas e fotógrafos ao longo das últimas décadas, a maneira como o fotolivro *Navios Negreiros* se porta ante ao toque – com a textura das imagens, com as diferenças de papéis, com os apagamentos, com as aparições, os vultos, com os cortes, recortes e encaixes – dialoga mais com o estar no escuro, o usar as mãos, o se importar com o toque, e a elevação do tato do que

simplesmente pendurar imagens na parede.

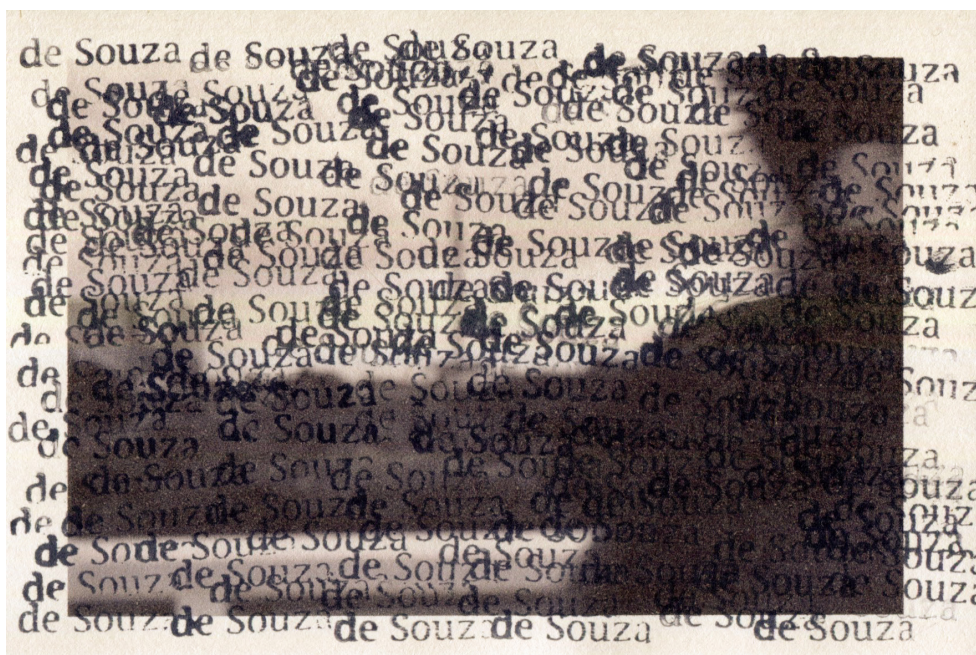
O questionamento na montagem do trabalho não era apenas como abrir janelas na parede com as imagens na Bienal, função muitas vezes primal da arte, clássica ou não, intencional ou não, mas principalmente como dar toque aos olhos. Das cinco imagens, três são imagens capturadas por câmera, fazem parte do primeiro corpo, do ensaio fotográfico em preto e branco. As imagens foram tiradas, reveladas, escaneadas, tratadas e ampliadas já primordialmente como táteis, como texturas, que, ligadas ao nome dado ao trabalho, ousariam levar aos calos, as marcas da transposição do povo negro. Mas não bastava apenas emoldurar, a escolha da cor foi importante. A moldura branca foi também uma tentativa de fazer as imagens se juntarem com a parede, também branca do espaço religioso da arte: a galeria. A flutuação dessas imagens, que poderiam ser interrompidas com uma moldura com contraste maior, também era importante para a função de toque dos olhos.

As três imagens escolhidas do ensaio são intercaladas com duas imagens presentes no livro, escavadas em repositórios da escravidão. O diálogo expositivo com as imagens vieram do papel, do molde do branco, do adentrar o vazio, da maneabilidade poética do livro. Existem conjuntas na parede porque existiram no livro. A intenção de *Navios Negreiros* (o ensaio fotográfico), como obra, sempre foi a impressão de qualidade *fine art* em papel de algodão. Mas o livro possibilitou, através da mão, do toque, novas formas de ver, de moldar o ensaio. A forma de impressão quase canônica na fotografia contemporânea, de “qualidade”, das imagens fotográficas do ensaio convivem com as imagens escavadas impressas de maneira simples, artesanal, em papel manteiga.

As diferenças de papel vêm do livro, diferem o toque, alguns mais ásperos, outros mais suaves, ou mais frágeis. O papel manteiga impresso confere textura, marcas. Textura é tempo, é passagem, é ranhura, mazelas, carga. A textura dos papéis interage com a textura das imagens abstratas. Dá mão ao olho.

Em *Ferrete* (2022), pego imagens minhas de arquivo, que fazem parte do meu

“lixo” enquanto artista e fotógrafo. Imagens tiradas e largadas. Minhas pelo aperto autoral no disparo do botão. Mas que nunca, de fato, tinham sentido o ar fora do laboratório (analogico ou digital). Presas nas ideias mortas de artistas. Eram apenas sopros poéticos jamais libertos, imagens que continham algum ponto de interesse, seja poético, estético, político, mas que não compunham algo maior, um trabalho que pudesse ser considerado minimamente arte. Eram capturas nunca moventes. Quase círculos fechados, faltava a sensação de *Sankofa*.



Vítor Martins. Ferrete. 2022. Fotografia, carimbo..

Embora não completamente descartáveis, as fotografias eram apenas entulhos do meu olhar ao longo dos anos. Muitas delas influenciadas por fotógrafos de rua, em sua maioria caucasianos. Era quase um *hobby* de sair com a câmera na mão e fotografar cenas, lugares, num movimento já clássico da fotografia. O interesse pela *monocromia* nas imagens presentes em trabalhos como *Navios Negreiros* vem dessa época. Assim como os interesses, não verbalizados, sobre a tentativa de captura, a prevalência do olhar, do ser fotógrafo, ou ser enquanto fotógrafo.

Essas imagens que não seriam nada viraram papel em branco, plataformas, vazios (ainda que já preenchidos com tinta). Foram impressas e posteriormente carimbadas. Confeccionei um carimbo com os dizeres “de Souza”, meu nome do

meio e minha origem enquanto herdeiro de escravizados, e carimbei a superfície dessas imagens. Não é um trabalho que responde a nada, uma solução, ou algo que faça o lixo virar obra, mas é, talvez, mais uma maneira de buscar a *maleabilidade* da imagem, ou de a construção da imagem não se cerrar apenas no botão. Há, agora, as mãos e as marcas da carimbagem. O diálogo do preto com o branco persiste. Dessa vez como algo mais esfumaçado, embaçado, com mais intervenções no mundo.



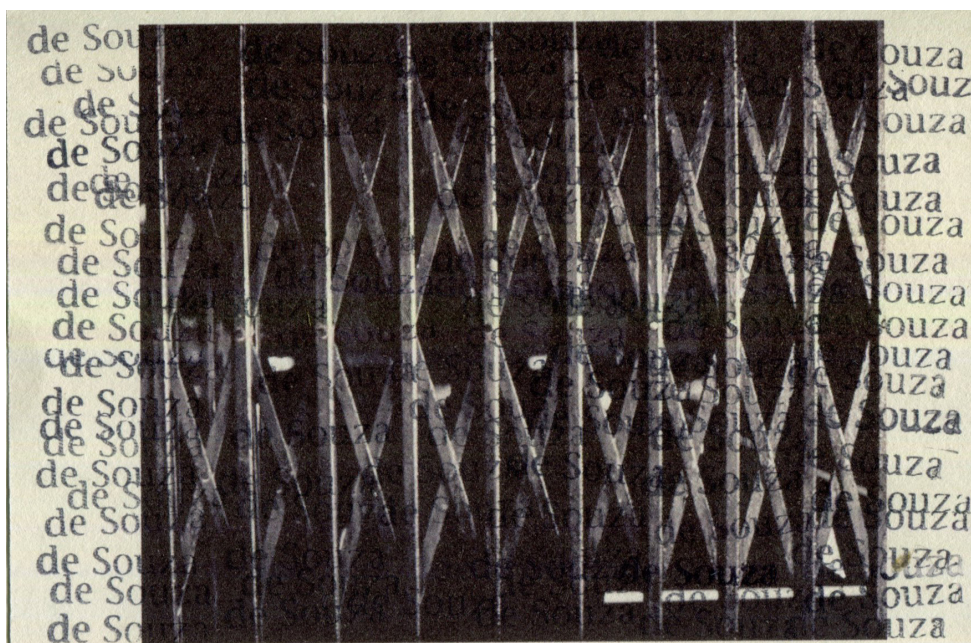
Carimbo utilizado em *Ferrete* (2022)

Os escravos dificilmente eram nomeados com sobrenomes, mas, quando libertos, uma prática comum era a apropriação dos nomes dos antigos senhores (PALMA, 2018, p. 318-319). Pelo apagamento, pela desapareição, pela falta de história da herança negra no Brasil, não posso afirmar que meu nome “de Souza” veio de um ex-senhor da minha origem escrava, mas o fato de carimbar com o nome que me fora dado sem eu, de fato, pertencer a essa origem, sem ser o nome de origem africana, faz parte da composição poética do trabalho.

Marcar o papel com o nome que na raiz não deveria ser meu alude a açoites e tentativas de liberdade, de libertar tanto a mim quanto as imagens presas no arquivo, mas não se liberta sem lastro, sem marcas, sem sangue, sem voltar ao

passado, como o pássaro do alfabeto *adinkra* nos provoca.

As marcas no papel, vindas do *click*, da luz, ou do posterior, do rasgo, do carimbo, da própria junção do papel, da importância do físico, do toque, aludem a heranças e desapareições da escravidão. O toque no papel é a marca do chicote, mas a existência do papel, por ser simplesmente *papel*, também tem sua importância. A *carta de alforria* é a liberdade documentada, fixada e conquistada pelo escravizado (SILVA, 2013, p. 47). É também carimbo. É físico. Para quem é negro, a existência do papel, de algo que diga que você é livre, é extremamente importante. Ainda que maleável.



Vítor Martins, Ferrete, 2022, fotografia, carimbo.

Maria de Fátima Novaes Pires (2006) pesquisa uma série de cartas de liberdade e processos jurídicos de escravos. Em um desses processos, o escravo liberto Sebastião ganha sua alforria para “não ter o desgosto de ficar em cativeiro” (PIRES, 2006, p. 148). O papel pode ser mais que o vazio, pode ser uma maneira de não estar em cativeiro.

Assim, é preciso propor mais do que a ideia de embranquecimento de Flusser [“toda crítica da imagem técnica deve visar o branqueamento dessa caixa” (FLUSSER, 2002, p.15)]. Para o autor é preciso entender todas as funções para

finalmente conseguir burlar a máquina e ser mais do que um operador da câmera. Em uma lógica de atravessamento racial, em uma pesquisa artística, o clarear das funções em Flusser deve ser combatido com o convidar às entranhas do sistema fotográfico. Não entender o sistema por completo, mas buscar o escuro, o tato, o desvirtuar da imagem.

Talvez artistas fotográficos não devam apenas trabalhar na significação da “captura” como imagem mostrada, emoldurada ou impressa em um livro. A verdadeira captura é no seio da câmera, a sela é o escuro. É preciso, no retorno, na volta à ancestralidade, convidar ao escuro, mostrar a prisão, o navio, para utopicamente se libertar, viver em papel (PIRES, 2006, p. 148).

Podemos reconhecer, no entanto, que o papel é tão frágil quanto a liberdade. A maioria das cartas de alforria eram dadas com liberdades condicionais. O escravo era liberto para servir ao senhor. Trabalhar com a condição da fragilidade é algo pertinente à fotografia, ao papel e aos trabalhos aqui discutidos. Trazer as marcas, os rasgos em *Navios Negreiros*, a carimbação do nome em *Ferrete* são maneiras maleáveis de poetizar as desapareições, os apagamentos, os rastros em preto e branco, de trazer a mão (não apenas literalmente) ao sistema, mas sem perder de mente que a imagem é, sim, frágil, mas que o papel também dá o toque, dá o físico, dá a aparição à imagem, dá a existência, dá vida, dá utopia, dá janela.

Essas questões não são objetivas na subjetividade do processo da arte. Não se pensa em responder questões históricas, ou que cada traço, cada risco tenham a obrigação de algum tipo de implicância sociológica intrínseca. Os traços, os riscos são ligações que na poética fotográfica do escuro aqui investigada tentam buscar imagens através de uma ótica racial. Os riscos nas celas das câmeras dos trabalhos aqui dissertados não existem para representar negritude ou escravidão, tampouco os papéis de Bradford existem para dizer ou pontuar sobre objetivações das cartas de alforria. Mas pensar sobre essas associações, nos signos que os gestos de artistas negros trazem intencionalmente ou não, despertam mais olhares, mais fazeres. Ajudam nas alocações, na ordenação e na desordenação de imagens.

Ferrete trabalha com alguns signos, que podem trazer essas e outras ligações, pelo nome, pela poética, pelos materiais, pelos gestos, mas é no fundo uma busca por questionar a imagem e quem a faz, seus sistemas, seus desvios e seus olhares.

Tanto *Navios Negreiros* quanto *Ferrete* se embolam em duas questões: “o que é fotografia?” e de “qual fotografia se fala, se busca?”. Pensar utopicamente no convite ao escuro que se abre é uma forma às vezes poética, às vezes abrupta de convidar para reflexões de “qual fotografia?”. Qual o direito de fotografar, de fantasiar, de criar a partir de um olhar subjetivo enquanto artista negro, muito mais sob ótica do que sob temática? *Navios Negreiros* e *Ferrete* não são obras de arte negra por tentarem de maneira menos ou mais discreta abordarem, ou no mínimo aludirem, temas como escravidão, translado e sujeição do povo negro. São mais obras “do” do que “sobre” o negro. Tentam mais partir de um olhar subjetivo pelo escuro que a fotografia e a imagem técnica podem convidar do que tematizar. Não que o tema não tenha importância, mas mais importante do que dissertar sobre as implicações e significados do papel é trazer o papel como processo, como experimento, como algo a ser moldado, maleável, através da prática de um artista que lida com essas alusões. Não é um pensamento apenas sobre o escuro, mas um pensamento sobre o convite, sobre experienciar, sobre trazer o toque, que tanto Eustáquio Neves quanto Mark Bradford e a filosofia *adinkra* podem ajudar a trazer nas obras.

Denise Camargo (2006) em suas imagens (sempre em preto e branco) do projeto *Herança Compartilhada* vai em direção semelhante à poética dos trabalhos aqui apresentados, mesmo que busque referências distintas e seja esteticamente distante. Camargo busca por meio de suas fotografias a influência e a herança africana nas cidades de Nova Iorque e Nova Orleans. A artista buscava desviar de uma representação óbvia, “o desafio era escapar fotograficamente ao lugar comum oferecido pelo imaginário aos negros americanos” (CAMARGO, 2006, p. 75), buscar fotografias além do *Hip Hop* e do *Jazz*. Metodologicamente, Camargo tentou aproximar as influências brasileiras e norte-americanas através de sua

experiência e visão enquanto fotógrafa negra brasileira.

As diferenciações do tratamento do que é ser negro e do que constitui a negritude, na distância dos dois países, foi importante para as imagens de Camargo. A artista observou a característica de mestiçagem brasileira, da forma como se escondem as questões no Brasil e seu choque com o pensamento norte-americano no âmbito da criação das imagens (CAMARGO, 2006, p. 77-78). A maioria das imagens foram realizadas focalizando personagens negros que tivessem as questões de ancestralidade africana presentes, seja na vestimenta das mulheres, na condição de ser negro ou na consciência de suas origens.



Denise Camargo. Fotografia. [s.d.]. Fonte: Identidade negra e mestiçagem no Brasil: uma reflexão sobre o processo da fotografia das heranças compartilhadas. Disponível em: http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/3043415364020911510_8583942831189380213.pdf. Acesso em: 27 jun. 2022.

Ainda que a temática seja importante e que as questões raciais atravessem os métodos e a câmera, Denise Camargo, mais do que tematizar, encontra um “valor de ritual” (CAMARGO, 2006, p. 81) nas suas imagens. Há a imagem do negro, há a fotografia que lida com as diferenças do ser negro nos dois países, mas há também a busca por esse ambiente de ritual da imagem, o estado de levitação. Segundo a artista, as questões de mestiçagem e inclusão do negro são, na realidade, o “ponto de partida para a construção do olhar sobre o tema, quase num punctum

barthesiano presentificado” (CAMARGO, 2006, p. 79). Ou seja, a temática desperta, é fagulha, abre os caminhos, mas não se abre apenas para chegar ao tema, à discussão, mas sim construir o olhar. Assim como *Navios Negreiros*, *Levante* e *Ferrete*, as imagens de Denise Camargo são mais “do” do que “sobre”. Mesmo que o “sobre” tenha importância e desperte o aperto no botão, são mais buscas por um olhar “do” negro.

Em *Ferrete*, para trazer o “do”, a materialidade do papel e da escrita são meios de ação, assim como a junção das diferentes imagens nos papéis do fotolivro *Navios Negreiros*. Lidar com papéis, com plataformas a serem preenchidas, são janelas que todo artista se depara. As maneiras de abertura, de ação dos trabalhos aqui propostos são atravessadas por essas correntezas, é irromper rompimentos, dar vida aos mortos da imagem, por meio de um olhar enegrecido, de cor e de pele, que se mancha e desmancha em papel, até fazer uma obra cujo o círculo não se fecha, quase como um pássaro que volta a cabeça para calda, como um *Sankofa*.

c) A Foto-Coisa

Lidar com Arte e Fotografia (sejam em minúsculas ou maiúsculas) é lidar com desejos, vontades e intromissões. O sistema fotográfico apresenta o duelo máquina *versus* olho, entre o que se quer e aquilo que se tem. Se o referente sempre adere (BARTHES, 1984), há algo que sempre se apresenta na imagem, independentemente dos desejos, dos suspiros de arte. O mundo sempre impregna. Resta aos artistas, através dos seus seres, dos seus impulsos (menos ou mais objetivos), utópicos ou não, atravessarem a objetiva junto com a luz, mas de que formas isso acontece? Com quais anseios? Com quais nuances?

A *maleabilidade fotográfica*, uma das noções formuladas e transversalizadas nesta tese, é (não) exatamente o expurgo do desejo. Sempre atento às paredes ao redor, onde o toque (conceitual, poético e físico) toma importância, onde os desvios, pessoal ou racial, ou os dois, ou nenhum desses, tomam, agregam e dão, em que uma força além do mundo age. Assim, a capacidade de uma imagem fotográfica ser *maleável* é o desejo do olho de artista dançando com a imobilidade aderente do mundo. É uma forma de adicionar ISO, ASA¹, aguçar a sensibilidade aumentando os ruídos, de propor desvios, outras formas de ver e fotografar. É o ver além do que está; fator operante da arte.

Não existe uma resposta direta, uma via de mão única sobre o significado de *maleabilidade fotográfica*, mas sim um amálgama de conceitos e sensações que versam sobre possibilidades desviantes sem romper por completo o sistema fotográfico. São imagens vindas de câmera, mas também de olho, de raça, de pele,

1 Medida de sensibilidade do filme fotográfico.

de história, de rastro, de tato, em que o toque, a textura, e a sensibilidade ditam ritmo e tentam modificar olhares através dos seus desejos utópico-criativos.

Não há um resultado nem uma busca óbvia, nem há de ser, além da vontade de abrir rupturas, sensibilidades e janelas pela transgressão racial da mão (a *maleabilidade*) na objetivação do fazer arte através da imagem técnica. Talvez o desejo aqui resida em como reside na vontade de fazer poesia. Mais do que enxergar o fim de todas as coisas, a imagem pronta como o mundo está, é buscar um caminho utópico-racial que clama por um viver (poético) do objeto, da foto, da arte.

A diferenciação generalizada entre o que tem e o que não tem poder, ou seja, entre sujeito e objeto, é subjacente às artes ocidentais. A linguagem é estruturada por modos de ver ativos ou passivos. A territorialização, de onde se vê e se fala, é um dispositivo que pode autorizar representações ou marginalizar disrupções (BELL, 1996, p. 9). Ou seja, não é importante apenas o que se vê, mas também de onde se vê. Uma noção de Fotografia (em maiúsculo) é normalmente ligada a saberes, pensadores e artistas do centro econômico cultural ocidental (ainda que dentro desses próprios centros haja domínios e rupturas). Um pensamento e um fazer disruptivo se torna apêndice do hegemônico, e uma descrição maior se torna necessária. Quando se propõe uma pesquisa desviante, que passe por um pensamento e um olhar de artista negro, deixa de se discursar e disputar “a Fotografia” para se encaixar em *fotografia negra*, *fotografia brasileira*, *fotografia decolonial*.

O “mito da subjetividade unificada” (BELL, 1996, p. 9) é um fator presente para artistas negros no posicionamento externo e interno de suas criações. A diversidade de discursos é reservada para um pensamento colonizante branco (BELL, 1996, p. 9). Um artista negro está fadado a se expressar, quando tem voz, apenas sobre sua condição determinante de ser *negro*. Princípio esse combatido nesta tese, que se inspira na poética de Eustáquio Neves e Kara Walker, por exemplo, e em mais do que eles podem oferecer em suas subjetividades unificadas

de artistas negros, mas principalmente por suas categorias desviantes de se pensar imagens (fotográficas ou não) através de seus olhares enquanto negros, e essa diferença é fundamental.

Pequenas Navegações é um projeto fotográfico irmão de *Navios Negreiros*. Quase negativo um do outro. Há diversas formas de se iniciar um trabalho de arte. A metodologia poética da confecção de imagens que deu origem os dois trabalhos é, no entanto, semelhante. O corpo fotográfico de *Navios Negreiros* se apoiava em alguns conectores, *códigos*, que se repetem em *Pequenas Navegações*: imagens vindas de dispositivos fotográficos de forma analógica, fotografadas e trabalhadas em preto e branco, alto grau de contraste, e em sua maioria paisagens abstratas.



Vitor Martins. Pequenas Navegações. 2023. Fotografia.

Porém, em *Pequenas Navegações*, outros códigos ou pequenas mudanças de abordagem fazem os trabalhos diferirem, embora sejam pensados para serem

complementares. Em *Pequenas Navegações* menos amarras estão presentes, os códigos são menos estreitos. Nem todas as imagens são abstratas, há algumas figurações e principalmente uma mudança na sensibilidade dos filmes utilizados. Enquanto em *Navios Negreiros* se escolheu basicamente um tipo de filme, 35 milímetros com um ISO mais elevado, com uma maior quantidade de grãos no negativo, em *Pequenas Navegações*, utilizo um filme com ISO menor, acarretando em imagens com um leve aumento na acutância, na definição das imagens abstratas.

Essa escolha técnica e poética acarreta imagens menos obtusas², ainda que em sua maioria com formas abstratas monocromáticas. Ou seja, as paisagens de *Navios Negreiros* são de menor inferimento do mundo, têm menor grau de leitura do mundo, há menos impregnação do referente, embora esse sempre esteja lá. Em *Pequenas Navegações* é ligeiramente mais onipresente o referente, embora as ideias e as imagens permaneçam com o simbolismo e a prática poético-artística do abstrato, do desvio e das objeções entre mundo-imagem através do aparelho e da *maleabilidade fotográfica*.

Outro aspecto técnico que corrobora para as associações e diferenciações com *Navios Negreiros* é a exposição das imagens no momento do *click*. Enquanto no primeiro projeto as imagens continham uma abundância de *preto*, em *Pequenas Navegações* o contrário se estabelece, há uma maior presença do *branco*. Como as imagens nos dois projetos são negativadas (invertidas após serem escaneadas), nas fotografias realizadas do primeiro projeto havia necessidade de uma maior presença do branco para, após a inversão do laboratório digital, nas imagens predominarem o preto. Já no projeto *Pequenas Navegações* o contrário foi estabelecido, fotografou-se mais paisagens e formas da cor preta, já que as imagens seriam invertidas e o resultado final buscava (em princípio, no seu código) uma predominância da cor branca.

A principal mudança, apesar da geográfica, é territorial. O projeto fotográfico

2 Imagens em que, mesmo com viés abstrato, é possível identificar (dentro das suas texturas) com menor dificuldade o referente, o objeto/paisagem fotografada.

foi iniciado e finalizado no continente europeu, em Portugal, em um período de mobilidade na Universidade do Porto. A mudança posicional não é uma mera formalidade. *Um Convite ao Escuro* necessitava de um contraponto, de um

negativo, de um correspondente diferente e, ao mesmo tempo, complementar, que conversasse com as manchas sangrentas em preto e branco no papel, que evocavam rupturas, ranhuras, marcas. E, agora, também eclodindo outras vontades, de fuga, de retorno, de mar, de liberdade do ser, do olhar e do fotografar.

Junto com a mudança territorial, um afrouxamento dos códigos se fez necessário. Mais importante do que os códigos, são as poesias de conjunção, a forma como as imagens transitam de uma à outra, a maneira como narrativas são postas, ou mudadas, como histórias são criadas e sentimentos são conexos. Códigos funcionam como despertares iniciais, são direcionamentos de fagulhas, mas o mais importante (dentro de um ensaio) são as imagens e suas janelas (nesse caso, raciais e utópicas).

Em *Pequenas Navegações*, a maior parte das imagens são negativas, como em *Navios Negreiros*, mas não todas. A maioria das imagens são abstratas, mas não todas. Assim, no início do trabalho, o código de imagens superexpostas (no momento da inversão) foi importante, mas não estreito. Outras imagens com forte carga de preto também compuseram o grande conjunto de imagens que é *Pequenas Navegações*.



Vítor Martins. Pequenas Navegações. 2023. Fotografia.

A não ancoração em um projeto que se banha na possibilidade mágica de navegar por vários mares é mais importante do que o obedecimento de regras ilusórias dentro do sistema poético interno da pesquisa. Mais do que trabalhar com tecnicidades semelhantes, o que faz um projeto espelhar no outro é a mudança territorial em conjunto com as pequenas diferenças estéticas sob uma mesma transversalidade de convidar ao escuro de cor e de pele.

Ao evocar o nome em um projeto espelhado, as ligações entre colonialismo e escravidão são diretas. “O colonizador luso estabeleceu, no Brasil, um mecanismo neutralizador da consciência étnica do negro através de uma verbalização democrática” (MOURA, 1983. p. 126), mas o planejamento da mobilidade para Portugal não é o estabelecimento de um estreitamento conceitual na tematização dos trabalhos de arte, embora invariavelmente se toquem. Atravessar o mar, ir ao continente propositor das dores originárias de *Navios Negreiros* é muito mais uma composição poética do atravessamento racial da objetiva do que o estabelecimento de conexões históricas entre racismo e colonialismo, embora essas existam.

A travessia é o mais importante, tanto a travessia continental quanto a cameral. Seja nas suas muitas articulações maleáveis, na transposição de um olhar negro, seja na conjunção poética de imagens que forma um novo ensaio que, mais do que as grandes coisas, pretende desbravar as pequenas: os menores ruídos, as texturas das imagens, o toque físico e poético, a obtenção de pequenos brilhos e escuridões descobertos e encobertos, tocados, maleados, postos em imagens, transfiguradas, transformadas, navegadas, sob um olhar racial.

Segundo Clare Bell (1996, p. 13), a fotografia, enquanto olhar diaspórico, é uma afirmação, um texto, uma presença que circunscreve e bane formas retóricas das sensibilidades coloniais, poetizando novas perspectivas sobre a subjetividade. Não é uma ressuscitação do negro enquanto lugar, enquanto demarcação ou enquanto território fadado ao lugar de anexo d’a Fotografia, mas sim um olhar a partir das experiências enquanto ser artista fotográfico negro.

As imagens de Lamia Naji chamam a atenção. A fotografia marroquina, com uma forte carga abstrata em preto e branco, utiliza códigos semelhantes aos utilizados em *Navios Negreiros* e em *Pequenas Navegações*. É como se as imagens de Naji procurassem uma transitoriedade com a luz, um momento mágico no preto e branco, que existe mais em foto do que no mundo. É uma realidade indefinida, uma *maleabilidade* ao seu modo (ENWEZOR; ZAYA, 1996, p. 39). Há algo sempre imanente, um território intransitável enquanto não for imagem. É um lugar sem lugar que não seja o papel.



Lamia Naji. Fotografia. Fonte: Site Lamia Naji. Disponível em: https://www.lamianaji.com/dt_gallery/early-works-1992-1999/. Acesso em: 12 de Outubro de 2023.

É exatamente o contraste entre luz e trevas, ou o encontrar um no outro, que faz o trabalho de Naji. Ela enfrenta e convida à escuridão. Navega, como Flusser (2002) pede, mas não sob uma lógica de branqueamento. O envolvimento dos dois, o preto e o branco, é seu adentrar a câmera, o seu *hackear* o sistema. São suas vontades, seus clamores de poesia, seus desejos, mas “desejos obscuros” (ENWEZOR; ZAYA, 1996, p. 39).

A não figuração, aliás, fez parte de uma construção histórica do olhar fotográfico do norte da África. Enquanto o questionamento do ser, o estar do corpo negro na imagem é muito presente nas obras de artistas afronegros históricos e

atuais (ENWEZOR; ZAYA, 1996, p. 38), no norte da África, desfigurações e abstracionismo são mais presentes, principalmente por um distanciamento inicial da fotografia na região, com proibições de representações realistas do corpo (ENWEZOR; ZAYA, 1996, p. 38).

Lamia Naji não é uma fotógrafa negra, mas o pensamento não central (enquanto obra, enquanto estética) de uma fotógrafa marroquina que toma a câmera dos colonizadores e transversa os sentidos e a metodologia poética de convidar ao escuro é sumo dos trabalhos aqui apresentados e das ideias versadas na teoria e na poesia desta tese. É convidar ao escuro que torna cada fotografia de Naji e cada desejo das imagens, pequenas e grandes, deste projeto uma abertura e uma busca. Abertura ao novo, ao utópico, ao não descoberto, e uma busca por vontades, por mares, por reflexões, por novos olhares transversais, raciais e territoriais.



Grada Kilomba. O Barco. 2021. Instalação. Fonte: BoCA - Biennial of Contemporary Arts. Disponível em: <https://www.bocabienal.org/evento/o-barco-the-boat/>. Acesso em: 6 out. 2023.

Grada Kilomba, escritora e artista negra portuguesa, apresentou em 2021, na Bienal de Arte Contemporânea em Lisboa, a instalação *O Barco*, composta por 140 blocos formando a silhueta de um navio negreiro. Os blocos de madeira são queimados, molhados, talhados com uma poesia e instalados para formar a

representação do navio. A artista em uma entrevista descreve todo o processo do trabalho, desde a obtenção até o manuseamento dos materiais, como “performativo” (GRADA, Kilomba, 2021).

No trabalho de Grada Kilomba, mais do que a temática (que é importante), a inserção do observador é central. A experimentação, o adentrar na obra, o caminhar, o sentar nas madeiras queimadas, tudo cria uma experiência. Os desejos contidos na utopia foto-raça tanto de *Navios Negreiros* quanto de *Pequenas Navegações* fazem parte da meditação e do criar experiências. Pensar a imagem, pré-visualizar como Ansel Adams (2005), mas transversalizado na instância do *click* como Naji, sob um olhar racial de Eustáquio Neves, são associações que ajudam a dialogar com as obras fotográficas de *Um Convite ao Escuro*, mas a performance de um trabalho não é apenas associações teóricas. Fotografar, revelar, escanear, trabalhar digitalmente, reinverter a imagem, expor, moldar são processos performativos que tentam criar uma experiência sensorial no olhar das fotografias. São maneiras de aumentar a quantidade de camadas, mostrando e ocultando com as diversas maleabilidades do processo desenvolvido das fotografias dos dois trabalhos.

Na mesma entrevista, Grada Kilomba prega por uma reinvenção da semântica, em que as palavras tomem outros significados, já que nada foi de fato “descoberto” (GRADA Kilomba, 2021). É preciso pensar de novas formas. Tentar tirar o mundo da imagem, e devolver com escuros, com introjeções de luz, pode ser associado ao apagamento colonizador, ao pensamento que desumaniza o olhar e o pensar com os resquícios de escravidão. Mas dar ambos os nomes aos trabalhos abstratos não é apenas um desejo de associação temática, mas sim formas de trazer dores para as texturas das imagens. Ainda que os significados semânticos não sejam transfigurados, experienciar por meio das abstrações é uma das centralidades, é o desafio e o desejo desta tese.

Full Belly II (2014), pintura de Meleko Mokgosi, converge com a ideologia fotográfica aqui apresentada. Uma série de pessoas negras, enfileiradas, são

cobertas por um retângulo também negro. Obviamente que, além de linguagem, Mokgosi utiliza potências diferentes nesse trabalho em específico, porém, dois verbos que mandam em sua pintura são importantes na maleabilidade aqui pensada e trabalhada: o *aparecer* e o *ocultar*.



Maleko Mokgosi. Full Belly II . 2014, Pintura. Fonte: Phaidon. Disponível em: <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2016/october/07/meleko-mokgosi-why-i-paint/>. Acesso em: 6 out. 2023.

Na obra em questão, tem-se uma percepção de que as figuras pintadas são negras, mesmo com o retângulo ocultando-as. A quantidade de tinta é fundamental para a obra. Com um retângulo mais opaco e maior não haveria as mesmas interpretações. A obra se mostra pela ocultação. Ou seja, se aparece naquilo que não fora, propositalmente, tão bem ocultado. Aparições e ocultamentos, que movem tanto a história negra quanto a pintura de Mokgosi (os traslados, o trabalho escravo, o racismo de outrora que segue atual), são também bases do sistema fotográfico.

Ao registrar uma ação, um ato, um acontecimento, uma *aparição* (o que impregna na imagem, o resquício de mundo) se fixa. Os sinais de que algo passou, de que algo esteve ali, o testemunho da efemeridade, o registro se misturam com a arte,

suas categorias, suas nuances, sua poesia, na dita fotografia contemporânea. “O presente-ausente das coisas é revelado pela fotografia na arte contemporânea” (FREIRE, 2004, p. 32). Ao contrário de outros sistemas de representação, a fotografia age na distância física do objeto. Algo esteve ali e se interpôs. Ali entre a câmera e o mundo, no espaço em que se fez a imagem. O que apareceu representou, mesmo em seu posterior sumiço.

Talvez seja importante frisar que “o evento que passou ou se forjou e foi capturado por uma caixa preta existe de fato como imagem” (MARTINS, 2018, p. 49).

Abstratas ou não, o referente aderiu. Há sempre a aparição, o artista querendo ou não. As vontades, introjeções, intervenções antes, durante e após o *click*, no entanto, fazem parte do que chamo aqui de *ocultamento*. O duelo entre registro e arte, entre a operação e o não se sujeitar flusseriano, entre o estar e o além, entre o fato e a utopia, alimenta as aparições e os ocultamentos no ato criativo enquanto fotográfico, nos usos e desusos da imagem (técnica?) em um trabalho de arte.

Uma imagem fotográfica no contexto da arte contemporânea, portanto, digladia aparições e ocultamentos. A subjetividade, o falar daquilo que não se está presente, o enquadramento são funções de ocultações que se associam com o ato fotográfico, com o fazer imagem, com o usar o mundo e retirar algo dele: a foto. A partir sempre de um ponto, de um alguém, de um ver, de um olhar.

Representar o real, a imagem da coisa que não é a coisa em si, parece ser sempre a imposição d’a Fotografia, do campo e da teoria fotográfica norteadora. Rosalind Krauss (2010), por exemplo, estabelece dois espaços distintos de atuação da Fotografia, com diferentes discursos: um objetivo (a representação) e outro subjetivo (o imaginário artístico). Partindo do pressuposto de que a imagem fotográfica sempre funciona como uma analogia ao seu referente, a autora chega a definir duas dimensões: a *paisagem* e a *vista*. A *vista* seria uma representação do mundo; enquanto a sensibilidade, a poesia, o enquadramento do artista encaixariam na *paisagem* (KRAUSS, 2010, p. 228).

As categorias trabalhadas em *Navios Negreiros* e *Pequenas Navegações* de *ocultação* e *aparição* não são apenas correspondentes de ações dentro do conceito de *vista* de Krauss. Ou seja, não são apenas modos de ação, códigos inferidos das técnicas plásticas, mecânicas e simbólicas de trabalhos de arte que trazem a imagem mais para o campo do fazer do que do campo do representar. São modos de tocar, através da maleabilidade, outros sentidos, menos responsáveis pelo duelo entre representação e arte, que move o ideal de uma Fotografia dominante mais próximo de um pensamento decolonial.

Para Krauss, a Fotografia sempre estaria ligada a uma denotação. A imagem é um mundo do simulacro, embora real, sempre seria a essência (KRAUSS, 2010, p. 228). O discurso de arte, a vista, se sobrepõe à paisagem.

A grande questão da disputa máquina *versus* olho, de subjetividade e objetividade, talvez seja não haver duelo, ou não se importar tanto com ele. *Ocultação* e *aparição* não são mecanismos de *vista*, porque a distinção de *vista* e *paisagem* nos dois trabalhos se torna irrelevante. A imagem pode não ser a coisa em si, mas é uma coisa de si mesmo. É algo. Ainda que introjetada de subjetividade é parte, é matéria. Ainda que ocultada, ainda que se intrometida pelo mundo, é molde. É *maleabilidade*. *Pequenas Navegações* e *Navios Negreiros* são trabalhos que partem de um olhar que pensa a imagem como algo a ser tocado, arranhado, porque há algo ali. Há algo a ser pego, manuseado e posteriormente largado, liberto.

O manusear, mais do que denunciar, segundo um prisma de embranquecimento, de claridade, que o pensamento-arte embebeda o documento, aponta que existe um objeto a ser trabalhado e esculpido. Nesse sentido, o abstracionismo é uma das vontades, um dos impulsos de artista, de tomar o sistema, de reverter ordens, de ser proponente e agente de imagem.

A subalternidade é uma ferramenta do colonialismo historicamente embutida na indústria do consumo visual. No Brasil, a colonização tentava desvencilhar a imagem do negro de sua origem africana, sendo comum encontrar diversas

representações ilustracionais e fotográficas de africanos e seus descendentes (escravizados ou ex-escravos) em situações de docilidade, em que a imagem dos afrodiáspóricos eram referenciadas de forma exótica e em submissão (BARBOSA, 2021, p. 557). Para um pensamento poético, talvez se torne urgente nos trabalhos de arte mais do que evidenciar imagens, clarear questões políticas, elucidar fatos, expor tematizações de maneira mais evidente; mais do que trazer o negro, a negritude, a colonização, o País historicamente racista de forma escancarada, é preciso convidar ao escuro. Ao percurso, à experiência, *através* do olhar, do viver e do imaginar o negro-liberto.



Vítor Martins. Pequenas Navegações. 2022. Fotografia.

O abstracionismo de *Navios Negreiros* e *Pequenas Navegações*, ainda que divirja em técnica e temática, abraça, portanto, a ideia de falar do corpo negro, do seu translado, do seu imaginário, das suas dores, sem, no entanto, oferecer em seus ensaios fotográficos a imagem referencial, indicial, dos corpos em questão. Ocultando para aparecer. Isso não significa dizer necessariamente que é

apenas liberto o trabalho de um artista negro que trabalhe mais nos escuros, nas evidências, nos rastros e nos ocultamentos do que trabalhos, também poéticos, que tematizem e evidenciem (seja transfigurando, ressinificando ou não) a maneira como corpos e negritude foram e são retratados pela Arte, pela Fotografia e pelo imaginário visual. O ser abstrato é um módulo, uma operação, um caminho, uma forma de mágicizar e ser agente do sistema, talvez esse seja um dos deveres de uma pesquisa de arte, não explicar, mas pavimentar caminhos.

O abstracionismo e o conceitualismo, aliás, apesar de suas origens datadas nos movimentos artísticos de vanguarda na Europa, adquirem nuances também no continente africano. A conceitualização de objetos é uma prática ativa na África, antes mesmo dos *ismos* na história da Arte (em maiúscula). Para os africanos, a arte é uma experiência vivida no dia a dia, de forma performativa ou visual. Diversos objetos e artefatos são encontrados no continente africano e interpretados como símbolos de natureza e funcionalidade por pensamentos e ideologias colonizadoras, mas diversos desses objetos carregam simbologias, performances e conceitos turvos, abstratos. O que implica que a prática conceitual artística é observada no continente mesmo antes do século XX (ESSEL; ACQUAH, 2016, p. 1218).

Se arte no sentido histórico africano é uma experiência de vida, percebe-se uma abordagem conceitual e poderosa da imaginação nos objetos. Como conceito estratégico, antigos artistas africanos usavam a abstração das formas de uma maneira para “converter” a matéria para o que mais importa, a poesia. É possível aferir então que mesmo com uma forte ideia de figuração, a arte africana tem um forte caráter conceitual, de maneira a convergir formas e aspectos mais do que a simples representação (ESSEL; ACQUAH, 2016, p. 1211).

Esta tese pega, sim, um conceito e uma forma que a princípio pode ser interpretada como europeia na maneira de fazer e pensar arte, mas sempre na vontade, na tentativa de intromissão desmistificada de um olhar que tentar sair do óbvio, do dado, do posto, do passivo, do dócil, do colonizado. Isso é a utopia

que abre janelas e pavimenta caminhos, mais do que se importar em não alcançar algum resultado planejado.

A abstração comunga com a tentativa de fugir do olhar óbvio embranquecido e trazer as potências da mão, da maleabilidade, da foto como objeto, da coisa em si. A foto é coisa e se transmuda, se toca, se adere, se fere, se converte, se faz arte e Arte.

As texturas nas imagens atingidas na performance de fotografar, revelar, digitalizar, inverter, tratar, buscam as várias marcas, os rasgos, as memórias de dor da opressão colonizadora (evocadas pelos nomes dos trabalhos). O grande questionamento enquanto artista, fotógrafo e propositor de imagens é como se colocar, como adentrar os temas em trabalhos cujo espírito abstracional grita.

Não seria apenas a evocação externa do nome. Talvez a não presença da figuração dialogue mais perenemente com o norte da África do que com pensamento e herança negra (ENWEZOR; ZAYA, 1996), mas são tentativas escuras de mágicizar e de tomar a câmera, o processo, tão enraizado com um pensamento de branqueamento, de colonização. Tão pouco aferido e ferido por olhares negros. É uma vontade de se tornar sujeito (KILOMBA, 2019, p. 235).

Ao pensar na imagem enquanto coisa, urge uma necessidade de descolonização, em que não se existe mais sob a perspectiva exclusiva do colonizador, do outro. É ser sujeito, ser autor, sim, mas “autoridade de sua própria realidade” (KILOMBA, 2019, p. 238). É ver e tomar o processo, tomar câmera, estar e ser foto. A foto. A Fotografia.

Capítulo Três - Os Desvios do Meio

*Eu não te ordeno, te peço,
Não é querer, é desejo;
São estes meus votos – sim.
Nem outra coisa eu almejo.
E que mais posso eu querer?
Ver-te Camões, Dante ou Milton,
Ver-te poeta – e morrer.*

Maria Firmina dos Reis

Tirar fotos é um ato no tempo. É sentir e ver, mas é retirar algo do mundo, do espaço e do tempo. Esse ato no tempo, esse rompimento da linha, é uma forma de transferência, uma outra forma de duração.

Tirar fotos é um ato em duas direções, para frente e para trás (WENDERS, 2001). Wim Wenders faz uma comparação entre a caça e a captura de uma imagem. O caçador levanta o rifle, avista o alvo e puxa o gatilho. Quando a bala é liberada, o atirador é jogado para trás, assim como o fotógrafo (ou o capturador de imagens) é jogado para trás ao apertar o gatilho do obturador. Para o artista alemão, há sempre um atrás, uma intenção, mesmo que aberta, um atrás do tempo agora, um passado que dita, mas que, ao mesmo tempo, olha para frente, nas rupturas do sistema

(fotográfico), no mundo, na caça, na câmera.

As imagens, de certa forma, podem até ser desconexas na linha temporal, serem tempos à parte, encontros afoitos e desconexos, mas a magia poética contida no vai e vem, no atrás e no adiante dos encontros entre quem caça e quem é caçador, é uma maneira das imagens viverem, transitarem, baterem asas e voarem. Assim, a foto, a imagem, não é só o que foi, ela é. E por ser, corre, anda, vive, mesmo estática.

A dimensão aqui tratada é uma dimensão poética da fotografia, mas há sempre um porvir nas lacunas do que foi. A poesia da imagem se constitui a partir dos vazios e dos esquecimentos, da fragmentação, dos aparecimentos e das ocultações. Talvez também seja importante para a construção do pensamento desta tese adentrar em um passado já completado, mesmo evocando a memória do inconclusivo fala do passado que foi, sem esquecer o que poderia ter sido. Todo arquivo fotográfico, toda imagem, abre os traços do que poderia ser (LISSOVSKY, p. 133-134). Mas se há o “não ser”, é preciso existir algo.

a) A Negritude e a Fragilidade Fotográfica

No percorrer desta tese é possível convergir na disrupção fotográfica, em meios ou estratégias técnicas e poéticas de desterritorialização da contingência comum, tanto do ato fotográfico quanto da posição de artista enquanto fotógrafo. Nos guiando por Christopher Pinney (2012, p. 11), podemos sugerir que a fotografia não é apenas uma zona subsidiária de interesses coloniais ou anticoloniais. Os “distúrbios” potenciais que libertam a fotografia de um espelho, de um reflexo do social, podem e devem ser investigados pela prática, pela arte enquanto imagem e imaginação. Não é simplesmente uma maneira de ver ou interpretar, mas de encontrar os desvios do meio.

No entanto, para qualquer pesquisa que se proponha na poesia da arte discutir a transcendência ao *corpus*, ao algo a mais, é uma urgência. Aqui, cabe uma diferença entre *corpo* e *corpus* segundo as lentes de Pinney. O *corpo* é aquilo que a imagem tem, é o evento congelado, o que se passou e marcou em imagem, seja em luz, tinta ou dados. Já *corpus* é o “algo a mais” (PINNEY, 2012, p.144), aquilo que se refere ao longe, que foge das arestas da imagem. São conceitos barthesianos (BARTHES, 1984) que, para Pinney, é impossível transcender de um para o outro. O autor se apoia nisso para separar os dois conceitos. Portanto, *corpus* são generalizações normalizantes que esperamos que o real gere, mas que a fotografia em seu *corpo* não necessariamente carrega, são as leituras posteriores da imagem.

O *corpo* existe na imagem, o *corpus*, não.

Causar distúrbio, usar o meio como desvio, usar a imagem para o “algo a mais”, não é necessariamente transcender ao *corpus* no sentido de Pinney (2012). Para o teórico, o “isso foi” barthesiano, de certa forma, mata a imagem em si mesmo. Isso não significa que só se pode dizer sobre o aqui, o que a contém. Mas se o referente sempre adere, a poesia pode ser a própria aderência. É claro que em uma visão barthesiana há o corte, o olhar e a subjetividade do fotógrafo, mas é um paradigma de um “desvio” centralizado com o actante humano no evento. O encontro através da câmera, interpretando os dois autores, não seria como formas apenas desviantes, mas tradutoras, nem que seja de si mesmas. Há uma subserviência de algo que é apenas uma ferramenta. É um meio que não desvia em si, e segue em linha reta aquilo que o pensante fotógrafo vê e/ou manipula. Há sempre uma impressão. Ainda que o evento seja falso, manipulável, há uma mimetização dele no ato fotográfico. A agência está fora, no “pró-filmico”.

É preciso também estabelecer uma compreensão sobre o observador participante, conceito antropológico amplo, estudado por Pinney em consoante com as suas visões sobre o meio fotográfico. O observador participante é uma técnica de pesquisa, de investigação, em que o observador partilha suas circunstâncias com o objeto de estudo. A associação com a fotografia, em que o fotógrafo também partilha, não só observa, mas é agente, é um fator de deslocamento e territorialização da imagem que se torna evidente. Uma lâmina de um filme seria uma espécie de antropólogo. A etnografia captura dados, registros, eventos (PINNEY, 2011, p. 62), é uma noção de uma fotografia enquanto acúmulo de impressões.

Para Pinney (1996, p. 29), o entrelaçamento entre fotografia e antropologia pode levar a duas vertentes interpretativas. Na primeira, a fotografia seria um resultado final da visibilidade, aproximando-se um pouco da interpretação da “claridade” de Flusser (1992), abordada nesta tese. É o “ápice tecnológico, semiótico e perceptivo da visão” (PINNEY, 1996, p. 29). Já a segunda interpretação, mais pertinente para

esta construção de pensamento, leva a fotografia como apoteose da ocularidade ocidental, mesmo com uma história marcada por “intranquilidade”.

A intranquilidade de Pinney (1996, p. 38) reside justamente na incapacidade de ver a verdade indexal, ao menos a verdade única, intransponível, que a ocularidade busca e não alcança, no pior sentido tradicional de utopia (fracasso inerente). Ou seja, mesmo mimetizando e trazendo sempre o referente em seu corpo, há uma “falta de confiança em si mesmo” na imagem fotográfica, de tal forma que toda imagem estaria suscetível a interpretações, discursos.

Se intrínseco à fotografia há o discurso, a história do meio fotográfico pode ser vista como um desdobramento da autoridade cameral. Ou seja, do quanto negativo (ou o digital, hoje) pode ser colocado como o posto, o fato, o registro, a morte. “O indexal se torna icônico e simbólico, e a fotografia torna-se nada mais do que uma forma de pintura” (PINNEY, 1996, p. 41). Talvez os artistas, mais do que o duelo entre verdade e discurso, entre o dado e o dito, devessem focar em como pintar suas fotografias.

Christopher Pinney usa como exemplo uma imagem de um garoto saltando de um trem em Auschwitz. Seu significado transmuta de acordo com o ambiente próprio de significação comum. Em um arquivo nazista, a imagem poderia ser lida como uma afirmação do poder do Reich, já usada dentro de um contexto antirracista contemporâneo, seu sentido desviaria completamente (PINNEY, 1996, p. 48-49). Assim, em toda imagem discursiva há uma rachadura. Na sua noção de acúmulo, Pinney fala que fotografias podem ser refotografadas, e não há “nenhuma garantia de um significado contextual fixo” (PINNEY, 1996, p. 49), se tornando, com o desvendar e o passar da história, muito mais uma linguagem, uma leixidade, uma “foto-gramática”.

Ainda que se proponha a pensar a imagem fotográfica como realização não necessariamente no campo da arte, as noções de Pinney nos ajudam a fortificar as intranquilidades do meio fotográfico no seu entrelaçamento com a poética e

o amplo e nebuloso campo das artes visuais. Em *La fotografía plástica* (2003), Dominique Baqué conta a história da simbiose da fotografia com o campo das artes por meio de diferentes abordagens, pensamentos e práticas de artistas ao longo dos anos. O ponto de início para a historiadora se dá através da *Land Art*. Ainda que outros fotógrafos tenham adentrado o meio das artes antes, e a própria noção de luz, de captura e o surgimento da fotografia tenham afetado as artes plásticas desde provavelmente antes das oito horas de exposição de Niépce, é a partir do movimento da *Land Art* que o *meio fotográfico* está presente e atuante de forma modificante, desviante.

A fotografia, assim, intervém de um modo diferente nas artes a partir dos anos 1970. Anteriormente, outros fotógrafos já se alimentavam do campo artístico, participando de exposições, criando discursos escancarados com imagens, mas é durante os movimentos dos anos 1970 que o atuar artístico se transforma, e com ele a fotografia se torna participante (BAQUÉ, 2003, p. 11). É nesse período da história que a noção de *evento* toma mais importância. O ato, a performance ou o caminhar de Richard Long, por exemplo, evidenciam isso. Ao trazer a arte como forma de vida, a fotografia se tornaria, a princípio, uma plataforma, uma mimetização, uma transposição do acontecido, do ato, do ocorrido fisicamente distante dos olhos do público (BAQUÉ, 2003, p. 12). É a ampliação dos horizontes tanto da galeria, do espaço da arte, como das potencialidades, formas e materiais do artista e do *meio fotográfico*. Assim, conclui-se que a utilização do alongamento do espaço do *evento* traz novas formas, novas possibilidades para o campo artístico como um todo. O enquadramento, a disposição, a forma de olhar, a maneira de organizar, a câmera, o sistema fotográfico, deram, ofereceram, principalmente a partir desse momento, material plástico. A fotografia à qual Baqué (2003) se refere não é uma fotografia apenas criativa, mas é a ferramenta do sistema fotográfico, suas hibridizações, seus paradoxos, em consoante com a prática de um trabalho de arte, fator fundamental desta tese.

No entanto, estar atento às idiosincrasias do meio não torna a imagem enquanto plástica um ser superior, ausente de latências e paradoxos, e de abismos do

corpo fotográfico. Usar a imagem, se ater às aparições e ocultamentos, construir narrativas menos ou mais discrepantes, em uníssonos ou não, com menos ou mais intenções, com objetivos claros ou obtusos, se encantando com o meio ou o utilizando como ferramenta, não torna o artista uma divindade ante a câmera, ou menos suscetível às suas anacronias, aos seus duelos entre verdade e discurso. Mas sim utilizar o que ela dá, sua mimetização, seus enquadramentos e suas imperfeições através do ser que é (através da observação participante), como uma forma hermética ou não de discurso ou narrativa.

A imagem fotográfica se infiltra no meio da arte, segundo Baqué (2003, p. 42), de uma maneira paradoxal, por ser um meio com história própria, e como uma imagem “precária” e “pobre”. É atestando as suas precariedades que a imagem fotográfica transmuta de um frágil testemunho para a obra em si.



Joana Choumali. *Ça Va Aller*, 2011. Técnica mista. Fonte: Site de Joana Choumali. Disponível em: <https://joanachoumali.com/index.php/projects/mix-media/ca-va-aller>. Acesso em: 31 jul. 2023.

É como se a entrada do *meio fotográfico* na história da plasticidade escancarasse a dúvida já presente nos pensamentos teóricos e práticos da imagem fotográfica pré e pós-*Land Art*. A imagem fotográfica está em constante turbulência, em constante questionamento. É trêmula, frágil, precária. Assim, passível de mudança, de

discursos, de apoderamento do seu corpo até enquanto arte.

Tomemos o trabalho de Joana Choumali, fotógrafa e artista marfinense, como exemplo. Choumali fotografa e “refotografa” ao costurar sobre suas imagens na série *Ça va aller* (2018). A artista trabalha meticulosamente com intervenções de bordado sobre fotografias já impressas. Porém, não são quaisquer fotografias, são imagens próprias capturadas de momentos cotidianos da artista em sua experiência de vida enquanto “observadora-participante” do cotidiano da Costa do Marfim algumas semanas após um ataque terrorista. No entanto, a *mágica* ocorre principalmente (mas não somente) no pós-click.

“Eles não sabem que estão sendo fotografados” (CHOUMALI, 2020). A artista conta em uma entrevista que preferiu fazer os registros, as imagens bases para o trabalho, com o celular, justamente para se intrometer melhor no assunto. Uma câmera profissional, um objeto maior, mais invasivo e inexoravelmente usado para capturar imagens, afastaria as pessoas, o celular se torna mais discreto. As pessoas não sabem aquilo que as atinge ou a luz que as captura, e o resultado são fotografias de uma atmosfera melancólica, que a artista julgou ser necessário uma “observação participante”.

Impressas em tela, as imagens de registro da solidão, da melancolia e da dificuldade de falar e lidar com a tragédia do povo marfinense são bordadas com linhas, definidas pela artista como “camadas de esperança” (CHOUMALI, 2020). As paisagens que evocam tristeza buscam outros caminhos por cima do seu próprio *corpo*.

O hibridismo fotográfico de Choumali escancara como a arte contemporânea usa a fotografia e suas questões. A base, a capacidade discursiva, ainda que *corpo* e *corpus* continuem sendo diferentes, se torna menos central. A fotografia, em suas simbioses, continua sempre discutível, na sua capacidade de capturar, de gerar verdades, mas sempre com a observação participante evidente e com intenções de atingir além, de sair mesmo não saindo do *corpo*.

Esse talvez seja o melhor ponto de intersecção entre o trabalho de Choumali e a construção argumentativa desta tese. A importância, a capacidade, os métodos e os limites de ir ao *corpus* sem perder o *corpo*. Propositamente, as imagens de Choumali, antes de serem bordadas, são trabalhadas (ou escolhidas por serem) com menor teor de saturação. A saturação, a cor, vem depois, na camada de esperança.

O trabalho toma forma, significado, com o seu *release*, com a contextualização da artista sobre o atentado. O conjunto é importante. Cada uma vive em seu corpo, mas um trabalho de imagem visto em conjunto toma significado, cria e guia discurso, mas não necessariamente abandona a noção que existe um meio. Para o bordado existir, é necessário a fotografia do celular. Não é apenas uma ferramenta para o discurso, mas também um material, uma tinta. Talvez seja preciso tornar a imagem matéria, mas não reduzi-la a apenas isso. Há vontades e intromissões de todas as partes: câmera, pessoas melancólicas fotografadas e artista.



Kiluanji Kia Henda e Bruno Moraes. Terra (In)submissa, 2022. Instalação. Fonte: Buala.
Disponível em:
<https://www.buala.org/pt/da-fala/terra-insubmissa-instalacao-de-bruno-moraes-cabral-e-kiluanji-kia-henda>. Acesso em: 31 jul. 2023.

De maneira diferente, o trabalho *Terra (In)submissa* de Kiluanji Kia Henda

e Bruno Moraes Cabral nos faz pensar sobre algumas questões próximas. A instalação dos dois artistas compreende duas telas justapostas, cada uma exibindo frames diferentes, mas semelhantes, de uma videoarte. Dois tipos de imagens aparecem nas telas: fotografias de arquivos dos prisioneiros portugueses em Angola e Moçambique e suas condições desumanas de detenção pré-independência, todas em preto e branco, e uma filmagem ficcional de um corpo masculino negro sem camisa em contraste com paisagens coloridas a céu aberto. Juntando as imagens, uma narração poética sobre liberdade é contada, discursada.

Os signos estão lá. É um trabalho evidentemente político, mas que consegue residir no choque entre ficção e realidade. Ao trazer o corpo na paisagem é como se dissessem que o corpo é a terra insubmissa do título, mas também podemos interpretar que a dialogação de *in* e *submissão* é também com a imagem. Por mais que tentem ressignificar as imagens de arquivo, trazer para o *corpus* da liberdade a que tanto a narração afere, o trabalho se potencializa em conjunto com a narrativa visual ficcional colorida do corpo negro. Os dois tipos de imagens podem existir sozinhos, mas o trabalho só existe em conjunto. É como se imagem de arquivo e imagem-ficção fossem a fotografia de celular e o bordado de Choumali. São camadas. São duas fragilidades que se consomem. São insubmissões e incompletudes ao mesmo tempo. São imagens.

Isak Borg, personagem principal do filme *Morangos silvestres* (1957), de Ingmar Bergman, se reconcilia com a vida quando caminha em direção à morte. Na trama, o personagem faz uma viagem de carro para receber um prêmio. Durante a sequência-sonho no início do filme, Borg atravessa ruas desertas e relógios sem ponteiros até se deparar com uma batida de uma carruagem num poste. O veículo emite o som de uma criança, e um caixão cai da carruagem depois do acidente. Borg se aproxima e vê a si mesmo dentro do caixão. É como se a vida passasse num instante, congelada num momento, num acidente inesperado, mas movente. Fotografias podem ser encontros menos ou mais inesperados. Instantes condensados, mas que se mexem. São choros de bebês em formatos de caixão de si mesmo. Podem ser mais do que um corpo, ainda que não deixem de ser.

Estar alerta às características de insubmissão e as latências discursivas da intromissão da imagem no contexto da arte é o que rompe os caminhos esperados dos ecrãs enferrujados, é quem para o trovão num transe de sentidos. A poesia é quando o corpo da imagem mimetiza mais do que apenas a participação clara do operador na coisa que não é coisa em si, mesmo que não focalizando o *corpus*. Há desvios no duelo com a câmara, com caminhos idos e vindos, contínuos e dispersos, na solidão da exploração antes, durante e após o *click*, não apenas no “pró-filmico”. Os desvios tiram do finito e nos devolve a ele. A imagem, enquanto trabalho de arte, seja “feita” ou de arquivo, é percurso. É viagem. É encontro. É instante vivido. A arte é o meio “mais diretamente adaptado aos princípios mesmos da criação” (BACHELARD, 2007, p. 89).



Sam Gilliam. Carousel Change, 1970. Fonte: Tate. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/sam-gilliam-1170>. Acesso em: 31 jul. 2023.

Ao propor reflexões desviantes, usos discursivos nas fragilidades da imagem, focalizando temas como de *Terra (In)submissa* ou o ensaio de Choumali, no entanto, invariavelmente se enquadra em um paradoxo decolonial. Em entrevista para *The New York Times*, Sam Gilliam e Rashid Johnson divagam sobre as contradições e complexidades do envolvimento temático da negritude no campo

das artes. Gilliam disserta sobre a dificuldade de um artista negro nos anos 1970 nos Estados Unidos entrar nesse meio, cujos temas não necessariamente transparecem o que se acredita ser destinado à negritude. Gilliam pinta principalmente abstrações. Talvez pintar em abstrato enquanto seu país passava por turbulências sociais e raciais afloradas seja também uma forma de resistência. Johnson é categórico quando afirma que a inclusão do artista negro dentro da história da plasticidade se dá quase exclusivamente através da representação do corpo negro. Gilliam remove a tela do quadro em seus trabalhos abstratos, o que para Johnson é uma forma de “emancipação”. O paradoxo que esta tese se propõe estabelecer é falar sobre a emancipação, sobre a liberdade, sobre a negritude, mas tentando não ficar apenas preso apenas às agruras do corpo e da história negra.

b) O Contrato e o Paradoxo da Negritude

O trabalho de um artista negro não é menos ou mais emancipado por ter a presença ou a ausência do corpo negro. O paradoxo de querer falar mas não ser limitado aparece tanto em *Terra (In)submissa* como em *Ça va aller*. São formas de atuação bem diferentes, mas que captando, transferindo, intervindo e ressignificando imagens se utilizam das dores dos povos africanos, atingindo muito mais. Se propor a desvios no meio, as suas próprias maneiras, é como se também retirassem as telas das molduras e as obviedades de olhos, câmera e verdades. Para manufaturar as possibilidades discursivas dentro dos paradoxos da negritude e das fragilidades da imagem, faz-se necessário adentrar o pensamento de Ariella Azouly. Segundo a teórica, estruturas de poder, violências e submissões imperialistas estão enraizadas em tecnologias como a fotografia. A noção de reprodutividade, ou seja, a noção de algo aparentemente neutro que possa ser multiplicado, é um pressuposto imperialista, pois é usado por aqueles que dispõem dos meios. É um “direito adquirido” para a transformação do outro (o objeto-ser fotografado) em cópias precisas ou não (AZOULAY, 2019). Assim, a presença não está só na imagem, na sua fisicalidade, na sua função espectral objetificada, mas no faturador em si. A presença não está só no ato, mas nos atores, quem faz, quem tira e quem aparece ou não.

Em qualquer fotografia, de acordo com Azoulay (2008, p. 11-12), há algo que se estende além da ação, da vontade e do pensamento do fotógrafo. Nem mesmo o mais talentoso operador da câmera pode clamar para si a autoria completa da imagem. Há sempre um traço de um encontro imprevisível inscrito na foto, algo que pode ser lido, reconstruído no *corpo* ou no *corpus* (reapropriando as ideias de Pinney), nas suas presenças e ocultações, de forma clara ou obtusa, intencionalmente ou não.

Dessa forma, fotografia é muito mais do que transformações de eventos, rastros de memórias, aparições, pessoas ou abstrações em tintas no papel. No entanto, mesmo carregando em si mais do que si mesmo, a disrupção da imagem requer mais do que a simples identificação do que há ou não nela. Para isso, Azouly (2008, p. 14) propõe o verbo *assistir* (*to watch*). Ainda que seja algo associado a imagens em movimento, talvez devêssemos parar de olhar as imagens fotográficas e começar a assisti-las, uma vez que tempo e movimento precisam ser inscritos e interpretados mesmo nas imagens estáticas. Reconstituir as situações se torna necessário em um contexto em que a imagem e seus genitores (câmeras e fotógrafos) têm o poder da reprodução e da verdade em tinta, ou dados. Elas não ficam paradas, seus significados e discurso mudam.

Pensar em “assistir” é pensar em luta, em negociar como a verdade-imagem é dada às imposições imperialistas, no domínio do meio e nas formas menos ou mais práticas, menos ou mais artísticas de desvio, de desvio do óbvio, do dado, do estático, do imutável, da noção protetora da fotografia como evidência de algo, do “isso foi” barthesiano. Para Azoulay, o “assistir” é esmiuçar o “isso foi” para dentro e para fora da imagem. Devemos interpretar o dado, o acontecido como uma identificação que, sim, ocorreu, mas ocorreu um registro, uma foto, feita por alguém. A presença do fotógrafo muda tudo.

Eduardo Coutinho, famoso documentarista brasileiro e grande interessado na história da verdade, tentava sempre se posicionar como uma “copresença” em

seus filmes. Ele não buscava de abster, se tratar como um ser superior, ou a câmera como uma nulidade, uma não presença, ou uma simples ponte aos olhos do espectador, e se dizia preso ao “presente da filmagem” (TARDIVO, 2015). Quando se assume que não apenas o fato esteve presente, mas que, além disso, o fotógrafo também estava, percebe-se um espaço de relação, poderes, domínios, narrativas e imprecisões. Por isso, Ariella Azoulay concebe um contrato civil da fotografia, que seria uma tentativa de fincar a espectralidade com o dever cívico de pessoas e atos fotografados que, sim, “estiveram ali”, mas não sozinhos (AZOULY, 2008, p. 16).

É preciso salientar que o objeto de estudo de Azouly (2008; 2019) se concentra em imagens de desastres, de catástrofes, no limiar de direitos, mas que também nos ajudam a tatear sagacidades práticas e teóricas na usabilidade de fotografias e do ato fotográfico em trabalhos de arte como *Terra (In)submissa* e *Ça va aller*.

Numa ótica desviante, um dos fatores centrais é justamente o questionamento de Azoulay de que a fotografia cria e mantém relações sociais e políticas nas suas negociações entre as partes e nos seus significados. Como artistas, talvez devêssemos, ao interagir temas políticos com imagens de arquivos comuns ou pessoais, pensar não só nas organizações e nos pensamentos curatoriais para se chegar a um fim, a uma mensagem, mas principalmente em todas as associações políticas conjuntas que essas imagens assistidas carregam.

Não basta Kiluanji Kia Henda e Bruno Moraes, por exemplo, criarem *corpus*, ressignificações, ou transmutações com essas imagens de dores, de desastres, é preciso estar ciente dos contratos feitos e das alterações poéticas.

Se a imagem enquanto fotográfica, passada por um dispositivo, capturada do mundo, é uma coisa, mesmo que não a coisa em si, ela existe. Ela se personifica, se tateia, se impregna, se territorializa. A tentativa poética e mágica de pensar e fazer arte através da imagem necessita da noção de que ela se territorializa em algo. Imagem é superfície (FLUSSER, 1985, p. 7).

Não há território sem desterritorialização. Ou seja, só há território se há um vetor de saída desse território, e só existe a saída (a desterritorialização) com o esforço para se territorializar em outra parte (HAESBAERT, 2009, p. 99). Os dispositivos operados por esta pesquisa agem por deslocamento (a imagem, o livro, a arte, a fotografia, a poesia). Todos são esforços de saídas para encontrarem lugares, novos territórios, vidas.

Mesmo que não seja a coisa em si, ao retirar algo do mundo, a imagem fotográfica se territorializa – mais ainda em um mundo dominado pelo digital, pela consequente popularidade da imagem virtual, por imagens pré-programadas, desejos inescrutáveis de computadores, automações, inteligências artificiais, com menos domínio do analógico, do papel. As imagens são, sim, provisórias, mas vivem em algo, se territorializam em telas, em papel, em dados. Assim, todo processo fotográfico é a desterritorialização, a fuga do mundo, o *click*, para se territorializar em algo. A luz sempre busca um lar. Caso contrário, não é imagem fotográfica, é ideia.

Dentro da filosofia de Guattari (2010), um território é uma apropriação, uma “subjativação fechada”, é mais do que estruturas e linhas invisíveis (GUATTARI; RONILK, 2010, p. 388). Essa pesquisa e esse pesquisador são filhos da desterritorialização. A tematização e a condenação da escravidão com insumo das artes é mais do que um percurso que busca liberdade, busca casa, no sentido da filosofia de Guattari, busca desterritorializar para chegar ao seu lugar.

Intuitivamente, as imagens feitas e pretendidas em *Navios Negreiros* e *Pequenas Navegações* infringem territórios da imagem, a imanência do mundo, desejos de não lugar, ainda que sejam lugar. Talvez essas vontades correspondam a “desterritorialização” dos filósofos em questão. Não são saídas em si, territórios inexistentes, são vetores de saídas.

Para pensar, enquanto artista, nas categorias que desviam desterritorializações

para se territorializar, é importante ter noção das origens do meio, da fotografia. Segundo o pensamento de Azoulay (2008, p. 88) é impossível determinar a origem exata da fotografia, um ponto determinante ou datar a invenção a alguém. Não pode ser tratado como um evento isolado, mas sim algo alcançado por diversas situações ao longo da história até o estabelecimento de um sistema que usa uma caixa preta para manufaturar uma imagem ao seu encontro.

Assim, para transbordar as noções de territorialidade da imagem, precisamos nos alertar e pensar na característica principal da fotografia no pensamento de Ariella Azoulay: o encontro. Não é apenas um encontro entre pessoas, entre o ser fotografado e o ser que fotografa, mas também o encontro com a câmera, esse actante que transforma tudo.

Pensar na criação da fotografia como uma invenção coletiva, um espaço de pluralidade, e não como uma invenção de Daguerre, de Niépce, de Talbot, e também pensar como um momento em que um grande número de pessoas começou a utilizar a câmera, a caixa preta, como produtora de imagens, como meio, é importante para averiguar que ninguém possui a fotografia (AZOULAY, 2008, p. 88). Partindo do pressuposto que ela não tem criação datada de um indivíduo, ela não pode ser propriedade, uso exclusivo de uns e criação única de alguém.

A fotografia estabelece relações abstratas entre indivíduos e coisas. É preciso então pensar e desafiar as noções políticas, artísticas e sociais da transformação da imagem em um objeto privado. O “isso foi” barthesiano (BARTHES, 1984) para Azoulay (2008, p. 89) não é apenas um testemunho do fato, mas sim (ao máximo) um testemunho do encontro entre objeto fotografado, câmera e fotógrafo.

A *maleabilidade fotográfica* não pode ser entendida então apenas como mecanismos técnicos e/ou poéticos usados com vontades menos ou mais submersas, mais escuras ou mais claras, por artistas, para desterritorializar a imagem técnica. Ou seja, não é apenas a potencialidade individual e criativa, a

vontade do artista contra o meio. Se a fotografia é encontro, a parte mutável aos desejos do artista reside, tanto dentro como fora, no que fazer com esse encontro, nas maneiras, formas, discursos de *corpo* e *corpus*.

Assim, a noção fotográfica de “assistir” de Azoulay é um despertar para a noção de maleabilidade dos trabalhos e do pensamento aqui contido, porque contesta a contemplação da fotografia para transportar o ato, a verdade, as mudanças, as imposições, as continuidades, as vontades e as imutabilidades inerentes à ação. Mesmo que pareça um momento estático, onde os movimentos foram eliminados, a fotografia, segundo as lentes de Azoulay, é muito mais *vita activa* do que *vita contemplativa*, uma vez que atesta a ação, a aderência do referente, e sempre se continua a participação dele. Há sempre um presente contínuo e engajado na imagem estática fotográfica (AZOULAY, 2008, p. 90). As aparições e ocultações se transmutam, vivem. O que estava lá não estava necessariamente de uma única e intransponível forma.

“O olhar é parte inalienável da ação” (AZOULAY, 2008, p. 91), ao transpor, assim, as coisas visíveis ao território do mutável, e não só ao território da imaginação, não se tem apenas uma volta da noção (já discutida nesta tese) da fotografia enquanto coisa, mas também da fotografia enquanto coisa mutável. A contemplação não é um reino próprio. Ou seja, da foto não se faz apenas leituras. O encontrar, a convergência entre mundo fotografado, fotógrafo e aparato é onde residem choques, certezas refutáveis, incertezas sólidas e toda a fragilidade explorável da imagem.

Observemos, por exemplo, a obra de Lorna Simpson, que pinta, às vezes até literalmente, suas imagens. Questões de raça e gênero, representação e visibilidade da mulher negra estão bastante presentes em seus trabalhos, ainda que envolto no *paradoxo da negritude* das artes, discutido por Rashid Johnson e Sam Gilliam, de querer falar sobre outras coisas, através da sua experiência, mas sempre pousando – intencionalmente ou na leitura de outros – no ser e na representação do corpo negro, no caso dela, também feminino.



Lorna Simpson. Figure 1, 1991. Fotografia e tipografia. Fonte: Site de Lorna Simpson. Disponível em: <https://lsimpsonstudio.com/photographic-works/1991>. Acesso em: 31 jul. 2023

O trabalho *Figure I* (1991) de Simpson nos ajuda a trilhar algumas concepções de como o pensamento sobre a fotografia de Azoulay pode ser associado dentro da fotografia contemporânea como prática de arte. Lorna Simpson fotografa, em escala monocromática, uma mulher negra de costas, levemente inclinada e trajada com vestido e sapatos pretos. Na expografia, a imagem é apresentada em conjunto com frases provocativas e complementares para a poética pretendida no trabalho: “imagine o pior”, “imagine todo tempo que não existia câmera”, “imagine que ela é suspeita”.

A língua inglesa, nativa de Lorna Simpson, torna o trabalho potente na associação mais evidente de “figura” (*figure*) com a tradução para o português de “imaginar” (*to figure*). O jogo de palavras, portanto, carrega visualidades e associações externas ao *corpo* da imagem. Há uma clara função de espelho: a mulher que aparece e que tira a foto, a artista e o corpo negro, as duas, no encontro, são figuras. Ao indagar,

por exemplo, uma imaginação de quando não haveria câmera, Simpson nos joga fora e dentro da imagem ao mesmo tempo. É difícil não associar com leituras de representatividade e racialidade, até mesmo pelos trabalhos anteriores da artista. No entanto, ao apresentar a figura da mulher, sem rosto, embutido nas frases ao lado, Lorna Simpson não só representa, mas comunga com Azoulay ao ampliar o espaço da fotografia, desestabilizando hierarquias, e ao propor uma participação mais ativa em uma responsabilidade compartilhada, da luz que a câmera dá, do que o aparato proporciona, mas não só ele, como o corpo negro fotografado e o olhar negro de Simpson.

Assim, podemos perceber uma abordagem diferenciada no trabalho de Lorna Simpson, o desvio do meio da artista. Não só uma representação pura e simples, um olhar superior da fotógrafa que dá voz, que elucida ou propõe caminhos e discussão, mas ela se move de uma ideia de reprodução de como a fotografia em seu mimetismo pode retratar questões identitárias para uma ideia de como a instância material (o encontro) e visual (a obra) mudam, informam, dentro e fora da imagem, o corpo negro representado (BESLIE, 2011, p. 158). Ou seja, não é um trabalho que apenas diz pelo seu tema, mas sim sobre seu sistema utilizado.

A maleabilidade do trabalho de Lorna Simpson reside nas nuances menos ou mais moldáveis do encontro e das ligações coloniais e raciais do corpo negro com o dispositivo fotográfico. Ao ser vista como uma relação social e política em constante evolução, há diversas camadas de significado cujo o encontro traz na obra de Simpson. Não apenas na simples vontade uníssona da artista de intromissão no sistema fotográfico. Ou seja, embora o espaço plástico da galeria, da arte contemporânea, possa crer no grande poder (na intenção e no controle) da artista sob todas as arestas, há a câmera, a mulher negra fotografada, além do espectador.

O que tanto a teoria de Ariella Azoulay quanto a plasticidade de Lorna Simpson evocam é a necessidade de expor narrativas subalternizadas e invisibilizadas pelas movências da imagem e as possibilidades do encontro, contrariando uma

representação visual e temática dominante de uma imagem e de uma verdade estática, e oferecendo outras perspectivas, sempre alerta sobre as nuances do meio, que não é neutro. No caso de Simpson, a fotógrafa, se deparando com o que chamamos de “paradoxo da negritude nas artes”, evoca questões não só pela tematização, mas pelo simbolismo de uma mulher negra à frente da objetiva, desmistificando poderes coloniais do meio, e também pela sua abordagem plástica da fotografia no campo da arte.

É importante esse deslocamento do pensamento que a poética de Lorna Simpson traz porque evidencia uma mudança paradigmática para artistas preocupados com as questões da imagem de Ariella Azouly. Ao trazer de forma diferente suas questões de gênero e raça (nas movências e fragilidades da imagem), Simpson, ao invés de simplesmente questionar como uma fotografia retrata a identidade, abre interpretações de como uma instância material e visual de uma imagem pode informar e ser informada, e como seu corpo é interpretado (BESLIE, 2011, p. 158). Ou seja, ela se desloca de uma dicotomia entre uma ideia de fotografia como espelho ou janela para um ser em constante transformação, com diálogos, narrativas e encontros no *corpo* e no *corpus*.

Okwui Enwezor (2006, p.117-120), ao falar sobre o trabalho fotográfico de Lorna Simpson, destaca seus “retratos negados” pela ausência do rosto, do olhar, nas fotografias, como na figura de costas da mulher negra em *double negative*. É quase como um desafio, uma maneira da mulher fotógrafa se preservar, no encontro não só da câmera e de Lorna, mas também do espectador. A duplicação da sujeita fotografada, aliás, decifra a zona que confina o sujeito ao mesmo tempo que cancela a si mesmo pela repetição, a mulher fotografada aparece enquanto se recusa a aparecer.

Além do fotógrafo enquanto autor, as relações estabelecidas de troca institucionalizada da fotografia propiciam o entendimento do público como um proprietário virtual das imagens. Assim, podemos interpretar que o “direito do público de ver”, de presenciar encontros – seja para informação –, ou a

potencialidade que os *happenings* e a *Land Art* trouxeram para a relação entre fotografia e arte, como argumentado por Baqué (2003), é incompleta para Azoulay. Não é apenas o direito ou a oportunidade de ver, mas sim o direito de decretar a fotografia livre, até mesmo contra ela. Ao ver, ou ler, uma fotografia, o espectador, o público, sustenta habilidades que não estão necessariamente presas, ou governadas, oferecendo a extensão de outras parcerias e operações. Ou seja, para Azoulay (2008, p. 100), a fotografia é uma prática em que, ao se estabelecer o entendimento do que é um encontro, mutante e assistível, objeto passivo de mudanças, é possível estabelecer uma distância entre si e o poder, observando as ações e não sendo totalmente subserviente.

No entendimento de Azoulay, a fotografia, o encontro, é um instrumento de poder que não está totalmente nas mãos de ninguém, nem do fotografado nem do fotógrafo. Não há uma atividade soberana exclusiva do direito da fotografia (AZOULAY, 2008, p. 100). É preciso de novo contextualizar que a fotografia à qual Azoulay (2008; 2019) se refere tem particularidades em relação a uma fotografia no contexto da arte contemporânea, mas sua abordagem e, principalmente, sua noção de *contrato civil* são de suma importância para qualquer feitura a partir de uma câmera, de um dispositivo fotográfico.

Azoulay define o contrato civil da fotografia como o estabelecimento de poder entre fotógrafo e fotografado sem o uso da força. Ou seja, quando a câmera entra em jogo no encontro em quem tira e quem dá a imagem, os dois lados sabem o que esperar, todos agem de acordo com o que se espera nesse encontro (AZOULAY, 2008, p. 101), mesmo a recusa em aparecer totalmente, como os não rostos de Lorna Simpson, é institucionalizada. Um dá imagem e o outro opera a câmera. Cabe citar também que no encontro fotográfico não há necessidade de uma formulação, da assinatura de um contrato, é um pacto tácito.

“A única certeza que têm é que podem ser imagens” (AZOULAY, 2008, p. 102). O papel do fotógrafo é fotografar, é dialogar com a câmera para a produção de uma imagem de um evento, de alguém, de um lugar. Uma foto que pode incluir

ou excluir, *ocultações* e *aparições*. Resta a quem aparece concordar ou não em estar presente, em ser imagem. Ao concordar, não há a exigência necessariamente de uma recompensa material, exceto a simples transformação em imagem (AZOULAY, 2008, p. 102).

Dessa forma, sob o contrato tácito, é o indivíduo fotografado que permanece sempre em uma posição maior de exploração, subordinado à máquina fotográfica e à sua operação. Por ter a câmera, por ter o dispositivo, a máquina de fazer imagens, a caixa preta que cria discursos, é o fotógrafo quem é capaz de dizer como o fotografado pode se comportar, é quem enquadra e mostra ao público (AZOULAY, 2008, p. 102). Assim, mesmo que fotografados abdicuem da exclusividade de sua imagem para virar foto, ao propor e analisar a fotografia como um contrato civil, cujo qualquer detentor do poder da máquina deva pensar sobre isso, de uma forma dinâmica e sempre assistida, e não aprisionada em verdade indubitável, há sempre um quadro dinâmico entre suas partes (AZOULAY, 2008, p. 104).

Levando tudo isso em consideração, podemos desaguar na materialidade em que a fotografia não é necessariamente a autoridade de um alguém. Ainda que haja poderes no encontro, ela não é sobre a soberania absoluta de qualquer pessoa. Não enquanto haja o contrato, enquanto haja a negociação entre fotógrafo, câmera e fotografado, sejam as partes conscientes ou inconscientes, e a imagem fruto de força ou roubo (AZOULAY, 2008, p. 107).

Azoulay, entretanto, não propõe esse contrato como uma ação racional que reúne pessoas diferentes, de contextos, culturas e classes diferentes, para prejudicar ou beneficiar interesses de alguma parte. É exatamente o oposto, o *contrato civil da fotografia* é imposto a partir do momento em que a fotografia é imposta, perpetuando, assim, desigualdades, em que um lado só dá a sua própria imagem para o outro na esperança de virar apenas isso: imagem.

As discussões e as críticas a toda veracidade imposta à imagem, a não neutralidade

do aparato fotográfico, até desencadear a proposição de acordo no encontro fotográfico de Azoulay, no entanto, ainda são adjacentes, parecem sempre marginais às práticas de produzir e divulgar imagens. O congelar da imagem é o acreditar que o que está contido ali é um fato ainda duradouro na idealização do que fazemos com a fotografia. Isso acontece porque ela não só mente, ela também traz verdades, os referentes aderentes. A fotografia sempre atesta, por mais turva e descompassada que seja, o “isso foi” barthesiano (BARTHES, 1984).

É preciso ter em mente que a falseabilidade reivindicada à imagem reside no fato de que o “isso foi” é um atestado apenas parcial. “O isso foi nunca é apenas o que está visível na fotografia” (AZOULAY, 2008, p. 119), mesmo que contido no encontro fotográfico, na interação entre fotógrafo, fotografado e câmera. A fotografia em si, vista segundo a perspectiva de Azoulay, é evidência da relação, do encontro, que a torna possível, e isso nunca pode ser extraído do seu *corpo*.

O que Ariella Azoulay tenta propor, porém, é um deslocamento das noções da origem do meio fotográfico (sem mais um dono, uma data, um lugar específico na História), até chegar a uma mudança de ótica, transpondo a ideia de uma fotografia apenas como meio tecnológico para o “corpo político de seus usuários” (AZOULAY, 2019) a partir das práticas e da imagem. No entanto, transportar esse pensamento para uma fotografia que se assume enquanto arte carrega limitações, abre brechas para outras proposições e caminhos da fotografia contemporânea dita artística e para o que chamamos de *paradoxo da negritude*.

A importância do meio é clara. A câmera, o actante não humano, é parte do encontro. Assim como todas as questões técnicas, as subjetivas, dos quereres do fotógrafo, estão embutidas em todo o percurso da imagem até a recepção de terceiros. O olhar curatorial, a organização de *corpus*, mas também as relações políticas, os contratos, a ausência-presença da verdade, a imposição do “isso foi” não são apenas insumos, tintas para pintar a fragilidade da imagem, objeções menos ou mais pragmáticas para a realização de uma ideia. São dados, são postos, são fantasmas que a imagem precisa conviver, que o encontro desperta, e que

qualquer interessado em imagem, seja na sua execução, na sua criação ou na leitura, deve acrescentar ao processo do *click*.

Na arte e na fotografia contemporânea e nas suas hibridizações, a memória funciona como código, seja como tema ou instrumentalização, fomenta trabalhos, desperta fagulhas. Carregados com memória, debates culturais que sempre estiveram presentes tomam forma a partir da individualidade do artista, mas em ressonância com a sua coletividade. Quando se vai para o terreno da chamada “arte africana” ou “arte decolonial”, há uma tentativa de conectar a poética dos artistas com a ancestralidade (OLIVEIRA, 2012, p. 41). Artistas negros falam de sua experiência e de sua memória na visibilidade de suas obras.

O problema que gera o *paradoxo* exposto nesta tese é de que a ancestralidade e a memória não colocam o ser negro do artista em posição supostamente neutra a qual um artista desprovido de tal ancestralidade (um artista não negro) invariavelmente é colocado. Ou seja, um artista não negro tem o privilégio de poder falar sobre tudo, inclusive sobre negritude, enquanto artistas como Lorna Simpson, Joana Choumali, Eustáquio Neves, entre outros citados e analisados nesta tese sempre são colocados como “artistas negros”, mesmo quando não tematizam e/ou utilizam corpos, imagens e questões ligadas à ancestralidade.

Mas, se depois de toda a revisão do pensamento de Ariella Azoulay, tirarmos a neutralidade do meio e passarmos a fotografia para o encontro e para as relações de poder dos seus participantes, nenhuma articulação, conjunção artística, a partir de imagens, de aparatos que mediam encontros, pode ser desprovida de seus indivíduos. Atestar o *paradoxo* não é apenas pensar, imaginar ou querer que, ao ludibriar a câmera e colocar seus poderes no encontro, os artistas negros também possam falar sobre coisas, saberes, desejos e poéticas não necessariamente ligadas à ancestralidade. Não é um desejo que, assim como artistas não negros, artistas negros sejam também alçados a posição de (suposta) neutralidade – que, como vimos, não existe.

É preciso, sim, atestar o lugar, “essa arte é *de*”, porque é impossível e até indesejado se desprover da origem, mas se olharmos a história fotográfica do meio e a história dos indivíduos que a compõem, e transferirmos agora a utilização da câmera fotográfica (do aparato que trazia poder na mão dos colonizadores, que usaram para catalogar corpos, ações e trabalhos dos povos negros e/ou subalternos aos – não – inventores da fotografia) para as mãos e olhos daqueles que antes eram apenas parte da imagem, já se torna desviante, revolucionário. Um artista negro usar um aparato, uma câmera, é disruptivo. É preciso, sim, ter sempre em vista os jogos de poder e os outros participantes do *contrato*. Não se deve apenas usar, seja capturando, seja criando *corpus* em conjunto, mas também apontar que nenhuma pretensão de utilização do meio é neutra, partindo de artistas negros ou não. Mesmo nunca rompendo o *paradoxo da negritude*, não querendo falar apenas sobre ancestralidade, mas falando mesmo assim, há sempre uma revolução em curso quando alguém que deveria estar apenas atrás está à frente da objetiva.

Conclusão
(Ou as fotos,
Os Livros e a
Maleabiliade
Fotográfica)

Os rastros nas imagens de Eustáquio Neves, a luz de Kara Walker, os encontros de Lorna Simpson são também meus, e, ao mesmo tempo, não são. São meus por serem inspirações, por me reconhecer neles tanto enquanto arte, enquanto plástica, como enquanto artista também negro. Mas há algo que os trabalhos tentam percorrer, e que a organização desta tese, junto com os trabalhos propostos, não se basta apenas nas inspirações apresentadas.

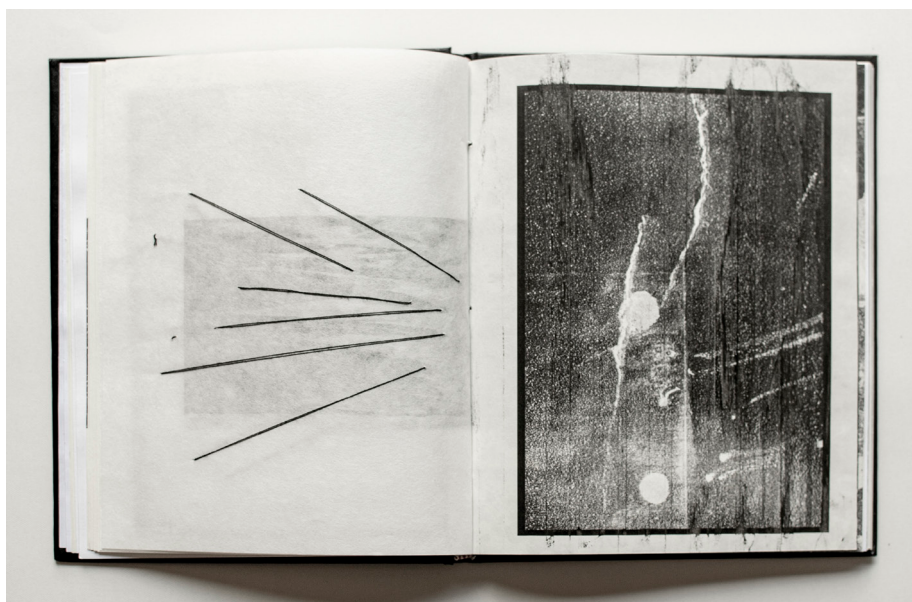
Talvez por isso a escolha da plasticidade final (?) dos pensamentos, das propostas e dos projetos criados e aprofundados ao longo de todo o percurso desta tese sejam dois livros, algo não necessariamente referenciado no percurso. Um livro, assim como uma imagem, é um território, porque há algo que o puxa para dentro e o lança para fora. Um convite, ainda que obscuro, nebuloso, de entrada, mas sempre com um vetor de saída.

Assim como em um território, reside no livro um meio de escape.

O duplo sentido, de sair e entrar, de viajar e ficar na imagem, de “assistir” as imagens como em Azoulay, mas também de navegar onde não se navega como Flusser, alude, mesmo ainda preso em claridades, às subjetividades e objetividades, às duas faces do mesmo trovão, ao negativo e à cópia.

Pequenas Navegações, o segundo livro apresentado em conjunto com esta tese, vive (assim como *Navios Negreiros*) na interseção entre o fotolivro e o livro de artista, é um projeto que reúne quatro grupos de imagens. Imagens fotográficas abstracionais em preto e branco e invertidas (renegativadas); imagens de

repositórios portugueses, pesquisadas em *locus*, que remetem ao traslado, às navegações e, posteriormente, ao choque com outras civilizações; cópias de páginas específicas da obra *Os Lusíadas* de Camões; cópias de páginas específicas do livro teórico *Fotografia arte e técnica*.

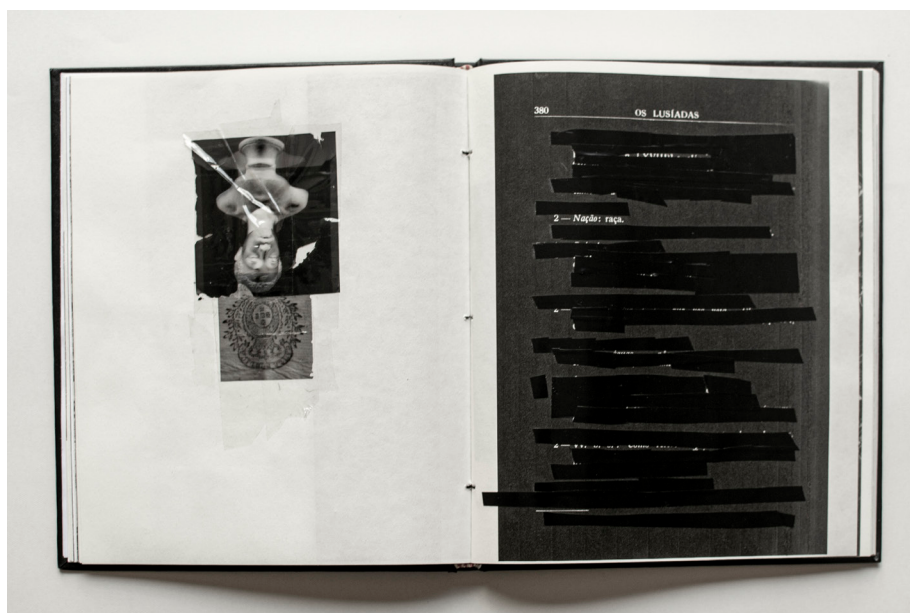


Vítor Martins. *Pequenas Navegações*. 2023. Livro.

Além desses conjuntos e de suas interseções, várias intervenções foram utilizadas, como a negatização das imagens, passando por costuras, fitas, colagens. Todas pretendem acionar os olhos com o toque. Trazer, para o olhar de quem vê a paginação, o flutuar dos calos, das mãos, do trabalho, para relacionar a poética ao descobrimento, às navegações, que são (teoricamente) grandes, em miudezas da imagem, nos limites da fotografia. Chocando a precisão das navegações com a imprecisão e a fragilidade tanto da imagem quanto do papel.

A frase de Vilém Flusser (2002, p.32), “outras regiões são quase inexploradas. O fotógrafo nelas navega, regiões nunca dantes navegadas, para produzir imagens jamais vistas”, nutre o pensamento e a prática que formaram os dois livros apresentados, em consoante com a frase de Camões, “Por mares nunca dantes navegados”, destacada por meio de fita isolante durante o percurso de *Pequenas Navegações*. Assim, o fotógrafo alcança as rachaduras nas imagens,

nos mapas, nas gravuras, impressas, costuradas, coladas nas páginas até ligar, poeticamente, o descobrimento com a formação racial (de país e de mundo) através do sangue da escravidão.



Vítor Martins. *Pequenas Navegações*. 2023. Livro.

É preciso, no entanto, uma conceituação das diferenças entre fotolivro e livro de artista. Em uma definição mais comumente utilizada no meio da arte contemporânea, o fotolivro é uma plataforma, é um veículo para a utilização de um trabalho fotográfico. Algumas séries fotográficas pedem a parede, uma moldura, uma projeção, algumas pedem um livro. Já o livro de artista é uma obra pensada para ser objeto, é uma unidade, uma junção de páginas, textos e imagens que funcionam como a obra em si (LAMPERT, 2015).

Fotolivros são funções de inter-relações com dois fatores: o poder de uma única fotografia e a sua relação serial arranjada em forma de livro. As imagens podem produzir sequências, se justapor, produzir ritmo. De certa forma, há uma linearidade dentro do livro, por ser foto e sequência. Eventos ocorrem, histórias são contadas, recontadas, *corpus* são acessados (LYONS, 1985, p. 187).

É a partir do século XIX que as fotografias começam a ser impressas com tintas

junto com os textos. De certa maneira, isso muda a representação, a maneira mecânica com que as imagens passaram a ser impressas (“reveladas”), uma miniaturização do mundo, propiciando outras formas de olhar e outras formas de exploração da linguagem visual, assim como um impacto da página como um novo frame, uma nova alocação para as imagens (LYONS, 1985, p. 187). Esses dois fatores, o poder das imagens individualizadas e sua relação serial, foram primordiais para, nesta tese, chamar tanto *Navios Negreiros* quanto *Pequenas Navegações* repetidas vezes de fotolivros, mesmo sendo obras. Ainda que contenham mais do que imagens fotográficas, são (ao menos em parte) fotolivros por serem escolhas de plataformas para ensaios (distintos, mas irmãos) fotográficos. O fio narrativo é o conjunto, seus diferentes grupos, suas junções, as palavras, as intervenções. Todas as alterações são visando a mão, o toque, a textura, por já serem questões das imagens, dos ensaios que provocaram os livros. São, sim, parte livros de artistas por não serem apenas um encadeamento de fotografias em uma plataforma impressa. O livro dá, é obra. Mas são, por esses fatores, também fotolivros.

Claro que a elaboração de uma página como um frame sempre irá mudar as estruturas, diversos fotolivros sempre propõem formatos e tamanhos diferentes, porque são ensaios diferentes, pretendem alcançar outros céus. Portanto, conceitualmente, os dois projetos vivem na margem.

Mesmo vivendo na interseção, *Navios Negreiros* e *Pequenas Navegações* são dois trabalhos que pretendo reafirmar como fotolivros, também por uma escolha política, já que versam sobre a fotografia, as fotografias, os aparelhos e seus escuros. Como estrutura, uma série fotográfica pode ser compreendida como uma forma de codificar uma mensagem, de orientar, de guiar associações (mesmo as mais difusas, obtusas, abstratas). Um livro (de artista, ou fotográfico) não é um fechamento total, mas sim um palco para novos entendimentos e ideais.

Apesar da escolha da plástica e da necessidade de apresentação da prática que entrelaça *Navios Negreiros* e *Pequenas Navegações*, essa não é, porém, uma tese

única e exclusivamente sobre fotolivros (ou livros de artista) e seus temas, no caso, a negritude, o traslado dos povos africanos, o descobrimento e a formação racial do Brasil vistos de forma poética. Mas sim uma tentativa, desde a introdução até esse último texto, de destrinchar (através da prática) duas noções distintas, que também podem ser aludidos e tocados em conjunto: a *maleabilidade fotográfica* e o *paradoxo da negritude*.

São noções que vieram do fazer, não são idealizações fechadas. É uma tese de artista, embora as duas formulações tentem versar também sobre a teoria de ser fotógrafo e suas idiossincrasias. São os antes, os durante e os depois do que convém chamar de ato fotográfico, de *click*.

Desde o início desta tese, a associação entre essas duas noções introjeta na poética, nas associações teóricas e nas análises de trabalhos, tanto meus quanto de outros. A ideia era uma trajetória de uma construção de um pensamento atravessado pela prática ao longo dos anos, mas desaguado (e não afunilado) nas associações observadas. Ao começar a tese com um prefácio poético sobre o adentrar e o convidar às obscuridades da trajetória da imagem e da imaginação, há uma evidente correlação entre o “fazer” e raça, entre o escuro e a negritude. Toda imagem tem um caminho, um processo, ainda que o início e o fim sejam turbulentos, tremidos. Trazer *Ponciá Vicêncio* já toca em questões raciais (também pelo *paradoxo* aqui discutido), mas da maneira como busco tocá-las. Não como um fim em si mesmo, ou uma discussão circular, que parte e termina em raça. É uma discussão *Sankofa*, que circula, mas abre para possibilidades, caminhos, utopias. Parte de raça para não discutir somente isso. Parte de raça, de quem estava (ou deveria estar) apenas a frente da objetiva para a decisão do poder, para obturação, para o pensamento do enquadramento, para colocar os olhos no visor.

A tese se inicia pela abertura, fala sobre a necessidade de abrir. Não como um caminho dado, uma receita de bolo, mas sobre a necessidade de utopias, de caminhos abertos a se trilhar, sobre possibilidades de ser diferente, sobre o dado não bastar. Tanto o dado de forma direta pelo aparato, em que se torna apenas um

funcionário da câmera, quanto o dado pelo mundo, as coisas postas. Se Benjamin (2006) prevê a catástrofe por tudo continuar como está, podemos compreender também por que vivemos em um mundo aparelhado. Com as mesmas imagens e os mesmos sistemas, fotográficos, raciais. Interrogar os funcionamentos não é apenas uma forma de encontrar poesias, mas também saídas, janelas, utopias.

Viver nas bordas das imagens, expandir o *click*, o espaço dos sonhos, tão falado nos textos desta tese, são formas de ação, práticas e teóricas, que convergem na *maleabilidade fotográfica*. Noção tão citada mas que talvez necessite de um apontamento maior. Não é uma formulação inteiramente minha, mas sim um amálgama de muitos conceitos difusos que orientam para o mesmo norte: a potencialidade de uma imagem.

Quando Flusser (2002; 2008) propõe que o operador não seja um mero operante, um serviçal da tecnicidade, um mimetizador simplório da realidade ou um apertador de botão, há aqui a mesma vontade, a potencialidade de uma imagem. Assim como quando Zylinska (2015) interage a fotografia com partes humanas e não humanas, ou a inclinação à subjetividade em Oguibe (2002). A maleabilidade aqui proposta versa sobre isso, esse potencial da imagem ser e não ser. No entanto, há uma dimensão a mais sempre que a palavra foi posta nesta tese. É uma potencialidade que *está* em curso, e não que “*pode* necessariamente estar”. Não é simplesmente aludir que o que foi capturado foi em tal contexto, em tal subjetividade, com menos ou mais interferência. Não é só uma potencialidade de confiar, e não confiar ao mesmo tempo, de que, sim, há algo a mais, algo que não coube, em que a utopia é sempre importante para propor. Mas há, sim, algo que entrou, nem que seja os rastros de um evento mal-calculado. A *maleabilidade*, portanto, é esse potencial exploratório de arte que uma imagem frágil tem, de ser puxada, mexida, interferida, ser obra, ser objeto, ser livro, ainda que verse sobre o não contido, sobre o além, sobre o adiante, sobre a janela, ou sobre nada disso.

Não apenas um potencial de que pode mais, uma utopia, uma análise, um contexto, uma alocação em outros *corpus*, mas uma potencialidade de

continuidade de um caminho já interferido na imagem. Muitas vezes, quando se propõe uma pós-fotografia, uma hibridização, seja Eustáquio Neves trabalhando magicamente no laboratório, Choumali costurando, Simpson realocando a imagem com texto, se analisa como um ponto-final. Mesmo a “hibridização” sendo considerada uma mistura de técnicas heterogêneas que retira a fotografia de um lugar comum (WANNER, 2008, p. 125), quase como uma desconstrução do instante, ou seja, técnicas que tentam profanar o agora, outros fins ainda são vistos, propostos e almejados. Há obra, há imagem, há o livro apresentável, posto. E deveria haver, ainda mais em uma tese que se propõe a ver a imagem (também) como coisa. Mas mesmo se é coisa, mesmo apresentável, o espaço de profanação, de imaginação, não termina, a janela continua aberta aos muitos pensares e olhares. O que propus com a *maleabilidade* foi algo banhado na hibridização, na tentativa de interferência humana de tirar a imagem do comum, do dado, do óbvio, evidenciando o potencial da *mão*, do tocar (mesmo com os olhos), do mexer na imagem (antes, durante e após o *click*), mas também algo que não se permitisse a calma do fim. *Maleabilidade* é mais do que uma forma semântica de hibridização, pois ela tenta versar sobre um potencial inesgotável, mesmo que ainda se esgote.

“A palma da mão como manifestação da pulsão natural para fabricar e deixar traços obcecou a fotografia e usurpou o campo da imagem fotográfica” (KRAUSS, 2013, p. 214). Rosalind Krauss (2013, p. 211), ao dissertar sobre a tentativa de agarrar e não conseguir a “captura da experiência fugitiva para conseguir retê-la”, cita diversos trabalhos, como os fotogramas de Laszlo Moholy-Nagy da inscrição da mão do artista fotográfico na imagem, em uma tentativa de alterar a linguagem, de pressupor o domínio do visual ao escrito. A escrita, que antes da invenção da fotografia era o instrumento da memória, seria superada pelo império das imagens, da visualidade, da fotografia (KRAUSS, 2013, p. 211).

A máquina, o dispositivo (ainda mais as câmeras cada vez mais portáteis), se torna uma nova visão, uma extensão da mão, ampliando os poderes do corpo sempre em busca de uma tentativa de vencer a efemeridade (KRAUSS, 2013, p. 211). A

maleabilidade, no entanto, ao ser adentrada e estudada teórica e poeticamente nesta tese, procura outras mãos, outros toques, e não necessariamente apenas uma nova visão, a imposição de um novo paradigma, uma elevação do visual, muito pelo contrário. Inversamente proporcional ao conceito de “mão que agarra” de Krauss (2013), a *maleabilidade* busca uma mão que solta, que rasga, que toca e interfere, se sobrepõe, mas que tenta mais libertar do que prender, mesmo que eventualmente prenda em muitos aspectos. São dicotomias não só teóricas, mas principalmente práticas. Um livro liberta, mas prende. Uma foto, ainda mais interferida, aponta a aléns, mas também ao passado, ao evento torto que rasgou, que interferiu ou que se impôs entre o mundo e a objetiva. Ainda que prenda, é sempre necessário ter em mente os tremores, as brechas e as frestas que o mexer nos sistemas, que o tirar as mordanças (sejam elas quais forem) trazem, sempre em vista da utopia, não como um direcionamento linear, mas como caminhos, utopias e possibilidades que as interferências no sistema, que as mãos (não só na vontade de agarrar) podem trazer.



Laszlo Moholy-Nagy. Fotograma. Fonte: Lacma. Disponível em: <https://www.lacma.org/art/exhibition/moholy-nagy-future-present> Acesso em: 19 ago. 2023.

É preciso, no entanto, estabelecer, dentro do mexer além de um horizonte, um norte, um direcionamento à óbvia constatação de quem mexe. A potencialidade da janela, o horizonte que se aponta, é interferido também por quem abre as cortinas.



Escrava Anastácia. Imagem de Arquivo. Disponível em: <http://act14-anjoivida.blogspot.com/2015/05/a-invencao-de-anastacia.html>. Acesso em: 19 ago. 2023.

Ao pensar sobre racismo e colonialismo, dois temas difusos, porém nem tanto, dos trabalhos plásticos apresentados nesta tese, *Navios Negreiros e Pequenas Navegações*, lembramos a escritora Grada Kilomba (2019), em “A Máscara”, primeiro capítulo de seu livro *Memórias da plantação*, que volta à sua infância para relembrar a imagem da mordaza da escrava Anastácia para aferir o trauma do ser sujeito negro, ou tentar a sujeição enquanto negro.

A máscara não era só externa, mas era composta também por um “pedaço de metal colocado no interior da boca do sujeito negro” (KILOMBA, 2019, p. 33). Sua principal função era provocar a mudez e o medo. Para Grada Kilomba, a máscara define o colonialismo, um lugar de tortura e, principalmente, de silêncio, o que nos leva à eterna questão de quem pode falar e sobre o que se pode falar.

Ao amordaçar, se nega ao negro o direito de falar e, consequentemente, de

existir enquanto subjetividade. É como se ele/a não se apoderasse, como se fosse sempre o outro, sempre uma presença ausente silenciosa, em toda sua história, ou nas muitas histórias, como na história do meio fotográfico em eterna questão, a imagem, a fotografia. O negro é sempre retratado, nunca um agente com a câmera no contrato. A mordança é um dispositivo que enquadra e retira a subjetividade (o poder de dizer, de se reconhecer como algo) para ser coisa, instrumento, portador de imagem, de trabalho.

Ao discutir as imagens de Marc Ferrez, Muaze (2017) percebe a artificialidade do discurso visual na imagem dos negros escravos retratados pelo fotógrafo, que visa sempre uma docilidade aparente. Claro que nem tudo é completamente passível de um controle total, como tentamos discutir aqui, e a autora destaca: “os escravos também deixavam suas marcas no espaço de figuração da foto por construírem sua autoimagem por meio dos gestos, objetos portados, roupas, posicionamentos e olhares sutis” (MUAZE, 2017, p. 58). Em ressonância com o pensamento de Azoulay (2008), há sempre mais de um ator. O contrato se mantém, mas as condições e implicações são essenciais para a construção e fundamentação desta tese.

Segundo a pesquisa de Muaze, é impossível desvencilhar a obra fotográfica de Ferrez de uma criação artificial, bastante alheia ao momento (de extrema violência e coerção inerentes à escravidão) da imagem e da construção semiótica proposta de passividade, docilidade e inércia das figuras retratadas, em descanso ou ofício, mas sempre de maneira domesticada. É uma “fotografia *souvenir*”, fotografias sempre em outra realidade das intensas pressões sociais existentes no Império do Brasil à época (MUAZE, 2017, p. 56-57). Há sempre uma ordenação em busca da passividade, incapaz de retratar as lutas, as vontades, que tentavam transversalizar os sistemas, não há como esperar que as mordanças sejam libertas por quem nunca as usou.



Marc Ferrez. Pary - grupo de mineiros, circa. 1885. Fotografia. Fonte: Acervo do Instituto Moreira Sales. Disponível em: <https://ims.com.br/eventos/a-forca-da-escravidao-nas-imagens-de-marc-ferrez-ims-rio/>. Acesso em: 19 ago. 2023.

Marc Ferrez é apenas um entre muitos nomes históricos, não só no Brasil, a deter o poder da câmera, do dispositivo de possibilidades e potencialidades, tanto libertadoras quanto aprisionantes, em suas mãos, e a utilizá-lo, mesmo que por maior perfeição técnica que se encontre ou a invariável importância para História e para a história do meio fotográfico, de maneira denominada nesta tese de “direta” ou “linear”.

No entanto, não cabe nesta tese, ainda mais em sua conclusão, apenas apontar dedos para as mazelas, as incongruências do mundo relacionadas tanto aos temas como ao fazer artístico-prático aqui argumentado e criado. São apenas fundamentações que ajudam a conectar as duas bases que fantasmagorizam todo o processo, a *maleabilidade* e o *paradoxo*.

O óbvio é o registro, ainda que carregado de enquadramentos embranquecidos, que busque um caminho direto, uma clarividência que nunca se alcança, mas que governa. Por isso a importância do desvio.

A boca é o órgão que denuncia verdades desagradáveis. Ela precisa ser, assim, colonizada. A negação é uma estrutura, um dispositivo do racismo para legitimar exclusões. A máscara nega a fala (KILOMBA, 2019, p. 33-34).

Ao reprimir aquilo que é diferente, a oposição entre o *branco* e o *preto*, entre branquitude e negritude, o negro escravizado, segundo Grada Kilomba (2019, p. 38), torna-se aquilo que o sujeito branco não quer parecer: o encarcerado, o violento, o mudo. Assim, podemos perceber que a sujeição negra, passiva, amordaçada, é uma representação da sujeição branca. O negro é o que deve ser aos olhos daquele que não o é.

Negativar as imagens (fotográficas, de arquivos, *prints* de livros, ilustrações) nos dois trabalhos plásticos apresentados junto a este texto não termina nem começa nessa aferição, nem nas representações de alteridade, nas sujeições e ordenações, nas mordanças. Mas sim em um toque, um modelo, um código (algumas vezes mais rígido, outras mais plácido). É uma tinta, uma pincelada, uma abertura, que atravessa as palavras e a visualidade e que tenta arranhar para abrir através do jogo entre negritude e negação, em re-negativar as imagens.

A ideia da formulação do *paradoxo* começa na tentativa de arrebentar a mordança, que é, dentro do ato enquanto artista fotográfico, o que chamo de *maleabilidade*. O maleável, o abrir janelas e possibilidades, não é uma instância do ser negro. É uma estratégia, uma metodologia aqui também formulada (através principalmente da prática, do fazer e escavar imagens) de arranhar o sistema, de *hackear*, de mexer, de mudar, nem que seja ao menos um pouco (ou no mínimo tentar), o já posto, o dado. O dado é o que está, é o mundo imovente, os sistemas duros, raciais e fotográficos. Tentar ludibriar, machucar a luz, qualquer um pode (e talvez muitos devessem), a constatação do paradoxo existe ao perceber quais tipos de potencialidades e direcionamentos ocorrem quando quem ludibria era quem supostamente, no sistema, deveria apenas entregar sua imagem.

“Existe um medo apreensivo de que, se o sujeito colonial falar, a/o colonizador/a

terá que ouvir. Seria forçado/a a entrar em uma confrontação desconfortável com as verdades do/a outro/a” (KILOMBA, 2019, p. 38). Assim, é mais que desejável, é necessário que temas relacionados à ancestralidade do ser e do estar negro, pré e decolonial, sejam alçados e alocados em diversas áreas, menos ou mais científicas, menos ou mais artísticas. Que isso se torne argila para artistas negros. Vontade, clamores de quem sempre teve a boca amarrada é algo natural e essencial para a transformação de um mundo, de uma arte, de vários sistemas (*hackeados* ou não) em antirracistas.

A paradoxia ocorre não só quando a mordaca é arrancada única e exclusivamente para tematizar suas dores, mas também com a percepção de um mundo criado e articulado para o ser sujeito negro ser sempre tratado como o “outro”, sempre canalizando para o mesmo ponto. É quase uma anomalia ao *Sankofa*, um círculo que deveria ser aberto, se fecha. É preciso também se libertar das outras máscaras mais invisíveis.

Há um espaço hoje de fala nas artes visuais, mas ainda amordaçado. Há sempre uma urgência e uma necessidade de falar. *Navios Negreiros*, *Pequenas Navegações* e os demais trabalhos plásticos apresentados nesta tese compartilham dessa vontade, de quem teve a máscara arrancada, de quem necessita tematizar, falar, ser sujeito, denunciar, ao seu próprio modo, com suas próprias nuances, menos ou mais estilizadas, com metodologias desviantes ou não. Mas, mesmo partindo das vontades enraizadas na ancestralidade que nunca se perde (nem se deve perder), há voos necessários que a incapacidade de reconhecer o negro além do outro, do anexo, do distante, impede de realmente romper horizontes, fotos e quereres.

No poema “I am Bound to this Land by Blood” de Olu Oguibe, já citado nesta tese, há outro trecho interessante em que o artista, teórico e poeta diz: “Eu ando pelas ruas e vejo poças de sangue/ Eu vejo sangue em seus sapatos/ (...) Eu vejo sangue nas mãos dos homens/ E se eu levantar minha voz para gritar/ É porque as plantas murcham nesse dilúvio de sangue” (OGUIBE, 2013). Talvez todo o encadeamento, o pensar e o fazer dos trabalhos desta tese teórico-poética residam

justamente nesse duelo, de não deixarem as plantas murcharem, mesmo jamais esquecendo o sangue.

Referências

ADAMS, Ansel. *The Camera*. New York: Little Brown and Company, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

AZOULAY, Ariella. Desaprendendo as origens da fotografia. *Revista Zum*, n. 17, 29 out. 2019. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-17/desaprendendo-origens-fotografia/>. Acesso em: 20 jul. 2023.

AZOULAY, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989

BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. Campinas: Verus, 2007.

BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1994.

BAQUÉ, Dominique. *La fotografía plástica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BARBOSA, Cibele. Imagens afro-atlânticas: usos e circuitos transnacionais da fotografia de populações negras nos tempos do colonialismo. *O Tempo*, Niterói, v. 27, n. 3, 2021.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAVCAR, Evgen. A estética como utopia. *Revista Porto Alegre Arte*, Porto Alegre, v. 14, n. 24, p. 7-12, maio 2008.

BAVCAR, Evgen. Um outro olhar. In: FONSECA, Tania Mara Galli; KIRST, Patrícia Gomes (Org.). *Cartografias e devires: a construção do presente*. Porto

Alegre: Editora UFRGS, 2003, p. 17-22.

BELL, Clare. *In/sight: African Photographers, 1940 to the Present*. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996. (Obras Escolhidas, 1)

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BESLIE, Brook. Felt Surface, Visible Image: Lorna Simpson's Photography and the Embodiment of Appearance. *Photography & Culture*, v. 4, n. 2, p. 157-178, 2011.

BORGES, Jorge Luis. *Atlas: Jorge Luís Borges com Maria Kodama*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BORGES, Jorge Luis. Utopia de um homem que está cansado. In: _____. *Livro de areia*. Porto Alegre: Editora Globo, 1984 (Obras Completas, 3).

BROWNER, Robert E. *Fotografia arte e técnica*. 1967.

BUTLER, J. Levante. In: DIDI-HUBERMAN, G. (Org.). *Levantes*. São Paulo: SESC, 2017. p. 23-36.

CAMARGO, D. Identidade negra e mestiçagem no Brasil: uma reflexão sobre o processo da fotografia das heranças compartilhadas. *Studium*, n. 26, p. 73-87, 2006. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/studium/article/view/12340>. Acesso em: 2 mar. 2022.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

COMPLEXITY and Contradiction: Black Artists. Sam Gilliam e Rashid Johnson. 2015. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal New York Times. Disponível em: ht-

[tps://www.youtube.com/watch?v=9mg2_yHz4K4&t=4s](https://www.youtube.com/watch?v=9mg2_yHz4K4&t=4s). Acesso em: 6 out. 2023.

COPELAND, Huey. Paiting After All: A Conversation with Mark Bradford. *Callaloo*, v. 37, n. 4, p.814-826, 2014.

CORRIS, Michael; HOBBS, Robert. Reading Black Through White: Kara Walker and the Question of Racial Stereotyping. A Discussion between Michael Corris and Robert Hobbs. *Art History*, v. 26, n. 3, 2003.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: On vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge: MIT Press, 1992.

DANOWSKI, Déborah; CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Desterro, Cultura e Barbárie e Instituto Socioambiental, 2015.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Editora Paz e Terra, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papirus, 1994

EDWARDS, Adrienne. Blackness in Abstract. *Art in America*. 2015. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/blackness-in-abstraction-3-63053>. Acesso em: 6 out. 2023.

ENWEZOR, Okwui. Repetition and Differentiation: Lorna Simpson's Iconography of the Racial Sublime. In: ENWEZOR, Okwui *et al.* (Ed.). *Lorna Simpson*. New York: Harry N. Abrams in Association with the American Federation of Arts, 2006. p. 102-131.

ENWEZOR, Okwui; ZAYA, Octavio. Colonial Imaginary, Tropes of Disruption: History, Culture, and Representation in the Works of African Photographers. In: BELL, Clare. *In/sight: African Photographers, 1940 to the Present*. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1996. p. 17-48.

ESSEL, Osuanyi Quaico; ACQUAH, Ebenezer Kwabena. Conceptual Art: The Untold Story of African Art. *Journal of Literature and Art Studies*, v. 6, n. 10, p. 1203-1220, 2016.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vivência*. 4. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. *A fotografia expandida*. 2002. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FONTCUBERTA, Juan. *El Beso de Judas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

FREIRE, Cristina. Gestos perenes: o registro fotográfico na Arte Contemporânea. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (Org.). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Editora UFRGS. 2004.

GOMES, Nilma Lino. *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolo da identidade negra*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

GRADA Kilomba, O Barco/The Boat. Lisboa, 2021. 1 vídeo (19 min). Publicado pelo canal BoCA Bienal. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=D7vSm5DLgDs>>. Acesso em 31 out. 2022.

GUATTARI Félix; RONILK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 10. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

GUIMARÃES, Celso. *Olhar sensível, instantes infinitos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

HEVIA, James. L. The Photography Complex: Exposing Boxer-Era China (1900-1901), Making Civilization. In: MARTIN, Jay; RAMASWAMY, Sumathi (Org.). *Empires of Vision: A Reader*. Durham: Duke University Press, 2004. p. 283-314.

HOOKS, Bell. Linguagem: ensinar novas Linguagem: ensinar novas paisagens/novas linguagens. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 16, n. 3, p. 857-864, 2008.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 24- 44, jan./ jun., 2012.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

KRONBAUER, Airton *et al.* Medida da visão em cadelas: descrição de uma técnica psicofísica para quantificar intensidade luminosa. *Arquivos Brasileiros de Oftalmologia*, v.74, n.2, p.91-96, 2011.

KUH, Katherine. *The Artist's Voice Talks with Seventeen Artists*. New York: Harper & Row, 1962.

LISSOVSKY, Maurício. Dez proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro. *Revista FACOM*, São Paulo, n. 23, p. 4-15, 2011.

LISSOVSKY, Maurício. O que fazem as fotografias quando não estamos olhando para elas? In: _____. *Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014. p. 133-149.

MARTINS, Vítor de Souza Pereira. O explorador do tempo. *Revista Arte & Ensaios*, n. 36, p. 48-59, dez. 2018.

MORE, Thomas. *Utopia*. Prefácio de João Almino. Tradução de Anah de Melo Franco. Brasília: Editora UnB; Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais,

2004.

MOURA, Clóvis. Escravidão, colonialismo, imperialismo e racismo. *Afro-Asia*, Salvador, n. 14, 1983.

MUAZE, M de AF. Violência apaziguada: escravidão e cultivo do café nas fotografias de Marc Ferrez (1882-1885)1. *Rev Bras Hist* [Internet]. 2017 Jan; 37 (74), p. 33–62.

MURAD, Carlos. No Olhar da Imagem. *Arte & Ensaio*, Rio de Janeiro, n. 16, p. 64-71, 2008.

OGUIBE, Olu. Exile and the Creative Imagination. *Journal of Multidisciplinary International Studies*, v. 2, n. 1, 2005.

OGUIBE, Olu. Photography and the substance of the image. In: MIRZOEFF, Nicholas (Org.). *The Visual Culture Reader*. London: Routledge, 2002.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. Memória da pele: o devir da arte contemporânea afro-brasileira. *Arte e Cultura da América Latina*, p. 35-42, 2012. Disponível em: https://repositorio.usp.br/directbitstream/ac9e7ecd-1a29-4d7e-955f-5cef-76facdf0/ALE017_%2Cmemoriapele.pdf. Acesso em: 20 jul. 2023.

PALMA, Rogerio da; Truzzi, Oswaldo. Renomear para recomeçar: lógicas onomásticas no pós-abolição. *Dados*, v. 61, n. 2, p. 311-340, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/001152582018154>>. Acesso em: 1 mar. 2022.

PÉREZ-ORAMAS, Luis. *A iminência das poéticas*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012. Catálogo da 30ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo.

PINNEY, Christopher. A história paralela da antropologia e da fotografia. *CADERNOS de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, v. 2, p. 29-52, 1996.

PINNEY, Christopher. Colonialism and culture. In: BENNETT, Tony; FROW, John (Ed.). *The SAGE handbook of cultural analysis*. London: Sage, 2008. p. 382- 405.

PINNEY, Christopher. Photography and antropology. London: Reaktion Books, 2011.

PINNEY, Christopher. Seven Theses on Photography. *Thesis Eleven*, v. 113, n. 1, p. 141-156, 2012.

PIRES, Maria de Fátima Novaes. Cartas de alforria: “para não ter o desgosto de ficar em cativeiro”. *Revista Brasileira de História*, v. 26, n. 52, p. 141-174, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-01882006000200007>; Acesso em: 1 mar. 2022.

PRIX Pictet ‘Hope’ Interview Series: Joana Choumali. 2020. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo canal Prix Pictet. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YK46zQbE3fA>. Acesso em: 20 jul. 2023.

RAENGO, Alessandra. Life in Those Shadows! Kara Walker’s Post-Cinematic Silhouettes. In: DENSON, Shane; LEYDA, Julia (Ed.). *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*. Falmer: Reframe Books, 2016. Disponível em: <https://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema/5-5-raengo/>. Acesso em: 6 out. 2023.

SANTOS, JÁ. Diáspora africana: paraíso perdido ou terra prometida. In: MACEDO, José Rivair (Org.). *Desvendando a história da África*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008. p. 181-194.

SILVA, Mauricélia Rodrigues. Cartas de alforria, a luz da liberdade: “concedo a liberdade com a condição de me servir...”. *Revista História e Diversidade*, v. 2, n. 1, 2013.

SOUZA, Edson Luiz. A Burocratização do Amanhã: Utopia e Ato Criativo. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v. 14, n. 24, p. 7-12, maio 2008.

SOUZA, Edson Luiz. I Margens utópicas: contrafluxos do futuro. *Revista Mesa*, v. 4, p. 1-6, 2015.

STRINDBERG, August. In: FEUK, Douglas. *August Strindberg: Inferno Painting and Pictures of Paradise*. Copenhagen: Edition Bløndal, 1991.

TARDIVO, Renato. Eduardo Coutinho e a Verdade da Filmagem. *Jornal de Debates*, ed. 849, 5 maio 2015. Disponível em: <https://www.observatoriodaimprensa.com.br/jornal-de-debates/eduardo-coutinho-e-a-verdade-da-filmagem/>. Acesso em: 20 jul. 2023.

WALDMAN, Maurício. *Reflexões sobre sabedoria africana: romper, rever e repensar em sankofa*. São Paulo: Editora Koteve, 2017. (Africanidades 12). Disponível em: http://mw.pro.br/mw/africanidades_12.pdf. Acesso em: 28 mar. 2022.

WENDERS, Wim. *Once: pictures and stories*. Munich: Schirmer; Mosel, 2001.

ZYLINSKA, Joanna. The Creative Nonhuman Photography. In: ELO, Mika; KARO, Marko (Ed.). *Photographic Powers*: Helsinki Photomedia. Espoo: Aalto University, 2014.