



# Produção Cultural e Fotografia

---

Sandro Mendes, Cláudia Brandão, Cláudio Azevedo  
Maria Alcina Alves e Maria Fernanda Cavalcanti (org.)



**PET**  
PRODUÇÃO E  
POLÍTICA CULTURAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA



Yaguarú  
Livros





Yaguarú  
Livros





**Sandro Mendes  
Cláudia Brandão  
Cláudio Azevedo  
Maria Alcina Alves  
Maria Fernanda Cavalcanti  
organizadores**

**PRODUÇÃO CULTURAL E  
FOTOGRAFIA**

Yaguarú  
Janeiro, 2023  
Jaguarão/RS

Diagramação: Sandro Martins Costa Mendes

Foto da capa: Niel Nie (Daniel Abib Castanho Leal)

ISBN: 978-65-88288-12-2

P964 Produção cultural e fotografia / Sandro Mendes... [et al.]  
(organizadores) – Jaguarão : Yaguarú, 2023.  
E-book

E-book, no formato PDF  
ISBN: 978-65-88288-12-2

1. Fotografia 2. Cultura. I. Mendes, Sandro Martins Costa.  
II. Brandão, Cláudia. III. Azevedo, Cláudio. IV. Alves, Maria  
Alcina. V. Cavalcanti, Maria Fernanda.

CDU 77  
CDD 770

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Bibliotecário Thiago Lopes da Silva Wyse, CRB 10/2065)

# SUMÁRIO

PRODUÇÃO CULTURAL E FOTOGRAFIA Sandro Martins Costa Mendes	9
PRODUÇÃO CULTURAL E FOTOGRAFIA: UM PROJETO, MUITAS REALIZAÇÕES Maria Fernanda Cavalcanti Maria Alcina Alves	19
FOTOGRAFIA E PRODUÇÃO CULTURAL Thiago Godoy	27
A DESCONSTRUÇÃO E RECONSTRUÇÃO DA IMAGEM FOTOGRÁFICA NOS PROCESSOS GRÁFICOS CONTEMPORÂNEOS Gustavo Reginato	39
ARTE FOTOGRÁFICA: UM (RE) TRATO DA SOCIEDADE PELO FLASH DE SI Dhara Fernanda Nunes Carrara	51
FRANS KRAJCBERG, REALIDADES FOTOGRÁFICAS ENQUANTO POTENCIA AMBIENTAL Berenice Knuth Bailfus	63
NUTRIÇÃO ESTÉTICA E FOTOGRAFIA NOS PROCESSOS DE EDUCAÇÃO DO OLHAR Wesley Padilha Blanke Cláudia Mariza Mattos Brandão	73
O CINEMA NOIR SOB AS LENTES DE JOHN ALTON Tatiana Brandão de Araujo	83
O SER MULHER: UMA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA ENTRE FOTOGRAFIA E LITERATURA Ana Beatriz Reinoso Rosse; Cláudia Mariza Mattos Brandão	101
CAMINHANDO, COSTURANDO, COLANDO: TRAMANDO TÉCNICAS DE CRIAÇÃO ARTÍSTICAS E POÉTICAS AFETIVAS A PARTIR DA FOTOGRAFIA.	

Kathleen Oliveira de Avila  
Cláudio Tarouco de Azevedo

DESCONSTRUÇÕES E ENCANTAMENTOS NUMA EXPERIÊNCIA COM ARTE  
RELACIONAL: A FOTOGRAFIA COMO POTÊNCIA DE MAPEAR ENCONTROS

Angélica de Sousa Marques  
Angela Raffin Pohlmann (orientadora)

# PARTE UM

*Visão introdutória sobre o produtor cultural.  
Relato do projeto Produção Cultural e Fotografiado grupo  
PET PPC.*



# PRODUÇÃO CULTURAL E FOTOGRAFIA

*Sandro Martins Costa Mendes<sup>1</sup>*

A criação artística movimenta os seres, desde a sua manifestação anterior e interior (dentro do sujeito artista) até o momento em que a obra<sup>2</sup> chega a um terceiro e se interioriza, permanecendo rápida ou demoradamente dentro dele, gerando ligações, relações, análises, mudanças em seu sentir, pensar, agir ou saber. Esse movimento (interior e exterior) constrói o cultural, o modifica, quebra paradigmas ou realimenta sua natureza, intensifica suas crenças ou confirma que o que está, deve permanecer assim.

Artista e produtor ou gestor cultural trabalham juntos (e pode inclusive em alguns momentos serem a mesma pessoa) e alimentam a sociedade de material para as relações, sensações, emoções e pensamentos. Em minha posição privilegiada de sujeito artista, de produtor e, hoje em dia, de professor no curso de Produção e Política Cultural, acredito ter podido ver as instâncias de contato e relações entre a figura do ser criador, criativo e a do produtor e gestor cultural.

## RÁPIDA CONTEXTUALIZAÇÃO

Quando comecei a ministrar aulas no curso, comecei a expor caminhos dessas relações e propor aos alunos a construção de experiências para a sistematização dessa relação. Assim, no ano de 2016 realizamos uma primeira experiência: um evento que relacionasse a produção literária com a produção cultural. Assim, surgiu o evento Seminário de Produção Cultural e Literária. O evento focou em 4 eixos. O primeiro relativo ao processo criativo, o segundo relativo à formação do escritor, o terceiro eixo focou na realização de eventos de divulgação e en-

contro com o público, e o quarto relativo à publicação. O evento foi bastante rico em discussão, principalmente por uma grande participação de alunos e professores de outras universidades do Rio Grande do Sul. Naquele momento, o foco estava em conhecer as produções na área da literatura para posteriormente pensar a atuação do produtor cultural, por isso em cada mesa houve a preocupação do debate nesse sentido de encontrar na pluralidade de trabalhos os espaços e momentos de participação e responsabilidade do produtor cultural.

Em 2017, fizemos um evento nos mesmos moldes, dessa vez com a colaboração na organização do curso de Música da Unipampa (Campus Bagé). Foram os mesmos eixos e mesmo formato, também com participação de estudantes e professores de diversas universidades do Rio Grande do Sul.

Quando assumi a tutoria do grupo PET PPC em 2019, começamos já a pensar em replicar essa metodologia de diálogo com as linguagens artísticas. Começamos com a Literatura, novamente, e organizamos o livro *Produção Cultural e Literária*, em 2020 com publicação em 2021. Esse projeto, além do livro, contou com vídeos, podcast e live, criando um produto transmidiático. Em 2021, partimos para o projeto que tem como um de seus produtos o presente livro. Em 2022 começamos a pesquisa com a área do audiovisual e em 2023 iremos iniciar, no segundo semestre, a pesquisa em relação à música e produção cultural.

## **OS PONTOS DE ENCONTRO**

Como dito anteriormente, utilizamos uma metodologia a fim de destacar possíveis pontos de encontros durante o percurso de uma determinada arte. Os dois



primeiros momentos de encontro entre o produtor e o artista estão quando a arte pode ainda não ter ganhado vida, ou já se mostre em algumas manifestações e materialidades, ou até mesmo quando o artista já tenha consagração mas inicie um novo projeto. O importante é que a relação com o artista seja direta. O produtor cultural acompanha o artista em empreitadas, em sua formação, ajudando em seu processo criativo e dando estímulos à criação. É importante para o produtor cultural o entendimento de como se dá o processo criativo, as tantas possibilidades de caminho de uma manifestação artística. De onde surgem a matéria e motivação para a criação? Quais os melhores estímulos para a criação? O artista cria com base em seu ambiente? Precisa de uma determinada experiência de vida? Diz respeito ao seu conhecimento de mundo, de teorias e técnicas daquela arte? Existem momentos do dia, condições climáticas, anímicas que fazem o artista criar? E quais os motivos dos bloqueios criativos? Essas e outras tantas perguntas o produtor cultural deve buscar responder e entender. Se vai encontrar todas as respostas nem é tão importante, mas a disponibilidade para tal, é.

Como um pequeno exemplo anedótico, durante a realização de um trabalho de Conclusão de Curso que orientei, a aluna orientada tinha a intenção de criar um evento cultural e artístico sobre a memória do trem na cidade de Jaguarão. Convidei um amigo, que dizia estar com um bloqueio criativo, e caminhamos pelos restos dos trilhos na cidade, desde a estação de trem até a ponte que liga a cidade de Jaguarão, no Brasil e a cidade de Río Branco no Uruguai. Durante o percurso, pedi que ele escrevesse textos curtos, de observação, na verdade um gênero que venho empregando em oficinas de escrita, o Incidente, criado pelo teórico Roland Barthes, que tem obras estudadas em linguística, literatura e

também fotografia (A câmara clara). Durante o caminho ele escreveu mais de 20 textos, numa caminhada de mais de uma hora. Os textos foram usados na criação de postais (foto dos trilhos com o Incidente), uma música, apresentada durante o evento, e também deu origem a um livreto feito artesanalmente. A minha função como produtor foi convidar à caminhada e à observação, sugerindo o gênero de texto que poderiam dar vida às suas reflexões.

No presente livro, temos o relato de uma rica experiência que envolve também o caminhar, ou melhor “passarinho”, que foi o nome dado à essa experiência pela autora Kathleen Oliveira de Ávila. No texto **“Caminhando, costurando, colando: tramando técnicas de criação artísticas e poéticas afetivas a partir da fotografia”**, escrito conjuntamente com Cláudio Azevedo, ela nos explica o processo criativo que envolve o convite ao caminhar e o encontro dos corpos com a natureza, como um primeiro momento de construção de sua arte.

Também temos contato com o processo criativo no texto **Arte fotográfica: um (re) trato da sociedade pelo flash de si**, nele a autora Dhara Fernanda Nunes Carrara analisa a obra da artista Camila Fontenele trazendo o entrelaçamento com sua própria criação. Tanto a obra da artista estudada como a da autora do texto “dão visibilidade simbólica a questões pertinentes a gênero, corpo, sexualidade e sociedade, colaborando para a ampliação dos debates no âmbito da arte contemporânea”.

Em **O cinema noir sob as lentes de John Alton**, Tatiana Brandão de Araújo revela o processo do diretor de fotografia nascido na Hungria, ressaltando suas experiências de trabalho, que ajudaram em sua formação como fotógrafo de cinema e as motivações de algumas escolhas estéticas.

Podemos entender também que para artistas, suas

manifestações dentro da linguagem refletem seu posicionamento no mundo, filosófica ou politicamente. Esse é o caso que observamos no texto **Frans Krajcberg, realidades fotográficas enquanto potencia ambiental**, de Berenice Knuth Bailfus. Seu processo criativo está em conformidade com sua missão de artista, refletindo seu engajamento político, crítico e de denúncia.

Outro ponto de encontro entre produtor cultural e artista se dá na realização de canais e eventos que promovem o encontro da obra, da arte e do artista com o público. Nesse momento, tem grande atuação o crítico, que consome e dá sua opinião sobre a obra (embasado em seus conhecimentos da arte ou em sua fruição), o estudioso que analise a obra, a vida do artista, sua repercussão na sociedade, que estude como o público recebeu ou recebe determinada obra ou mesmo todas as obras de um artista. Também aqui se destaca a criação de eventos, premiações, festivais, concursos, mostras, exposições entre outras.

Nosso livro, por si só é um desses canais. Através dele o público tem contato com os artistas estudados, com os relatos dos processos criativos e também com os artistas que participaram da exposição realizada na Galeria Intercultural Magliani, na Unipampa em 2022, e que terá ainda pelo menos mais um momento de exposição e encontro com o público na cidade de Pelotas no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo em 2023.

Mas além da própria obra, os textos **Nutrição estética e fotografia nos processos de educação do olhar**, de autoria de Wesley Padilha Blanke e Cláudia Mariza Mattos Brandão e **O ser mulher: uma análise intersemiótica entre fotografia e literatura**, de Ana Beatriz Reinoso Rosse e novamente Cláudia Brandão discutem o encontro da obra com o público. No primeiro texto, o foco está na formação de público estimulado através

de uma “curadoria cuidadosa e abrangente” com material contemporâneo, como explicam os autores. Assim, a intenção de nutrir o olhar para imagens que escapem das mesmas referências e padrões estabelecidos por uma educação estanque. No segundo texto, as autoras estabelecem análise intersemiótica entre literatura e fotografia ao abordarem a escritora Gilka da Costa Melo Machado analisando especialmente dois poemas seus em conjunto com as fotografias de Ana Gilbert da exposição Ficções do Eu. Dessa maneira, as autoras analisam o encontro de duas linguagens, provocando o leitor a buscar os sentidos novos que o encontro de linguagens pode fazer surgir.

Outros dois textos abordam a fotografia como registro da cultura e manifestações artísticas. O texto **Fotografia na produção cultural** de Thiago de Godoy Nepomuceno traz a visão de quem exerce a fotografia juntamente com o trabalho de produção cultural. O texto remete a alguns dos questionamentos que discutimos durante a realização do projeto, principalmente em seu início, momento de pesquisa e oficinas internas no grupo PET, e agora depois da realização do Colóquio e da construção dos textos para o livro. E o texto **Desconstruções e encantamentos numa experiência com arte relacional: a fotografia como potência de mapear encontros** de autoria de Angélica de Sousa Marques sob orientação de Angela Raffin Pohlmann, retrata a importância da fotografia na construção, memória e registro da experiência criadora coletiva e individual da autora. A prática da fotografia acompanhou os momentos do processo criativo, tornando-se elemento importante para manter a essência do trabalho, segundo Angélica, pois os registros eram feitos pelos participantes do coletivo de artistas e transpassou o momento da criação, sendo também registro e canal de exposição das obras

produzidas.

Por fim, nesse recorte com caráter metodológico dos encontros entre o produtor cultural e os caminhos de manifestação de determinada linguagem, chegamos ao momento da publicação, da materialização da arte. É o momento de colocar as palavras no papel para a edição de um livro, de gravação, edição e disposição em um suporte de uma obra audiovisual, momento de gravação em estúdio, fixação em algum suporte (vinil, fita magnética, CD) de uma canção ou álbum musical e o momento de revelação ou impressão de uma obra fotográfica. É também o momento em que a obra assume formato que possibilite seu “consumo” de maneira virtual pela internet nos tantos meios e formatos hoje (ou futuramente) possíveis.

O texto **A desconstrução e reconstrução da imagem fotográfica nos processos gráficos contemporâneos** escrito por Gustavo Reginato aborda o processo gráfico, em que a obra fotográfica assume um suporte para exibição. Porém, como acontece em diversos outros textos aqui desse livro, podemos também facilmente ver que esse processo, que poderia ser encarado como um processo final, é também um processo criativo. Aliás, o afã criador não costuma cessar na criação do conteúdo, pois faz parte também a criação da forma, o suporte, o espaço de exibição, e por vezes também os meios em que chega ao público, em que a obra é anunciada. No texto em questão, o autor aborda praticamente todas essas questões: *softwares* para tratamento da imagem, impressão, gravura e possibilidades de circulação.

Por fim, cabe lembrar que essa divisão é metodológica com finalidade de definir algumas atuações, espaços de diálogo e de análise. O fazer criativo é por vezes contínuo, constante, e um produtor cultural e um artista podem andar juntos, dialogar e trocar experiên-

cias por todo esse tempo. Como dito logo acima, a divisão temática colocada aqui em meu escrito é também metodológica e fundamentada por uma vontade de apresentação dos textos do presente livro. Porém, esses mesmos textos não vão se restringir aos aspectos apresentados aqui e poderão inclusive abarcar todos os momentos de encontro possíveis entre produtor cultural e artista. O importante a se dizer é que são experiências de criação, análise, crítica e realização que convidam o público leitor, seja ele amador nessas artes, incentivador, apreciador ou mesmo profissional, a experimentar essas vivências e práticas através ao percorrer as linhas de cada texto. Quiçá o leitor ou leitora não se contente com a leitura e busque conhecer as obras e artistas aqui nominados, ou seja ainda mais inquieto e busque ele próprio experimentar do prazer e da aventura narrada nessas linhas.

Para o grupo do Programa de Educação Tutorial do curso de Produção e Política Cultural (PET PPC) da Unipampa Campus Jaguarão, que é um PET na modalidade Conexões de Saberes, ter a experiência de diálogo com os colegas dos grupos ArteEcos da Universidade Federal do Rio Grande e do grupo Photographein da Universidade Federal de Pelotas foi uma experiência ímpar, que vai nos ajudando a montar e construir a própria formação profissional e futura prática laboral. Por estarmos em uma área acadêmica relativamente nova e pouco explorada em nosso país, esses momentos de encontro são importantes e reveladores.

Logo a seguir, o texto das bolsistas petianas Maria Alcina Alves e Maria Fernanda Cavalcanti vai retratar os caminhos do nosso projeto, desde a concepção até o momento de organização desse livro. Estes primeiros dois textos, contando com este que agora lê, são uma espécie de contextualização do projeto e dos obje-

tivos e questionamentos que nos fizeram levar adiante essa pesquisa. Nossa inquietação não se esgota, porém damos novos passos em relação à produção cultural e suas ações junto a mais uma linguagem artística.

Na segunda parte do nosso livro apresentamos as imagens realizadas por Cláudio Tarouco do espaço de exposição na Galeria Intercultural Magliani e da exposição que promovemos conjuntamente: "Fluxos nos espaços em tempos pandêmicos". No texto a seguir, as autoras abordam com mais detalhes a realização da exposição.





# PRODUÇÃO CULTURAL E FOTOGRAFIA: UM PROJETO, MUITAS REALIZAÇÕES

*Maria Fernanda Cavalcanti  
Maria Alcina Alves<sup>1</sup>*

Produção Cultural e Fotografia é um projeto idealizado através do Programa de Educação Tutorial do curso de Produção e Política Cultural (PET-PPC) da Universidade Federal do Pampa (Unipampa). O projeto contou em sua origem com o bolsista Daniel Leal que por ter experiência e trabalho com fotografia sugeriu a fotografia como tema de pesquisa. Desde o início do projeto o tutor do grupo PET PPC, Professor Sandro Martins Costa Mendes e duas petianas bolsistas, Maria Fernanda Cavalcanti e Maria Alcina Alves formaram o subgrupo responsável pelo projeto. Com duração de três anos, o projeto teve como estruturas teóricas leituras, oficinas e palestras como material de estudo, bem como reuniões com grupos parceiros: Photographein da Universidade Federal de Pelotas, e ArteEcos da Universidade Federal do Rio Grande, coordenados por Cláudia Brandão e Cláudio Azevedo, respectivamente.

Com ideia inicial de trabalhar com fotojornalismo, registro fotográfico de atividades culturais e fotografias artísticas, o projeto se desenvolveu com os objetivos de realizar um evento científico de discussão e apresentação de trabalhos na área.

Inicialmente, houve a realização de reuniões de interesse pelo tema da fotografia como expressão artística com o objetivo também de pensar o lugar do produtor cultural na área e na produção fotográfica. Dessa maneira, tivemos o momento inicial de pesquisas e conversas dentro do grupo PET PPC para elaborar a ideia inicial de um colóquio sobre fotografia. A partir des-

ses encontros, destacamos alguns nomes relacionados ao fotojornalismo e vimos também a possibilidade de buscar um grupo parceiro para a realização do evento e para aprimorar o diálogo entre produção cultural e a fotografia como expressão artística. Para este último ponto, buscamos parceria junto ao grupo de pesquisa ArteEcos, da Universidade Federal do Pampa, coordenado pelo professor Cláudio Tarouco de Azevedo e do qual o tutor do grupo PET PPC era colaborador. Depois houve um primeiro encontro entre o bolsista Daniel, o tutor Sandro e o grupo ArteEcos. E por sugestão do Prof. Cláudio, entramos em contato com o grupo Photograhein da Universidade Federal de Pelotas coordenado pela professora Cláudia Brandão. Assim, estabeleceu-se uma parceria que envolveu as três Universidades Federais da metade Sul do Rio Grande do Sul.

O grupo PET PPC promoveu capacitação interna na área da fotografia, visto que, entre os componentes curriculares do curso de Produção e Política Cultural a fotografia não tem lugar de protagonismo como têm outras linguagens (já que temos cadeiras de Literatura, Audiovisual, Teatro, Música). Assim, uma série de oficinas e leituras prepararam os bolsistas para a realização do evento.

Com tudo isso, foi agregado ao projeto a ideia de realizar, junto ao colóquio, uma exposição fotográfica. Por isso, ademais das oficinas e leituras sobre fotografia, tivemos também leituras e palestra sobre curadoria.

Nesse momento inicial realizamos quatro oficinas, na qual a primeira foi realizada pelo ex-bolsista petiano Daniel Leal. Sua oficina partiu da experiência encontrada a partir de pesquisas realizadas em uma disciplina do curso de Produção e Política Cultural, e anteriormente, fora do curso, de seus trabalhos voltados ao fotojornalismo e registro de atividades culturais.

A segunda foi uma roda de conversa sobre curadoria com a egressa do curso de Produção e Política Cultural, ex-petiana e, na época, mestranda no Programa de Pós-graduação em Estudos de Arte pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, em Portugal, Damaris Lima Santos. Anterior ao encontro, tivemos contato com seu trabalho de conclusão de curso “Curadoria e Mediação Cultural: (Des)Encontros com experiências estéticas no museu de arte contemporânea em São Paulo” de 2017. Em seu texto, foi apontado sobre questões de encontros e desencontros entre os curadores e os mediadores culturais. Seu trabalho de cunho qualitativo apontou a necessidade de quebras de barreira no que se refere ao papel do curador, que também é o mediador cultural, que trabalha com o público, que pensa e reflete sobre o espaço onde as obras serão expostas e quem vai acessá-lo. A atual mestra, Damaris, falou um pouco da experiência com a curadoria ainda quando cursava o curso de Produção e Política Cultural, do qual realizou uma exposição fotográfica sobre o Quilombo Madeira, que retratava o dia a dia desde espaço. Essa exposição aconteceu do Teatro Esperança em Jaguarão. Damaria Santos também retratou sua pesquisa e experiência durante o mestrado com curadoria de exposições e locais, trazendo aportes teóricos para nosso encontro e disponibilizando arquivos de leituras e referenciais teóricos.

A terceira atividade foi uma palestra com o colaborador Prof. Dr. Cláudio Azevedo do curso de Artes Visuais da FURG, responsável pelas cadeiras de fotografia e coordenador do grupo de pesquisas ArteEcos, que se tornou parceira no projeto. O encontro nominado “A arte é (tornou-se) fotográfica?”, debateu alguns teóricos e textos que haviam sido encaminhados para o grupo PET para leitura e discorrimento semanas antes: “O que é fotografia” de Cláudio Araújo Kubrusly (1998) e “O

ato fotográfico e outros ensaios” de Philippe Dubois (1993). Durante o encontro, Cláudio falou sobre a fotografia, mais relacionada com a arte contemporânea, apresentando imagens do período das Vanguardas Artísticas e como tais imagens vão, de alguma maneira, ecoar com a arte contemporânea, como a fotografia vai se introduzindo em tal contexto, fazendo referências com os textos citados. Interessante sublinhar uma imagem que ele trouxe, “Uma e três cadeiras” de Joseph Kosuth (1965), que leva em discussão o que é o objeto e o que é a sua representação, e também o que é a descrição do objeto. O quanto a língua e a linguagem são capazes de narrar o que são as coisas, pois abre um leque de possibilidades e visões.

A quarta atividade foi uma palestra com a doutoranda Ana Tavares, que é licenciada em Artes visuais pela FURG, e mestra pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Ela apresentou seu projeto de fotografia e seu trabalho “Mulheres e fotografia: múltiplos olhares na arte contemporânea”. A doutoranda dividiu sua apresentação em dois eixos, que seriam, mulheres na fotografia e mulheres e arte, nesta segunda parte também na relação de mulheres com a fotografia, mas não exclusivamente. Ela apresentou fotógrafas como Diane Arbus (1923-1971), que era conhecida como uma fotógrafa das aberrações. Essa artista trabalhou com as comunidades, pessoas a margem da sociedade, fotografava pessoas LGBTQIA+, pessoas em manicômios, entre outros, o que eram o oposto de uma realidade burguesa elitizada. Outras fotógrafas apresentadas foram Zanele Muholi (1972-), que trabalha com mulheres lésbicas na África do Sul, Rosana Paulini (1967-) que é uma artista que trabalha com a fotografia em outra perspectiva, onde a artista não faz a captura da foto, mas se apropria de imagens já existentes, também devido ao acúmulo

de imagens que temos, assim transformando essas fotografias em um outro tipo de arte. Aqui a Ana trouxe um outro olhar de como utilizar e trabalhar com a fotografia, também apontando que todas as artistas tinham em comum que em seus trabalhos caracterizava-se pela busca de trazer questões sociais, minoritárias, culturais a serem questionadas.

Posteriormente, foi realizado o evento científico, com submissões de trabalhos que envolveram a área das artes visuais, comunicação e produção cultural. Tais trabalhos foram antes enviados para o grupo fazer uma análise e curadoria para então serem aprovados. O evento ocorreu no dia 10 de dezembro de 2021, com onze trabalhos apresentados. As apresentações foram organizadas da seguinte forma: dois turnos subdivididos diante aos GTs, e com isso obteve quatro mesas, sendo duas no período da manhã e duas no período da tarde. As mesas tiveram a mediação das bolsistas do grupo PET-PPC, Maria Alcina Luiz Alves e Maria Fernanda Cavalcanti Ferraz, do ex-bolsista PET-PPC e egresso do Curso de Produção e Política Cultural Thiago Godoy, hoje mestrando em Artes Visuais na UFPEL, e também da doutora Raquel Ávila Amaral do grupo ArteEcos. O público de ouvintes foi restrito aos alunos das universidades colaboradoras.

Salientando o período em que ocorreu a idealização do projeto até a realização do Colóquio, no ano de 2021, o Brasil e o mundo viviam na condição de quarentena da Covid-19, o que restringia qualquer encontro presencial. Transformando, por conseguinte, todos os encontros, palestras, discussões e o evento final, remotamente. Com isso, momentos difíceis para a realização de todo o projeto se fez presente, mas também proporcionou muitas coisas boas, como poder encontrar e assistir palestras de pessoas territorialmente distantes,

poder reunir diversas pessoas que no presencial nem todos poderiam se fazer presentes.

Já em 2022, pudemos realizar a exposição presencial na Galeria Intercultural Magliani, localizada na Unipampa Campus Jaguarão-RS. A exposição foi intitulada “Fluxos nos Espaços em tempos Pandêmicos”. Essa exposição foi promovida pelo PET de Produção e Política Cultural e teve em sua curadoria a Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cláudia Mariza Brandão (CA/UFPEL), e o Prof. Dr. Cláudio Tarouco de Azevedo (ILA/FURG). Seu período de exposição foi do dia 23 de setembro a 7 de outubro de 2022, e os fotógrafos que tiveram suas fotografias expostas foram Ana Tavares, Angela Marques, Berenice Bailfus, Cláudia Brandão, Claudio Azevedo, Dhara Carrapa, Flávia Martins Alves, Gustavo Reginato, Kathileen Oliveira, Mariana Madruga, Melissa Victoria, POH\_Tati e Tatiana Brandão

A montagem da exposição se deu sob a curadoria da professora Cláudia Brandão e do professor Cláudio Azevedo, estando presentes representantes dos grupos ArteEcos e Photographein, os bolsistas e o tutor do PET PPC. Os curadores apresentaram seu planejamento prévio da disposição das imagens, porém precisaram reorganizar alguns espaços, de acordo com as características do local. Os bolsistas PET se prontificaram para organizar os vidros expositores, tendo que descê-los do terceiro andar até a galeria pelas escadas, fazer a limpeza dos mesmo com álcool e sempre utilizando materiais de proteção a esse material como luvas e mascaras.

Percebemos durante a montagem que o espaço deveria e poderia ter maiores informações sobre seu material, dimensões e outras questões. Mesmo com bolsistas que já haviam tido experiência na Galeria, sentimos falta de maiores informações, inclusive sobre condições atuais naquele momento. Provavelmente parte dessa

dificuldade era em ser aquela a primeira exposição em utilizar os materiais da galeria depois dos anos de isolamento social e atividades restringidas pelo Covid-19. Também, parte da elaboração se deu durante período de férias da universidade. Com isso tudo, sentimos a necessidade de ajudar a elaborar levantamento e organizar as informações sobre a galeria a fim de que curadores e futuros expositores possam ter melhor noção do espaço, para quando virem de outras localidades, ou mesmo para a preparação de projetos culturais envolvendo a Galeria.

O momento de montagem foi, apesar das dificuldades, ou também por elas, experiência bastante rica para os membros do PET PPC, já que para muitos, era a primeira experiência na Galeria e em trocas presenciais com outros grupos. Durante o tempo de exposição, os alunos estavam constantemente vigiando e fazendo a manutenção do espaço, cuidando quando alguma obra ou expositor saía do lugar e também propuseram visitas guiadas a membros da Universidade e também da comunidade jaguareense, como o momento em que recebeu jovens das comunidades do entorno do Campus.

O livro que você, leitor, consome, e as escritas que compõem o livro, surgiram através dos trabalhos que fizeram parte do evento científico, como também dos coordenadores do projeto. O projeto ainda não foi finalizado, pois contará ainda com exposição em outros espaços e com o lançamento desse livro, marcado para o ano de 2023 na Feira do Livro da FURG, em Rio Grande, no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo em Pelotas e para a Festa Literária que o grupo PET irá realizar, provavelmente no segundo semestre de 2023 na cidade de Jaguarão





# FOTOGRAFIA E PRODUÇÃO CULTURAL

*Thiago Godoy<sup>1</sup>*

A polissemia que abarca o termo cultura é ampla, quem dirá a do termo produção cultural, pois até mesmo aqueles que estão ocupando este espaço tem dúvidas sobre os limites das possibilidades que podem explorar e classificar a área. Pois, não seria apenas o teor profissional que devemos ter em mente quando tratamos da produção cultural, mas sim, toda liminaridade que permeia este campo do conhecimento e seus sujeitos. A produção cultural seria principalmente um meio de olhar o outro através de si. Almejar que o próximo tenha experiências que fazem sentido para o seu complexo ideológico/social, por isso a importância de pensar a produção cultural além do viés profissional. Então seria correto afirmar que a produção cultural está presente em diversos fazeres do cotidiano, ainda mais quando falamos da contemporaneidade que está imersa na tecnologia. Pode-se dizer que algumas ferramentas artísticas, como fotografias e habilidades em design são utilizados hoje de maneira recreativa, sem nenhum critério de faixa etária. A forma a qual a produção de conteúdo e, de uma sociedade do espetáculo está presente no imaginário social faz com que alguns fragmentos da produção cultural tenham se tornado demasiadamente normalizados. A evolução tecnológica e sua acessibilidade traz consigo questões e possibilidades de reflexão. No século XX quando a fotografia começa a se popularizar, há quem questione o valor artístico e profissional dos artistas plásticos, ou seja, seriam estes artistas plásticos substituídos no futuro? A fotografia conseguiria capturar a essência da humanidade e da natureza com tamanha intensidade como as produções das artes plásticas de século a século vieram a fazer, capturar o

objetivo e o subjetivo? Essa pergunta deixo para aqueles que pesquisam a epistemologia dos demais campos, aqui pretendo trazer qual a necessidade da fotografia para a produção cultural e seus respectivos campos de atuação.

Um agente da produção cultural olha para cada processo do seu projeto com profundidade, de maneira a intensificar cada etapa dele, utilizando-se da arte para potencializar a criação. Por exemplo: em um projeto, além da sua estruturação e realização, há de se pensar sua identidade, sua difusão imagética. A fotografia é um dos vieses artísticos mais recorridos na esfera de transmissão da essência de um projeto. Essa fotografia pode se referir a uma personalidade, um lugar, uma ação em questão, que vai conseguir concentrar o olhar alheio e de exato os seus cognitivos vão assimilar o projeto e seu objetivo. A identidade visual, se não a mais importante, seria uma dá, quando se trata na estruturação de um projeto e sua elaboração, pois é ela que vai transformar o platônico em um processo material, caracterizando, atribuindo referências ou diferenciando dos já existentes. A fotografia pode ajudar a passar a informação ou até descrever o propósito, objetivo e conceito de um projeto. Pode também dar contexto e princípios aos quais o produtor cultural quer transmitir. Esse, por exemplo, seria o objetivo de uma fotografia caracterizar a capa de um álbum musical, cartaz de audiovisual ou ainda, a capa de um livro. Essa imagem costuma trazer a intenção de sua constituição, ou até mesmo não, trazer mais do que o oferecido ali naquele produto, pois o saber popular teria um ditado que diz: “Não se deve julgar o livro pela capa”, essa frase diz muito sobre o papel da identidade visual, tão para o benefício, quanto para o malefício.

Outro ponto recorrente em que a produção cultural

vai se apropriar da estética da arte fotográfica seria o relativo aos meios de divulgação, pois estes se utilizam de determinados elementos para narrar uma história, propor uma narrativa de como aquilo deve impactar parte de uma sociedade, podendo ser através de informações e conscientizações, podendo ser através de uma justificativa do motivo daquele projeto ser importante ou até mesmo o motivo de interessar ao seu público alvo. A comunicação em uma sociedade da informação requer que toda a produção tenha em sua construção elementos subjetivos de troca, que faça identidades culturais se encontrarem para assim criar uma grande rede coletiva. No entanto, quando pensamos em comunicação, o formato letrado perpassa nosso imaginário de forma mais contundente do que as imagens, porém, a imagem também é elemento de comunicação e através delas podemos obter informações que incorpore nas trocas sociais e assim nos cativa enquanto sujeitos portadores de identidades. Por que é importante ressaltar conceitos sociológicos? Temos que ter em mente que arte e sociologia não andam separadas, nem se antagonizam. A sociologia quis descrever a sociedade como ela é, a arte quis desenhar como poderia ser. Por mais que a fotografia seja apenas um dos elementos artísticos, ela tem seu papel de falar mais que palavras e essa é a função que a produção cultural quer ressaltar e utilizar-se em seus projetos, seja através da identidade visual, quanto nos meios de comunicação para aproximar mais daqueles sujeitos que podem se identificar.

A memória é aquele frame turvo e com informações líquidas que podem se esvaír entre os dedos. As tentativas de armazenar essas memórias para criar um registro tem se dado desde o início das sociedades humanas, desde a arte rupestre até a audiovisual que representa a mais concreta e vívida quando falamos de registros

de fatos. Mas no meio dessas formas temos a fotografia, que por sua vez foi a mais revolucionária quando apresentada. A partir dela tínhamos registros exatos de um determinado momento da história, onde no processo não poderia haver contaminação de sua objetividade a partir de sua memória. Claro que nem tudo é tão concreto quanto queremos, mas estes rastros podem ser mais evidentes ou menos evidentes e seria a partir disso que estamos a observar nesta leitura. Mas para o produtor cultural a fotografia seria a mais eficiente quando pensamos registrar memória de um projeto para a prestação de contas, pois não seria tão tênue quanto a escrita, mas não ocuparia tanto tempo e espaço de armazenamento igual o áudio visual, então é comum vermos a fotografia como um recurso para garantir aqueles que investem ou apenas querem um relato de atividades produzidas. Este recurso é muito recorrido principalmente por aqueles que se utilizam dos editais públicos, que tem em sua prestação de conta um rigor maior devido a responsabilidade do uso do dinheiro público.

A produção cultural da atualidade pode-se dizer que é indissociável da fotografia, pois esta ferramenta será utilizada em algum momento, não importando o segmento cultural a que esse projeto se vincula. Agora, cabe indagar: essas fotografias serão realizadas apenas por profissionais? Creio que não. Do mesmo jeito que a produção cultural não é realizada apenas por profissionais formais, a fotografia deve ser apropriada por todos aqueles que a queiram utilizar da sua essência. Vivemos em tempos que o usufruto das ferramentas não são reclusas apenas aos poucos especialistas. Quando entro neste tema não quero problematizar a eficácia, apenas analisar algo que já é visível a todos e quanto mais a sociedade se familiarizar com essas ferramentas, mais as formas de identidades, comunicação e memória, es-

tarão submissas aos meios tecnológicos e artísticos. E no final disso tudo teremos apenas fotografias para registrar esses momentos históricos da cultura da humanidade.



# PARTE DOIS

*Textos dos trabalhos apresentados no Colóquio de Fotografia*





# A DESCONSTRUÇÃO E RECONSTRUÇÃO DA IMAGEM FOTOGRÁFICA NOS PROCESSOS GRÁFICOS CONTEMPORÂNEOS

*Gustavo Reginato<sup>1</sup>*

## 1 INTRODUÇÃO

Os processos gráficos contemporâneos em conjunto das técnicas tradicionais da gravura, aliados aos processos fotográficos sejam eles analógicos ou digitais, permitem aos artistas um vasto campo de experimentações para a obtenção de resultados estéticos inusitados. Este texto expõe as práticas e reflexões de meus processos artísticos envolvendo a imagem fotográfica, a desconstrução da imagem e sua reconstrução através de técnicas gráficas tradicionais ou experimentais, desde a revelação de películas fotográficas até a construção de câmeras artesanais. Exploro de possibilidades de reprodução de imagens através da gravura tradicional, também utilizando mídias não convencionais, como impressora matricial e mimeógrafo, aliados aos impressos digitais e sua circulação através de publicações de artistas e a construção de narrativas ficcionais.

Relaciono as minhas produções com artistas que se utilizam da imagem fotográfica e experimentam a sua reprodutibilidade em processos gráficos, além de refletir sobre suas formas de circulação.

Este texto, além destas reflexões, expõe a metodologia de uma técnica artesanal de impressão de fotogra-

<sup>1</sup>Membro do PhotoGraphein: Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação (UFPel/CNPq), e do Grupo de Pesquisa Articulações Poéticas (UDESC/CNPq), Professor substituto na área de Gravura no Departamento de Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (DAV/UDESC). Fundador, editor e impressor da Editora Caseira (editracaseira.com).

fias coloridas utilizando uma impressora matricial e carbonos de tecido coloridos, relatando a desconstrução das camadas de cor em meios digitais, para a sua reconstrução através da sobreposição das cores que são retiradas do carbono e fixadas no papel através do impacto da impressora matricial.

## **2 MINHAS PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS COM A GRAVURA**

Desde o primeiro momento em que conheci a Gravura e as possibilidades de reprodução de imagens através de meios técnicos tradicionais, iniciei um processo de pesquisa que buscava conciliar minha pesquisa em imagens fotográficas analógicas, com sua transposição aos meios tradicionais da Gravura. Logo no início, decidi investigar de que maneira cada possibilidade técnica e cada materialidade poderia interferir na composição de imagens, originalmente fotografias em película. Iniciei os processos convertendo as imagens fotográficas em retículas lineares com o uso de software de edição de imagens. Inspirado nas xilogravuras de Rafael Pagatini, segui seus passos nestes procedimentos, transferindo a imagem para madeira e iniciando o processo de incisão e gravação.

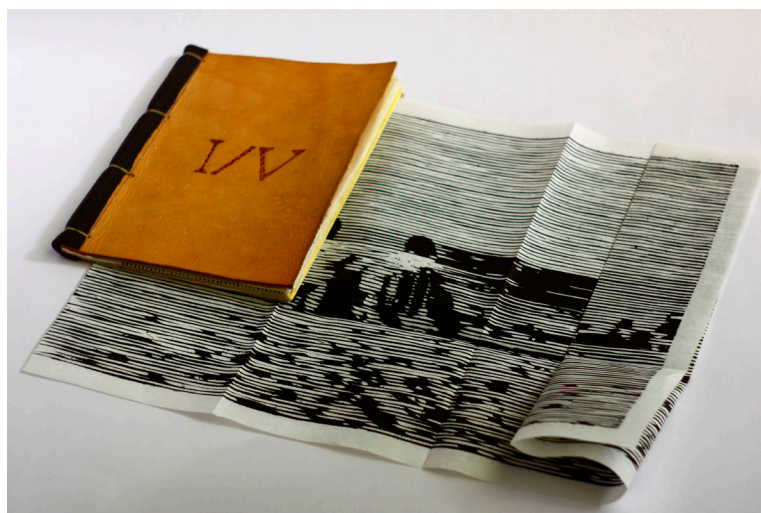
Da mesma maneira investiguei como as técnicas de gravura em metal poderiam receber essas imagens fotográficas, desta vez através de desenho direto, com a técnica de água-forte. A técnica de serigrafia também foi explorada, desta vez transformando as fotografias em retícula de pontos, gravei nas telas duas imagens, que posteriormente foram impressas no papel.

Este primeiro conjunto de experimentos entre fotografia e gravura tornaram-se um livro de artista, nomeado como “Não vivido vívido” (Fig. 1, 2 e 3) e finalizado no ano de 2013. Com capa de couro, costura japonesa

e impressões reunidas através de dobradura em seu miolo, este livro evidencia um processo de autoficção, proporcionado pela distorção das imagens transpostas de um meio ao outro, complementadas com pequenos contos que dão apoio a este conjunto de memórias distorcidas.

A partir destas experiências seguiu com as investigações artísticas, mas desta vez com a decomposição cromática de uma fotografia, para entender de que maneira a cor é produzida em nossos olhos através de ilusões ópticas na mistura das cores primárias. Estes experimentos em serigrafia, me propiciaram uma imersão na criação de imagens através de camadas decompostas de uma fotografia colorida, separando suas camadas de cor digitalmente, para reuni-las novamente através da sobreposição de impressões serigráficas, ciano,





Figuras 1, 2 e 3 - Não Vivido Vívido. Livro de Artista (1/5).  
15x21cm. Acervo do autor. 2013.

magenta, amarelo e preto.

Estas práticas artísticas, junto de outros procedimentos de impressão e captação de imagens fotográficas, me levaram a investigar a possibilidade de subverter ainda mais, utilizando tecnologias quase obsoletas, como o mimeógrafo e a impressora matricial. Mas antes de seguir contando sobre meus processos artísticos, é necessário que saibamos um pouco mais sobre a trajetória de outros artistas que décadas antes de mim já buscavam por subversões nos processos artísticos e gráficos.

### **3 OS ARTISTAS PRECEDENTES E A GRAVURA CONTEMPORÂNEA.**

Como nos afirma Walter Benjamin (1985) no seu texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, em sua essência a obra de arte sempre foi reprodutível, embora a imprensa e as técnicas de impressão como a xilogravura, seguida pela gravura em metal e posteriormente pela litografia tenham provocado imensas transformações, foi somente com o advento da fotografia que “Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho”. A partir dessa liberdade no gesto do artista, diversas transformações foram causadas, possibilitando em todas as linguagens das Artes Visuais, um campo de possibilidades até então inexploradas.

Os movimentos da Arte Moderna ocasionados por essa liberdade, abriram espaço para que a partir da segunda metade do século XX a Arte Conceitual apropriando-se da fotografia como parte do processo criativo, expandisse suas possibilidades criativas e seus modos de reprodução:

A fotografia nunca é inocente, mas estruturada pelas formas de representação que são sempre ideológicas. Se a Arte Conceitual, em sua modalidade linguística, investiga como nós pensamos e fazemos os outros pensarem, então a fotografia como arte Conceitual trata de como as fotografias são usadas para criar significados (GODFREY, Tony, 1998. apud FREIRE, Cristina, 1999, p. 95).

A possibilidade de recriar significados através da fotografia, permitiu aos artistas que se propuseram as suas investigações utilizando seu suporte e as possibilidades de reprodução gráfica, uma maior disseminação de ideias e imagens, cumprindo com o propósito da Arte Conceitual em romper as barreiras museológicas e trazer as obras de arte de uma maneira mais acessível ao público:

No fim dos anos 60 e nos anos 70, alguns artistas como Anna Bella Geiger, Cildo Meireles, Regina Silveira, Vera Chaves Barcellos se dedicaram à criação de arte postal usando recursos fotomecânicos e não mecânicos, como o carimbo, a forma mais simples de explicar o que seria o princípio de uma gravura. Foi e é ainda largamente usado na realização de imagens gráficas (REZENDE, Ricardo, 2000, p. 239).

As técnicas fotográficas de reprodução de imagens são amplamente utilizadas nos processos contemporâneos, revivendo muitas vezes procedimentos esquecidos como a fotogravura e a Heliogravura, e experimentando procedimentos de Xerografia e aparelhos de Fax, buscando usos artísticos para aparelhos comerciais. Para Cristina Freire:

Esse sentido utópico de subverter as leis do mercado para tornar a arte contemporânea mais próxima das pessoas seria o primeiro passo para uma maior assimilação de seus conteúdos, pensavam os artistas naquela época (1999, p. 90).

Este breve panorama nos mostra o quanto o universo das Artes Visuais sempre se apropriou das

técnicas tradicionalmente usadas de modo comercial, mas subvertendo seu uso para produção de suas obras, muitas vezes se utilizando de tecnologias já obsoletas para o mercado. Embora o uso de película fotográfica já tenha sido superado em quantidade pelo uso de dispositivos digitais, como smartphones, ainda muitos artistas se apropriam da química fotográfica para criarem seus trabalhos, e também investigam possibilidades de reprodução destas imagens, seja de modo mecânico ou digital.

#### **4 AS SUBVERSÕES TÉCNICAS, DESCONSTRUINDO E RECONSTRUINDO IMAGENS**

Para poder compreender a produção de fotografias coloridas, sejam elas digitais ou impressas, é necessário saber o básico da Teoria das Cores. Os sistemas de cor operantes são a Cor-luz, onde suas cores primárias são Vermelho (Red), Verde (Green) e Azul (Blue), e é comumente mais chamado de sistema de cor RGB, o mesmo utilizado em monitores e projetores para criação das mais diferentes tonalidades, misturando as três em partes iguais temos a cor-luz branca. Já operando de forma oposta temos o sistema de cor-pigmento, utilizado em impressões, no qual as cores primárias são o Ciano, Magenta e Amarelo, e que misturadas em partes iguais chegam próximo da tonalidade preto. A cor preta pura é utilizada neste sistema para complementar esta tonalidade ausente, e por isso chamamos este sistema de cor de CMYK (Ciano, Magenta, Yellow e black). Como são sistemas opostos, é possível realizar a conversão de um para o outro. Neste caso temos o Vermelho sendo contrário do Ciano, Verde sendo contrário do Magenta, e Azul sendo contrário do amarelo (Fig. 4).



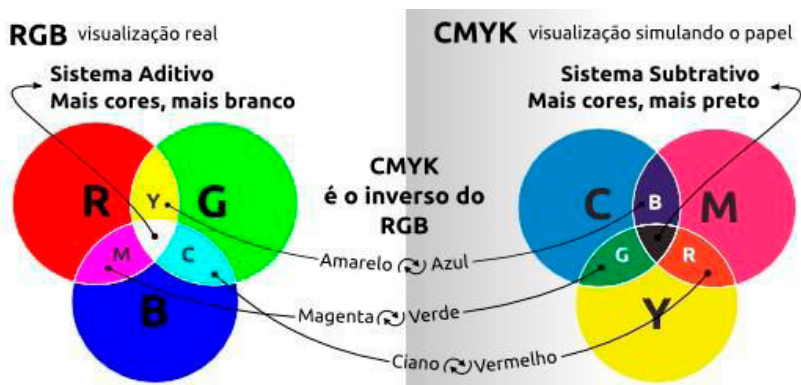


Figura 4 - Comparação dos modos RGB e CMYK. Disponível em: <https://medium.com/cgnow/rgb-ou-cmyk-cfbc6c124838>, acesso em 02/06/2022.

Este modo de impressão é utilizado na maioria das impressoras, desde as domésticas a jato de tinta, até as comerciais off-set. No caso das impressoras digitais, elas possuem um perfil de cor que irá fazer a conversão, já no caso da impressão off-set ou até da serigrafia, é necessário separar as camadas e produzir uma chapa ou tela para cada cor. A sobreposição das cores é que dá o efeito ou ilusão de suas misturas. Há impressoras por exemplo que são monocromáticas, como as laser-toner, ou a impressora matricial, esta última em específico não possui reservatório de tinta, mas sim um cabeçote de agulhas eletromagnéticas que através de impacto, transferem o pigmento de uma fita ou de carbono para um papel.

Partindo destes pressupostos, durante processos de criação, decidi investigar como se comportaria uma impressora matricial, caso eu adicionasse um carbono colorido para impressão de imagens através de impacto, e posteriormente a sobreposição de outras cores. O carbono colorido utilizado foi o carbono para tecidos e costura, uma papel recoberto de parafina pigmentada em diferentes cores, as quais utilizei as mais próximas



das cores primárias Ciano, Magenta e Amarelo. O primeiro passo, então, foi desconstruir uma imagem fotográfica nas suas três camadas de cor, RGB (Fig. 5,6,7).



Figuras 5, 6 e 7 - Fotografia desconstruída em canais de cor, Vermelho, Verde e Azul, respectivamente. Acervo do autor, 2018.

Estas três imagens em preto e branco foram então enviadas para imprimir na impressora matricial, sendo cada imagem correspondente ao seu oposto na cor pigmento. Começando pelo Canal Azul, utilizando o pigmento Amarelo, em sequência com o canal Verde, utilizando o pigmento Magenta, e por último o Canal Vermelho, utilizando o pigmento Azul. A própria impressora por trabalhar com agulhas de impacto decompôs a imagem em pontos (Fig. 8).

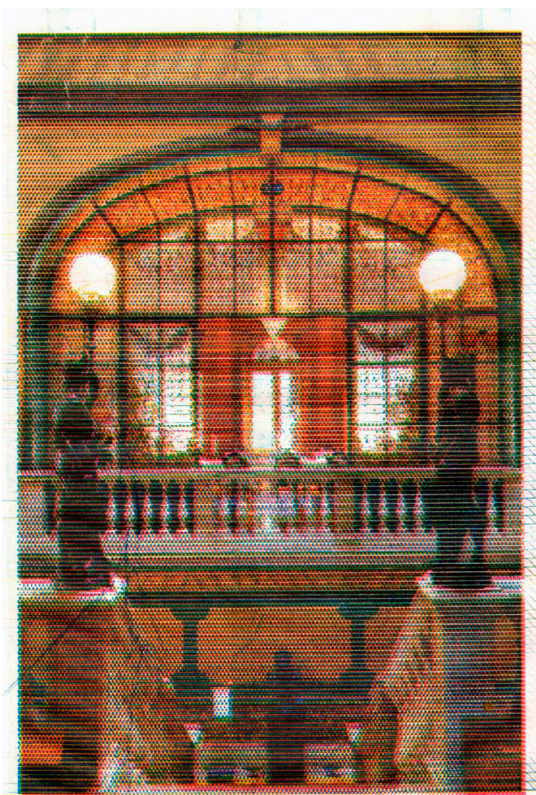


Figura 8 - Palácio Cruz e Sousa. Impressão matricial com sobreposição de cores. Acervo do autor, 2019.

As cores, impressas uma a uma, amarelo, ciano e magenta, cada uma correspondente ao canal de cor RGB, na sua sobreposição causa a ilusão da mistura de cores, criando imagens reticuladas, desvanecidas e com uma estética única, próximo dos impressos serigráficos, mas com suas características próprias.

Nestes processos de criação, que se iniciam com a imagem fotográfica, passando pelo estudo de sua formação e percepção, subversão das técnicas de impressão e criação de novas possibilidades, é que surgem novos meios de fabricar e perceber as imagens. Sabendo que cada meio de produção utilizado influencia na per-

cepção da obra, novas técnicas ampliam as possibilidades de significação.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A reprodutibilidade técnica está ao nosso lado. É possível disseminar fotografias digitais com uma rapidez imensa, mas a experiência do impresso é semelhante aos seus processos de produção: lentos, minuciosos, enigmáticos, múltiplos e híbridos. Seja com os primórdios da fotografia e a maestria de suas técnicas, ou com processos digitais e suas múltiplas possibilidades, a criação de narrativas em papel através de imagem e verbo, costuradas ou avulsas, se faz tão profícua quanto as suas possibilidades de investigações. Os processos gráficos contemporâneos oferecem um campo para a expansão das práticas fotográficas e as possibilidades de fruição estética.

### REFERÊNCIAS:

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**; 3ªed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DIAS, Ricardo. **RGB ou CMYK**. Disponível em: [<https://medium.com/cgnow/rgb-ou-cmyk-cf6e6c124838>] Acesso em: 02/06/2022.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

RESENDE, Ricardo, Os desdobramentos da gravura contemporânea. In: **GRAVURA Arte Brasileira do Século XX**. São Paulo: Cosac & Naif / Itaú Cultural, 2000.



# ARTE FOTOGRÁFICA: UM (RE) TRATO DA SOCIEDADE PELO FLASH DE SI<sup>1</sup>

*Dhara Fernanda Nunes Carrara<sup>2</sup>*

O presente trabalho refere-se a um recorte da pesquisa<sup>3</sup> desenvolvida no Programa de Pós-Graduação (Mestrado) em Artes Visuais, da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), na linha de Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, abordando a desconstrução de imaginários através de poéticas artísticas contemporâneas que priorizam o corpo como suporte da obra. A pesquisa está vinculada às ações do PhotoGraphein - Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação (UFPel/CNPq), coordenado pela professora Dr<sup>a</sup> Cláudia Mariza Brandão, também orientadora da pesquisa.

O recorte se debruça na análise de obras visuais da artista Camila Fontenele (1990) e do entrelaçamento de seus discursos visuais com as obras que desenvolveu durante a pesquisa. Ambas produções dão visibilidade simbólica a questões pertinentes a gênero, corpo, sexualidade e sociedade, colaborando para a ampliação dos debates no âmbito da arte contemporânea.

Ao utilizar a fotografia para apresentação de temas que comumente são evitados ou estimulados a não serem abordados, a obra atua como meio de percepção de si através do outro, dando visibilidade aos imaginários. Para a análise foram escolhidas produções fotográficas que apresentam o corpo como elemento central, discutindo sobre os valores identitários simbolicamente manifestados.

---

1 Pesquisa orientada pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Cláudia Mariza Mattos Brandão, PP-GAVI/UFPel, líder do PhotoGraphein - Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação (UFPel/CNPq).

2 Mestra em Artes Visuais (UFPel, 2021), pesquisadora do PhotoGraphein - Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação (UFPel/CNPq).

3 Pesquisa fomentada parcialmente pela Bolsa de Ações Estratégicas, PRPPGI - UFPel.

As fotografias selecionadas compõem a série “*Girls with Curves*”<sup>4</sup> e a obra “Quando tudo deixa de ter esses nomes, quando nada mais me separa”, de autoria de Camila Fontenele, além das produções “Brasil Colônia” e *Cuerpo Decolonial*, de minha autoria.

A escolha se respalda na possibilidade das leituras que suscitam, desencadeando processos de desconstrução dos imaginários, isto é, de rompimento com valores e ações muitas vezes populares e de cunho excludente. Nesse sentido, as análises demonstram que as práticas artísticas atuam como elementos estimulantes da percepção crítica dessas realidades em prol do reconhecimento inclusivo de identidades não normativas.

A pesquisa tem como embasamento teórico a abordagem dos conceitos de imaginário e simbólico propostos por Gilbert Durand (1993; 1997; 2001), relacionados à fotografia e sua potência enquanto índice e corte temporal e espacial, dialogando com discussões entabuladas por Philippe Dubois (1998). Portanto, abordo a produção artística fotográfica e sua relação com a sociedade, tanto como retrato social, bem como disparadora de possibilidades de trato acerca do imaginário.

Considero que as imagens fotográficas podem influenciar novos comportamentos, assim como estimular a ruptura na reprodução de comportamentos mecânicos e excludentes, assumindo um caráter micropolítico, como proposto por Félix Guattari e Suely Rolnik (1996). A consciência de revolução que as imagens selecionadas evocam, “[...] consiste em produzir as condições não só de uma vida coletiva, mas também da encarnação da vida para si próprio, tanto no campo material, quanto no campo subjetivo” (GUATTARI e ROLNIK, 1996, p. 46).

Busco também neste texto refletir sobre o caráter de

---

4 Disponível em: < <https://www.camilafontenele.com/> >. Acesso em: 02 out. 2021.

denúncia e transgressão da arte, propondo o fotográfico como recurso para a desconstrução de imaginários. As obras mediam os posicionamentos pessoais das artistas, instigando os espectadores a repensarem suas vivências. Assim, a fotografia atua também enquanto uma articulação ético-estética, contra a onda de apagamento de identidades socialmente negadas, como por exemplo, as mulheres, LGBTQIA+<sup>5</sup>, negros e as pessoas gordas.

Com isso, considero que o recorte apresentado pode também atuar para o desvelamento do *ethos* social, apresentando visões críticas da estrutura social, definida pela diferenciação do poder, que se dá em diferentes instâncias, privilegiando alguns e oprimindo os demais através de “valores” socialmente impostos. Portanto, é fundamental a desconstrução de tais “verdades” para a inserção de novos valores, de cunho mais inclusivo e dinâmico, sem atribuição de papéis sociais para as diferentes identidades, impedindo assim seus encaixes em uma realidade única.

A relação arte e sociedade por si só demonstra a relevância da Arte Contemporânea, (re)tratando o hoje, o nós e o agora. As Artes Visuais atuam como contexto e relação, constituindo-se como pontes entre as pessoas, sociedades e histórias pessoais, atualizadas no tempo presente.

As Artes são também parte desse campo histórico-social, pois também a partir das produções visuais e nelas próprias, pode se ver a presença dos valores do imaginário de uma referida localidade e época. As pro-

---

5 No Brasil, a partir de 08 de junho de 2008, durante a I Conferência Nacional de Gays, Lésbicas, Bissexuais, Travestis e Transexuais, ocorrida em Brasília-DF, a sigla LGBT passou a ser utilizada para identificar a ação política e conjunta de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais. Na atualidade, há inclusão de variações à sigla LGBT para designar outros movimentos e identidades em construção (Intersexos, Queer, Assexuais ou mesmo um sinal de +) (OLIVEIRA, 2020, p. 2).



duções são manifestações desses imaginários, porém, também podem ser construtoras.

Pode-se entender o imaginário como “o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens* (...), o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano” (DURAND, 1997, p. 18), o qual considera ainda as implicações subjetividades individuais e coletivas, afim de “compor o complexo quadro das esperanças e temores de toda a humanidade, para que cada um se conheça e reconheça nela” (Id., 1993, p. 134).

Pode-se, através das imagens, haver um “[...] incesante intercâmbio que existe, no nível do imaginário, entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas emanando do meio cósmico e social” (DURAND, 2001, p. 38). Dessa forma, as imagens no aspecto ético, têm papel de reflexão crítica.

Assim sendo, as fotografias tratam esse cunho micropolítico, pois, “a problemática micropolítica não se situa no nível de representação, mas no nível da produção de subjetividade” (GUATTARI e ROLNIK, 1996, p. 28). Isto é, as produções visuais são também modos de resistência a esse processo contínuo e histórico de subjetivação, pautado por uma ideologia no mínimo ultrapassada, não apenas por quem as produzir, mas também com quem elas entram em contato.

A imagem é produto e produtora, ela é e cria. A “imagem simbólica é transfiguração de uma representação concreta através de um sentido sempre abstrato. O símbolo é, pois, uma representação que faz aparecer um sentido secreto, é a epifania de um mistério” (DURAND, 1993, p. 12).

Diante disso, apresenta-se as produções selecionadas para análise, primeiramente de autoria da artista



Camila Fontenele, com algumas fotografias que compõe a série “*Girls with Curves*”, realizada com diferentes pessoas que não se encaixam com o padrão de beleza ocidental atual, pessoas comuns e ainda assim, muitas invisibilizadas.

A artista Camila Fontenele (1990) é fotógrafa, artista



Figura 1 – **Camila Fontenele**, *Girls with Curves*, série fotográfica, 2017. Disponível em: < <https://www.instagram.com/camisfontenele/> >. Acesso em: 06 dez. 2020

visual, pesquisadora e mestranda no Programa de Pós-graduação em Estudos da Condição Humana de Sorocaba (PPGECH-UFSCAR), muito conhecida por seus trabalhos em vídeo e fotografia, principalmente pela

série “*Girls with curves*” (Figura 1), a qual teve grande repercussão.

Camila chegou a relatar que a produção “*Girls with curves*” (2017) tinha como intuito ser um ensaio visual que divulgasse seu trabalho como fotógrafa, para então conseguir mais clientes. Contudo, como os corpos expostos eram distantes do que é considerado um “corpo ideal” para os dias de hoje, ele acabou por se surpreendendo ao ver a sua proposta inicial ir além da expectativa pensada, sendo mote de reflexão e referência.

Através do enfoque dado aos corpos gordos, assim como das poses capturadas, desses corpos se movimentando, existindo, Camila retrata identidades, mulheres do hoje, comuns, e ainda assim, mulheres e corpos que são invisibilizados, que tendem a serem censurados e até mesmo ignorados diante do nosso imaginário atual. Ao dar evidência a esses corpos, e principalmente, pelo viés simbólico da nudez, Camila promove espaços de representatividade, reflexão e pertencimento, é sobre isso o ato de (re) tratar a sociedade, é evidenciá-la, incluindo características a serem repensadas.

Ao preencher o espaço da visibilidade com esses corpos, quebra-se com a constante de invisibilizá-los ou até mesmo estereotipá-los, rompe-se com tal premissa de valores que antecede o medo por mulheres gordas. E por meio de um discurso visual, pergunta-se ainda mais: Por que temos medo de mulheres gordas?

E é o repensar que transgride, que transforma imaginários, valores, comportamentos e realidades. Ao atuar enquanto mudança e propositora de mudanças, as obras transitam no espaço da micropolítica, de atuar de forma política dentro do que se propõe a fazer, inclusive pelas Artes Visuais. Afinal, “*todas las fotografías del cuerpo son potencialmente políticas en la medida en que son utilizadas para influir en nuestras opiniones o en nuestros*

actos” (EWING, 1996, p. 324).

Minhas produções também versam sobre o mesmo objetivo, e ainda que partam por uma trajetória muito pessoal da autobiografia e da narrativa de si, quando trago meu corpo para debate, trago outros para com ele. Quando exponho outros corpos para serem além de visíveis, olhados, meu corpo também está com eles. É disso que se trata o *flash* de si, não se trata de qual é o ponto de partida, mas sim de que, independente dele, a obra dialoga com aquele que a vê pela subjetividade, é o ato de se ver, ainda que esteja vendo outros.

As produções “Brasil Colônia” e “Cuerpo Decolonial”, trazem o corpo como é, um corpo político, que também não retribui o olhar, que é um corpo de luta e dor, do hoje e do antes. “Brasil Colônia” (Figura 2) evidencia a mancha de sofrimento em ser mulher e na história de muitas mulheres, principalmente no contexto da América Latina.



Figura 2 – Dhara Carrara, *Brasil Colônia*, Arte Digital, 2021. Arquivo da pesquisadora. Disponível em: < <https://www.liberte-se.art/> >. Acesso em: 06 set. 2021.

Além do corpo nu reivindicando visibilidade, a marca de sangue no rosto, próxima ao formato da América do Sul, diz respeito não apenas ao corpo ali, mas a todos aqueles que se sentem conectados, que compartilham do mesmo medo, da mesma dor. É a representatividade estabelecida não apenas pela aparência, mas também pelo conteúdo, pelas vivências de si.

A visibilidade de tais problemas sociais e subjetivos é parte importante do processo de mudança, é a partir da constatação que pode-se provocar “a atitude reconhecedora, que considera esses processos em seu caráter específico e em seu traço comum, de modo a possibilitar sua articulação. Só essa articulação é que vai permitir uma mudança efetiva da situação” (GUATTARI e ROLNIK, 1996, p. 50).



Figura 3 - Dhara Carrara, *Cuerpo Decolonial*, Arte Digital, 2021. Arquivo da pesquisadora. Disponível em: < <https://www.liberte-se.art/> >. Acesso em: 06 set. 2021.

No mesmo intuito dessa transformação, há o “*Cuerpo Decolonial*”, um corpo político exercendo seu direito de protesto e reivindicando o seu primeiro território, o seu corpo. A relação entre corpo-território é posta justamente porque o corpo é entendido como objeto de disputa e poder até hoje, mas, para a realidade feminina é em maior escala esse campo de batalha.

Toda essa configuração está pautada na relação di-

reta e indireta entre imaginário e sociedade. Portanto, para promover uma mudança articulada é necessário se introjetar nesse processo retroalimentado ou até mesmo produzir sobre ele, dar a ver sua configuração ou método. Na obra “Quando tudo deixa de ter esses nomes, quando nada mais me separa” (Figura 4) de Camila, repercute no âmbito das relações entre a vulnerabilidade e a força do campo feminino.

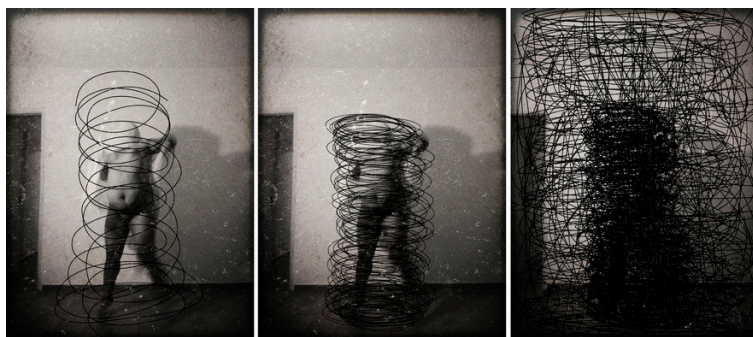


Figura 4 - **Camila Fontenele**, Quando tudo deixa de ter esses nomes, quando nada mais me separa, Fotografia, 60 x 25 cm, 2020. Disponível em: < <https://www.sp-arte.com/editorial/curadoria-365-carollina-lauriano/> >. Acesso em: 06 set. 2021.

As fotografias apresentadas atuam enquanto essa revolução ético-estética apresentada anteriormente como necessária. E é a partir das relações criadas entre as imagens e aqueles que a olham que se dá as significações subjetivas.

Justamente essa relação subjetiva que envolve memórias e imaginário, criando as significações, tanto diante do ato de reconhecer-se na obra, bem como também, como na área do não reconhecimento. Segundo Philippe Dubois, “Uma foto é sempre uma imagem mental. Ou, em outras palavras, nossa memória só é feita de fotografias. (DUBOIS, 1998, p. 314)”.

Portanto, é exatamente por essa relação singular que através da imagem fotográfica, do outro, consegue-se chegar a si. E ainda, a partir do caráter de denúncia e transgressão da arte, a fotografia também atua enquanto promotora de reflexões, relações e significações. Dessa maneira, o imaginário e o simbólico estão ativos na e pela fotografia, criando percepções pelo uso do representar, apresentar ou ainda, retratar.

Por isso, as produções de Camila Fontenele, assim como as minhas apresentadas, se conectam não apenas pelos temas trabalhados, mas também entre os elementos utilizados na construção fotográfica, principalmente no que tange na presença do corpo, nu, evocando visibilidade, direito e respeito. Com isso, o corpo transita no âmbito de corpo-político, transgressor.

Tendo em vista todos os aspectos apresentados e analisados, a arte fotográfica consegue desenvolver o desvelamento da sociedade, retratando-a e expondo-a por um viés singular, assim como, através das percepções externas estimuladas, individuais e coletivas, também atua no tratar da sociedade, no sentido de versar sobre as possíveis ações para reformulação da realidade.

Portanto, as imagens dizem respeito ao campo social em que o artista e também (podendo ser por um viés diferente, dependendo do contexto da vivência) o espectador está inserido, abordando o contexto coletivo, bem com ela o faz também para o caminho subjetivo, e principalmente, ela o faz, comunica e estimula reflexões crítico-sensíveis através do *flash* de si.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 2ª Edição. Campinas, SP: Papirus, 1998.

DURAND, G. **A imaginação simbólica**. Lisboa, Portu-

gal: Edições 70, 1993.

\_\_\_\_\_. **As estruturas antropológicas do imaginário.** São Paulo: Martins Fontes, 1997

\_\_\_\_\_. **O imaginário:** ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro, DIFEL, 2001.

EWING, W. A. **The body:** photoworks of the human body. London: Thames & Hudson, 1996.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica:** Cartografias do Desejo. 4. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1996

OLIVEIRA, W. G. de. A historicidade do movimento LGBTQIA+: os direitos sexuais e a discussão sobre cidadania. Anais. **VII CONEDU (Congresso Nacional de Educação)**, sete, 2020, Maceió/AL. Disponível em: < [https://editorarealize.com.br/editora/anais/conedu/2020/TRABALHO\\_EV140\\_MD1\\_SA11\\_ID4593\\_07082020173849.pdf](https://editorarealize.com.br/editora/anais/conedu/2020/TRABALHO_EV140_MD1_SA11_ID4593_07082020173849.pdf) >. Acesso em: 24 jun. 2021.

REINA, E.; CENTENERA, M.; TORRADO, S.; JUCÁ, B. América Latina é a região mais letal para as mulheres. **El País.** Notícias. México / Buenos Aires / Bogotá / São Paulo, 27 nov. 2018. Disponível em: < [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/11/24/actualidad/1543075049\\_751281.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/11/24/actualidad/1543075049_751281.html) >. Acesso em: 10 dez. 2021.

RIBEIRO, D. **Lugar de fala.** Feminismos Plurais. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.





# FRANS KRAJCBERG, REALIDADES FOTOGRÁFICAS ENQUANTO POTENCIA AMBIENTAL

*Berenice Knuth Bailfus<sup>1</sup>*

O texto aborda os trabalhos de Frans Krajcberg enquanto fotógrafo, artista conhecido mundialmente por sua luta em prol dos cuidados com as florestas brasileiras e temas relacionados ao meio ambiente. Sua prática se debruça sobre diversas linguagens, nas quais expressa por meio delas suas inquietações e preocupações com a causa ambiental. Suas obras, enquanto esculturas, gravuras, pinturas denunciam ao mundo a realidade das florestas brasileiras.

E suas fotografias acompanham sua poética pois durante suas viagens em expedições floresta a dentro, ele registra minuciosamente a real situação da nossa flora e fauna, enquanto desmatamento e queimadas, apresentando imagens dramáticas e urgentes de problematização. A escrita deste texto, apresenta as obras como apreensão do real e as possíveis interpretações a partir de seus trabalhos, explorando o caráter político, crítico e de denúncia ambiental por meio da arte.

A fotografia nesse ponto atinge o caráter de reflexão e denuncia, visto que ela atua como prova da realidade vivenciada pelas matas, apresentando ao mundo as feridas abertas pelo homem dentro da floresta. A atuação de Krajcberg em prol do cuidado e apelo a um olhar sensível, atento e cuidadoso frente a situação das matas brasileira sensibilizam ao mundo. Seu trabalho também atua como documentação histórica da dessensibilização humana perante a natureza, visto que, caracteriza como

---

<sup>1</sup> Mestra em Artes Visuais (UFPel, 2021), pesquisadora do PhotoGraphein - Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação (UFPel/CNPq).

uma espécie de memória dos sucessivos ataques do homem ao meio ambiente. A sua prática artística ultrapassa o caráter estético, se constituindo como um exercício da ética, por conta de tudo que ela engloba.

Este artigo tem sua inspiração em pesquisa realizada no Programa de Pós-Graduação Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, versando sobre Artes Visuais e cuidados com o meio ambiente/vida, orientada pela professora Dr<sup>a</sup> Cláudia Brandão.

Por possuir imensa admiração ao trabalho do artista Frans Krajcberg (1921- 1997) e apresentar parte de sua luta na escrita de dissertação, aulas, palestras e eventos, este texto, em especial, propõe uma abordagem com ênfase nas fotografias do artista, que por sua vez, atuam como prova da realidade desastrosa vivenciada pelo nosso planeta, documentando e denunciando a ação do homem frente a devastação das florestas brasileiras.

Tem como objetivo apresentar os trabalhos do artista enquanto fotógrafo, apresentando as fotografias de Franz krajcberg com o intuito de reflexão sobre a prática do artista e problematizar sobre a temática da questão ambiental. Parte da justificativa, de que, por meio das Artes Visuais é possível refletir sobre a prática da fotografia dando ênfase a questão ambiental. Tem como base de argumentação, fotográfica e teórica, as seguintes biografias: Franz Krajcberg imagens do fogo, catálogo de 1992 do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Museu de arte Moderna da Bahia, que trazem em suas páginas, mostras dos trabalhos do artista apresentados na exposição, assim como texto escritos por amigos do artista e pessoas da área. Outra referência sobre as fotografias realizadas pelo artista é o catálogo disponibilizado pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo de 2008, intitulado “Franz Krajcberg: Natura”, nesta obra encontramos fotografias feitas pelo artista,

que novamente abordam e denunciam questões relacionadas ao meio ambiente, assim como, enfatiza frases por ele proferidas, além de, apresentar suas esculturas, que por sua vez, dialogam com as imagens, visto que, são remanescentes da devastação/queimada e desmatamento. Ainda para aporte teórico, a escrita conta com Franz Krajcberg arte e meio ambiente (2006) de Roseli Ventrella e Silvia Bortolozzo; Franz Krajcberg A obra que não queremos ver (2013) de Renata Sant'Anna e Valquíria Prates; Sobre fotografia Ensaio (1977) de Susan Sontag.

Franz krajcberg nasceu em Kozienice (1921-2017). Chegou ao Brasil em 1948 e costumava “dizer que foi salvo pela natureza quando aqui chegou (Ventrella; Bortolozzo, 2006)”. Morou por diversos estados brasileiros, mas foi em Nova Viçosa (BA) na região de mata Atlântica que firmou residência. Sobre um imenso tronco de Pequi, ergueu sua casa, a sete metros do chão para que pudesse ver o mar. Reflorestou todo o ambiente em torno, criando por sua vez, o sítio Natura, na qual montou seu ateliê, onde trabalhava criando suas obras e viveu por muitos anos, ocasionando na naturalização do artista enquanto brasileiro.

Ao longo de quase quatro décadas ele vem revelando um universo de formas e matérias extraídas diretamente da natureza. Nas suas obras, a beleza e o protesto caminham juntos; a sensibilidade e a indignação se complementam. No momento em que o homem descobre, surpreso, as ameaças provocadas pela agressão ao meio ambiente, a trajetória de Krajcberg adquire um caráter ao mesmo tempo premonitório e visionário (MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO/ BAHIA, 1992, p.7).

A sensibilidade artística de Krajcberg nos guia para um afronte com a realidade por nos mostrar com fidelidade o que acontece quando a ganancia e frieza do homem falam mais alto que a preocupação com o futuro

do planeta.

O artista ficou “conhecido por sua luta em defesa da natureza e pelo combate às queimadas e desmatamento excessivos (VENTRELLA; BORTOLOZZO, 2006)” (Figura 1). Expos seus trabalhos ao mundo para que todos pudessem acompanhar a banalização, ganancia, crueldade dos homens e morte vivenciada pelas florestas do Brasil. Além de escultor, o artista atuava enquanto desenhista, pintor, gravurista e fotógrafo. Sua arte era totalmente voltada para expor a destruição causada pelos seres humanos sobre o meio ambiente.

Figura 1: Imagens do Fogo, fotografia, 1992. Catálogo do Mu-



seu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/Museu de arte Moderna da Bahia.

Em suas diversas expedições, enquanto percorria as florestas brasileiras, as quais recolhia materiais como troncos, cipós, raízes e pigmentos das florestas devastadas pela ação do homem para a criação de suas esculturas, o artista também realizava muitas fotografias, registrando na riqueza de detalhes a ambição e dessensibilização do homem em relação a vida daqueles lugares. Essas imagens denunciavam a dimensão da realidade vivenciada que o artista queria mostrar/expor

ao mundo. Suas fotografias atuavam em harmonia com suas esculturas, na qual uma reforçava a outra, atuando com força na luta contra a devastação do meio ambiente (Figura 2).



Figura 2: **Frans Krajcberg**, *Natura*, fotografia, 2008. Catálogo Museu de Arte Moderna de São Paulo.

As fotografias de Krajcberg têm esse ofício, esse dever; denunciar. Elas recusam a contemplação, o culto da beleza, pois são, antes de tudo, registros pulsantes da morte provocada. A fotografia, nesse caso, é instrumento do real, e o seu silêncio nos permite ouvir o grito doloroso da matéria carbonizada (MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO, 1992, p. 16).

Suas fotografias não contemplavam o belo, suas fotografias mostravam as feridas dolorosas e sangrentas das florestas e também a morte da vida naqueles espaços (Figura 2). Sua imensa sensibilidade com o meio ambiente, permitia que o artista registrasse com exatidão a ganância do homem, expondo de certa forma, o grande distanciamento e o desrespeito com a vida que

se formou entre o homem e os espaços naturais. Como também, a distorção do que é essencial para vivermos felizes e com qualidade.



Figura 2: **Frans Krajcberg**, *Natura*, fotografia, 2008. Catálogo Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Expôs, a forma triste como o homem compreende e vê a natureza, que por sua vez, se torna fonte de riqueza e exploração daqueles que visam o lucro acima de qualquer forma de vida.

A câmera aprisiona o real. O olho emociona-se, a máquina registra. A imagem fotográfica é essa síntese. Ela documenta o rito da destruição. A queimada, o fogo, são as armas da morte. Centímetros, metros, quilômetros de vida destroçada; anos, décadas, séculos destruídos num só dia, num só momento, num só gesto (MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO, 1992, p.16).

A arte fotográfica de Krajcberg aponta para aquilo que já vem há anos sendo abordado e sua fala e arte parecem ser tão presentes, visto que a destruição continuou/aumentou nos últimos anos. E o homem, ampliou seu pensamento e forma de atuar frente ao meio



ambiente em relação a exploração das florestas. Suas fotografias documentam, aprisionam o real e também nos apresentam a dimensão da realidade vivida pelas matas.

Diante de nós, cenas de destruição. A imagem pode ser mais forte que a palavra, da mesma forma que o silêncio pode ser mais cruel que o grito. Aqui, a fotografia retrata a indignação de um homem, de um viajante. A vida para um peregrino consiste num incessante caminhar pela Terra, pelas planícies e cordilheiras, pelos campos e desertos, mares e florestas. Esse é o cenário anterior à vida do Homem sobre o planeta, essa é a paisagem que o acompanhou ao longo de sua curta história. É preciso preservá-la (MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO, 1992, p.14).

O trabalho de Krajcberg, representa o seu descontentamento diante da devastação, visto que seu amor e zelo pela natureza impulsionam a realizar tais denúncias. A admiração pelo meio natural perpassa a beleza e suas fotografias se tornam a voz da floresta, dilacerada, clamando por reflexão, cuidado e pensamento crítico sobre as escolhas do homem.

O Brasil, cuja maior riqueza é a natureza, está próximo de se tornar, um país de deserto de Caatinga e Cerrados, com exceção de alguns parques e monumentos ecológicos. Estamos próximos do completo esgotamento dos nossos recursos naturais. Precisamos urgente distinguir o uso do abuso, a exploração da espoliação, a conservação da devastação. Só assim os recursos naturais poderão continuar sendo usados pelo homem (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2008, p. 14 -15).

Como podemos perceber, Krajcberg dedicou sua vida e obra em prol de denúncias e cuidados com a natureza, em especial as florestas brasileiras. Suas esculturas, assim como suas fotografias aprisionavam o real, ou seja, mostravam/mostram a precária situação da qual as florestas brasileiras estão atravessando e apontando para um fim desastroso (Figura 3). Pois seu traba-

lho se concretiza nesta imensa luta, tornando o material apresentado uma forma de documentação da realidade



vivenciada enquanto viveu.

Figura 3: **Frans Krajcberg**, *Natura*, fotografia, 2008. Catálogo Museu de Arte Moderna de São Paulo.

A visão “realista” do mundo compatível com a burocracia redefine o conhecimento\_ como técnica e informação. As fotos são apreciadas porque dão informações. Dizem o que existe; trazem um inventário.

As imagens paralisam. As imagens anestesiaram. Um evento conhecido por meio de fotos certamente se torna mais real do que seria se jamais tivesse visto as fotos (SONTAG, 1977, p.17)

A imensa dedicação do artista ao fazer seus registros precisa ganhar cada vez mais espaço, pois ao mesmo tempo que ele mostra com exatidão e detalhe o desmatamento, as queimadas e a morte da vida daqueles lugares, ele consegue capturar a beleza de um broto surgindo em meio as cinzas (Figura 4). A forma que o artista captura a imagem, que ele a olha e que ele nos apresenta, pode ser por vezes compreendida como um gesto de esperança, na qual o artista tenta nos mostrar por meio da fotografia que podemos reverter as situa-



ções, mudar mentalidades, mas que para isso, precisa-



mos de uma mudança de comportamento, de atuação, de pensamento em relação a vida.

Figura 4: **Frans Krajcberg**, *Natura*, fotografia, 2008. Catálogo Museu de Arte Moderna de São Paulo.

No contexto minado de imagens na qual vivenciamos cotidianamente, encontrar imagens que vão além da banalidade e que buscam por meio do que apresentam melhorar a situação atual frente ao desmatamento e queimadas, como também auxiliar no fomento do pensamento crítico/complexo. Podemos por vezes, considerar que somos privilegiados por acessarmos a este grande presente/legado que Krajcberg nos deixou. Pois, através de seu acervo, podemos discutir por meio das imagens, as questões ambientais. Como nos fala Sontag, “uma foto equivale a uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu...” e seus registros nos traduzem constantemente os acontecimentos sofridos pelas matas brasileiras.

## REFERÊNCIAS

BAHIA, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Museu de Arte Moderna da Bahia. **Frans Krajcberg**

**Imagens do fogo.** Rio de Janeiro: Catálogo de Exposição, 1992. 68 p.

BORTOLOZZO, Roseli Ventrella; Silvia. **Frans Krajcberg Arte e meio ambiente.** São Paulo: Moderna, 2006. 72 p.

FRAJCBERG, Frans; RESTANY, Pierre; BAENDERECK, Sepp; MELLO, Thiago de. **Frans Krajcberg: Natura.** São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008. 104 p.

PRATES, Renata Sant'Anna; Valquíria. **Frans Krajcberg A obra que não queremos ver.** São Paulo: Paulinas, 2006.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografias** Ensaios. ed. Schwarcz ltda, São Paulo, 1977. 113 p.

# NUTRIÇÃO ESTÉTICA E FOTOGRAFIA NOS PROCESSOS DE EDUCAÇÃO DO OLHAR

*Wesley Padilha Blanke<sup>1</sup>*

*Cláudia Mariza Mattos Brandão<sup>2</sup>*

O conservadorismo estético está muito presente nas salas de aula e, conseqüentemente, ele se instaura no imaginário das crianças e jovens frequentadores da disciplina de Artes. Nota-se, tanto nas referências artísticas apresentadas por arte/educadores em aula, como também no imaginário da sociedade em geral, um apego a exemplos relacionados a obras de arte muito conhecidas, na maioria das vezes advindas do Renascimento Italiano, iniciado no século XIV. Esse conservadorismo artístico está atrelado ao fato de que, frequentemente, a arte é lida como expressão de beleza. Tal conceito, amplamente disseminado pelos imaginários sociais, acaba por interferir nos processos de desenvolvimento artístico dos estudantes, que são atravessados pela ideia do “saber desenhar” com base na ideia de separação entre “arte bonita” e “arte feia”.

Sendo assim, destaca-se o importante papel dos professores de Artes como curadores, que ocupam espaços diferenciados nos âmbitos escolares e na vida dos estudantes, atuando como pontes, conectando passado e presente e instaurado a reflexão crítica sobre o visto. As

---

1 Acadêmico do curso Artes Visuais-Licenciatura (CA/UFPel), bolsista PIBIC, PhotoGraphein – Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação (UFPel/CNPq).

2 Doutora em Educação, com pós-doutorado em Criação Artística Contemporânea (UA, PT), professora do Centro de Artes, do curso Artes Visuais – Licenciatura e do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Artes Visuais, da Universidade Federal de Pelotas. Líder do PhotoGraphein - Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação (UFPel/CNPq). claummatos@gmail.com

escolhas desses docentes precisam ser diversificadas e amplas, fugindo da enorme onda retrógrada que insiste em atravessar nossa sociedade, para nutrir esteticamente o público escolar de modo a romper com práticas conservadoras que deslegitimam a arte contemporânea.

Corroborando com tal ideia, relacionamos o conceito de “nutrição estética” da teórica arte/educadora Mirian Celeste Martins (2011). A nutrição estética resulta em processos pedagógicos de educação do olhar que implicam uma curadoria cuidadosa e abrangente, considerando também referências contemporâneas, para problematizar o olhar anacrônico perante a arte.

Essa curadoria é uma missão dos arte/educadores que assumem o papel de professores-curadores, transformando a sala de aula em uma vitrine artística, em uma exposição pessoal, na qual todos/as encontrarão obras que ecoarão em seus imaginários e passarão a refletir novas perspectivas acerca da arte, expandindo o imaginário e toda a experiência estética que também acontece nesses espaços escolares que muitas vezes tem sua relevância subestimada.

Este, dentre outros temas específicos, compõe o leque das pesquisas do PhotoGraphein – Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação (UFPel/CNPq), sediado no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (RS). O PhotoGraphein tem como objetivo propor reflexões acerca das vivências cotidianas e seus imaginários em diferentes contextos, investindo em pesquisas nas quais a linguagem fotográfica está associada aos processos educativos e de formação docente. Vinculado a ele, está o projeto “Do Pincel ao Pixel”, com o objetivo de dar visibilidade a discussões interdisciplinares acerca da Imagem, seus meios de produção e circulação, a partir das ideias de teóricos como Georges Didi-Huberman, Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Phillippe Du-

bois e Annateresa Fabris.

Partindo do acima exposto, este texto analisa a atividade de mediação artística realizada por integrantes do PhotoGraphein, em junho de 2021, na exposição fotográfica (virtual) “Ficções do Eu”, da artista Ana Gilbert, promovida pelo Coletivo Engasga Gato (Figura 1). Na mediação utilizamos os três conceitos básicos de uma ação mediadora (MARTINS, 2011): a nutrição estética, a curadoria educativa e a ação propositora. Seleccionamos de forma cautelosa e minuciosa artistas de distintas linguagens e períodos artísticos, que percorressem vários contextos e campos da arte, incorporando as obras aos temas abordados por Ana Gilbert em suas fotografias, relacionados ao corpo feminino e suas implicações. Oferecendo exemplos de pinturas, instalações, performances e poesias, nos debruçamos sobre essas temáticas a fim de proporcionar diversos meios com que o público se relacionasse com a exposição, deixando sempre aberto espaços para diálogos e conversas livres sobre os assuntos ali levantados.



Figura 1: Registro da mediação. Acervo do PhotoGraphein

No processo, fomos paulatinamente decodificando as imagens e desvelando as suas diferentes camadas significantes, isso, na intenção de estimular o exercício de olhares mais atentos sobre o visto. Buscamos, justamente, nutrir esteticamente o público participante, uma tarefa encaminhada, também, em sala de aula, quando o(a) arte/educador(a) se coloca no papel de professor(a)-curador(a), apresentando diferentes referências aos estudantes. Um dos principais objetivos de ações como essa é o de ultrapassar o conservadorismo estético, que tanto prejudica a compreensão das manifestações artísticas contemporâneas, seus materiais e fazeres. Ou seja, utilizamos o espaço virtual da mediação para colocar em prática algo que acreditamos ser importante para o desenvolvimento do senso crítico dos estudantes da educação básica.

No que se refere ao ambiente escolar contemporâneo, é necessário considerar a presença maciça dos celulares, dentre outros equipamentos, em salas de aula. Nesse sentido, entendemos fundamental o acompanhamento das transformações ocorridas nos espaços escolares em função dessa nova realidade, em particular por ela promover maior acessibilidade às imagens, independente das suas origens, sejam referentes à vida pública, privada ou mercado de consumo. Entretanto, o fácil alcance a um número quase infinito de conteúdos multimídias não implica recepções e apreensões críticas e reflexivas. Ao contrário, nossas pesquisas em escolas demonstram o caráter alienante que tal avalanche pode acarretar.

A imagem fotográfica, em especial, é um recurso de comunicação muito utilizado pela instantaneidade de sua geração, pós produção e divulgação proporcionadas pelos novos equipamentos, sendo mais palatável para o público jovem acostumado a rolar o dedo por aplicativos de celulares e acessar milhares de informa-

ções em segundos. E isso se confronta com a expressiva dificuldade que geralmente os professores têm para capturar a atenção dos jovens em sala de aula, por mais do que alguns poucos minutos. Entretanto, nem sempre ela é percebida como uma síntese simbólica potente que é, pois para tanto é preciso um olhar sensibilizado, capaz de capturar a profundidade dos significados intrínsecos aos seus simbolismos. Desta forma, a alfabetização visual é um conceito que deve ser discutido e aprofundado em sala de aula, apostando em metodologias que possibilitem a educação do olhar das novas gerações.

A fotografia é um elemento que produz a nutrição estética, provocando o imaginário de quem está sendo impactado visualmente por ela, podendo ser usada como “mediadora” de qualidade da realidade, ressaltando a importância da formação de leitores de textos não-verbais que consigam caracterizar e compreender a narratividade fotográfica:

Sob esse ponto de vista, estimular a sagacidade na apreensão do real, fazendo com que os estudantes foquem seu interesse nas questões que efetivamente o afetam, potencializa as ações pedagógicas como atitudes antidomesticadoras, gerando posicionamentos críticos e (trans) formadores, como pregava Paulo Freire. E isso precisa ser efetivado no contexto da visualidade contemporânea e na decodificação de mensagens não-verbais, pois a realidade imagética que nos circunda expõe a necessidade de sensibilizarmos as novas gerações para a influência das imagens na vida em sociedade. (BRANDÃO; AZEVEDO, 2019, p. 23).

Se levarmos em consideração o fato de que esses textos não-verbais ocupam o cenário dos espaços comunicativos, é possível constatar a emergência da abordagem desses temas. Acreditamos que somente assim é possível contornar tais descontextualizações perigosas, que permitem a quem está registrando as fotos “mon-

tar” novas realidades a partir das características individuais da imagem fotográfica, suprimindo a autenticidade de uma imagem potencialmente crítica. Georges Didi-Huberman ilustra bem as reflexões por trás da imagem crítica e suas implicações:

[...] uma imagem autêntica deveria se apresentar como imagem crítica: uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem — capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos —, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para “transcrevê-lo”, mas para constituí-lo. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 171-172).

Cientes da potência (trans)formadora dos processos formativos que acontecem numa sala de aula, consideramos que o(a) professor(a) que atua nesse espaço deve utilizá-lo como um ambiente de muita troca e aproximação. E para tanto, é fundamental que as distâncias hierárquicas sejam atenuadas, possibilitando a efetivação de um espaço de trocas com base na ética, no qual as interações contribuam para a emancipação intelectual e visual de todos que o ocupam.

Consideramos que o papel da disciplina de Artes, nos currículos escolares, é o de contribuir para a formação de espectadores/participadores ativos da vida cultural comunitária. Sendo assim, é fundamental capacitá-los para a leitura e interpretação de textos não-verbais, não somente dos verbais.

A educação olhar pressupõe o domínio de recursos capazes de transformar indivíduos passivos frente à visualidade contemporânea em leitores dos códigos das linguagens visuais, para ter acesso às suas mensagens, substituindo a ignorância pelo saber (RANCIÈRE, 2012). O filósofo Jacques Rancière buscou definir como seria a emancipação do espectador:

A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona



a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. (...) Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto. (RANCIÈRE, 2012, p. 17)

Como já destacado anteriormente, o(a) arte/educador(a) quando se coloca no papel de professor(a)-curador(a) está diante de uma paleta muito ampla de possibilidades comunicativas frente aos estudantes. Ele(a) está assumindo um espaço importante e significativo na emancipação daqueles que frequentam suas aulas, tendo acesso à exposição de diversificadas referências artísticas ou não, dependendo da postura do(a) arte/educador(a).

Rancière nos convida a refletir sobre a possibilidade da formação de espectadores passivos, distanciados da capacidade de aprender e de agir, caso não invista em recursos capazes de nutrir seus imaginários. Afinal de contas, quem ocupa um espaço tão importante como esse, não pode se acomodar assumindo práticas tecnicistas, ele(a) precisa investir em metodologias instigadoras do pensar e problematizadoras da realidade.

Portanto, a nutrição estética é um importante recurso para o desenvolvimento de olhares atentos, reflexivos e críticos, sobre a história através da arte e seus objetos. No que se refere à fotografia, a questão tem características particulares, visto que embora a sua marca indicial, ela tem a capacidade de inscrever, grafar, depoimentos pessoais sobre o mundo, nem sempre identificados.

As realidades (re)criadas pela imagem fotográfica,

muitas vezes, podem ser usadas para reestruturar a conexão dos espectadores com esses registros. Afinal, a fotografia também é um recurso para o resgate de memórias que falam de um passado-presente.

Nesse sentido, a nutrição estética também é capaz de presentificar algo que, supostamente, ficou no passado. Quando somos confrontados com assuntos/situações passados que vem à tona através das imagens, é possível analisá-las como elementos para o enfrentamento crítico do vivido. E, principalmente, nesses momentos, os olhares precisam estar prontos para dialogar com as imagens, sendo capazes de distinguir realidades manipuladas de histórias e fatos, desconfiando do que mostram e indagando-as sobre o seu contexto histórico.

Sendo assim, é muito importante enfatizar o papel social da arte não somente no âmbito escolar, uma vez que seus resultados ultrapassam os muros das escolas e efetua mudanças efetivas nos olhares e nos imaginários de todos ao redor. A sala de aula é um espaço muito poderoso para a formação cidadã das pessoas, e isso não é novidade. Logo, investir nesse espaço a fim de desenvolver o imaginário do público escolar vai além de ir contra o conservadorismo estético e interromper a associação de arte como expressão de beleza, mais do que isso, ele repercute na autoestima de seus frequentadores, oportunizando ou não a inclusão das diferenças e suas representações, inclusive, artísticas.

Vivemos numa “civilização das imagens” (DURAND, 2001), rodeados por imagens em grande número fotográficas, e também agindo como produtores incessantes das mesmas. Nesse contexto, consideramos fundamental oportunizar a leitura desses textos não-verbais através da nutrição estética, visando resultados que reverberem na vida particular dos(as) envolvidos(as), extrapolando os muros das escolas e das

apreensões de sentido mais banais, (trans)formando os imaginários.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANDÃO, Cláudia Mariza Mattos; AZEVEDO, Cláudio Tarouco de. **Imaginário, subjetividade e tecnologia na formação docente em artes visuais**. 23 Revista GEARTE, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p. 23-39, jan./abr. 2019.

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

DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro, DIFEL, 2001.

MARTINS, M. C. F. D. **Arte, só na aula de arte?** Educação, Porto Alegre, v. 34, n. 3, p. 311-316, set./dez. 2011

PHOTOGRAPHEIN NÚCLEO DE PESQUISA. Mediação da Exposição “Ficções do Eu”, de Ana Gilbert | 09/06/2021. 2021. Disponível em: <<https://youtu.be/YiDN3jW-OfA>>. Acesso em: 01 jun. 2022.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.



# O CINEMA NOIR SOB AS LENTES DE JOHN ALTON

Tatiana Brandão de Araujo<sup>1</sup>

Em 1946 estrearam em Paris vários filmes estadunidenses, cujas exibições foram proibidas durante a ocupação nazista. Dentre esses, muitos abordavam crimes, apresentando detetives e mulheres fatais, e uma visão da sociedade um tanto pessimista. No mesmo ano, o crítico francês Nino Frank publicou um texto caracterizando estes filmes como *noir*, destacando que tais histórias diferiam do modelo clássico de narrativas criminais: “a principal questão não é mais 'quem fez', mas como esse protagonista age”<sup>2</sup> (FRANK, 1999, p.17), seja ele o criminoso ou o investigador.

No primeiro livro crítico escrito sobre o cinema *noir*, “Panorama do cinema *noir* americano” (1955), os autores franceses Raymond Borde e Etienne Chaumeton afirmaram que: “é a presença do crime que dá ao filme *noir* sua marca mais distintiva” (2002, p. 5)<sup>3</sup>. E tal abordagem se mostrou um terreno fértil para a representação de universos e personagens característicos do *noir*: um mundo hostil, com pessoas de moral dúbia sendo motivadas por dinheiro, poder e sexo. Para tais histórias, a metrópole urbana serviu como paisagem perfeita para um mundo do qual não existe escape<sup>4</sup>. A arquitetura opressora, as ruas escuras e sujas, os becos, demonstravam que “Não há zona segura no *noir*, nenhum lugar para descansar, ou se esconder; (...) nenhum prazer que não seja transitório, e normalmente adquirido com o dinheiro ou a própria vida”<sup>5</sup> (DIXON, 2009, p. 4).

“*Noir* são todas as coisas que tememos do fundo de

---

<sup>5</sup> *There is no safety zone in noir, no place to rest, or hide; no comfort, or shelter, no friendship; no pleasure that isn't transitory, and usually purchase with one's money, or life.*

nossas mentes, as partes de nós mesmos que queremos apagar porque nos fazem sentir desconfortáveis”<sup>6</sup> (DUNCAN, 2003, p. 7). Os personagens da ficção *noir* trilham o limiar do que a sociedade considera certo ou errado, muitas vezes sucumbindo aos vícios, ao crime e à corrupção. Mesmo personagens como os detetives de Hammett, que não sucumbem às tentações, não escapam do mundo corrupto. Nele, o crime e demais violências não são anomalias facilmente contornável para a vida voltar ao normal. No cinema *noir*, alguns personagens sobrevivem, outros não, mas todos vivem com a possibilidade de sucumbir.

O cinema *noir* deve ser definido por “qualidades de tom e atmosfera” (SCHRADER, 2006). E para melhor compreensão dos temas abordados nesses filmes é importante a análise de seus códigos visuais, de como os personagens e seus universos são apresentados, sendo a fotografia um dos elementos fundamentais dessas obras. As qualidades cinematográficas de uma cena possuem três elementos: a fotografia, o enquadramento e a duração (BORDWELL; THOMPSON, 2008); logo, a compreensão de que as qualidades cinematográficas se relacionam com a própria fotografia, foco principal dessa discussão.

Segundo Place e Peterson, “a atmosfera característica do filme *noir* de claustrofobia, paranoia, desespero e nihilismo constituem uma visão de mundo”<sup>7</sup> (2006, p. 65) que seria melhor representada pelo estilo do filme. E o referido tem na cidade moderna um dos seus cenários mais comuns, já presente na literatura que influenciou esses filmes, não representando um espaço de liberdade (ABBOTT, 2002). E esse foi o cenário explorado pelo

---

<sup>6</sup> *noir is all those things we fear in the back of our minds, the parts of ourselves we want to black out because they make us feel uneasy.*

<sup>7</sup> *The characteristic film noir moods of claustrophobia, paranoia, despair, and nihilism constitute a world view....*

diretor de fotografia, o húngaro John Alton, um dos artistas importantes do período, e que na maior parte de sua carreira em Hollywood trabalhou em produções de baixo orçamento, em estúdios menores. Ao longo das décadas de 1940 e 1950 ele consolidou parcerias mais duradouras com diretores como Bernard Vorhaus, Anthony Mann e Allan Dwan.

## 1 JOHN ALTON E O FILM NOIR

John Alton chegou em Hollywood em 1924. Entre 1932 e 1939 ele trabalhou na Argentina, onde fotografou seus primeiros 18 filmes (MORALES, 2018)<sup>8</sup>, finalizando sua carreira nos EUA (1940-1960<sup>9</sup>). A partir de seu retorno para Hollywood, em 1940, que ele começou a aperfeiçoar seu uso de sombras e profundidade de campo (BAILEY, 2013). Elementos visuais que seriam destaque em inúmeros filmes nos quais trabalhou até se aposentar, principalmente nos filmes *noir* em preto e branco, foco deste texto.

No final da década de 1940, Alton lançou um livro sobre fotografia no cinema, chamado *Painting with Li-*

---

8 Na Argentina, *realizo una de las dos películas fundacionales del cine sonoro – Los tres berretines – y trabajó para las dos grandes productoras de la cinematografía nacional – Lumiton y Argentina Sono Film-, donde además de ejercer el rol de fotógrafo participó en el armado y la dirección técnica de los estudios* (MORALES, 2018, p.151). Considerando o ano em que Ivan Morales escreveu seu artigo, o autor fala sobre a inexistência de estudos sobre Alton nas pesquisas sobre cinema argentino, mas também aponta para como a crítica estadunidense até aquele ponto também não tinha abordado o período em que Alton esteve na América Latina. Segundo ele, ...la figura de Alton ha estado históricamente ligada al estilo tan particular que logró en los films noir de fines de los años cuarenta. A tal punto que el resto de su larga filmografía no ha recibido ningún análisis exhaustivo (ibid., p.173).

9 Em 1940 trabalhou em quatro filmes, três da RKO e um da Republic, dois deles dirigidos por Bernard Vorhaus, diretor com quem trabalharia mais vezes ao longo de sua carreira em Hollywood. Já os últimos dois filmes foram *12 to the Moon* e “Entre Deus e o Pecado” (*Elmer Gantry*), ambos de 1960.

ght<sup>10</sup>, abordando não somente segredos técnicos, sobre montagem da iluminação nos sets para dar efeitos específicos, mas também dos sentimentos que certos tipos de fotografia podem provocar, considerando seu apreço por criação de atmosfera. Segundo Todd McCarthy, “*Painting with Light* começou como uma série de artigos que Alton começou a escrever para a revista *International Photographer* em 1945”<sup>11</sup> (p. xliii), mas só seria lançado em formato de livro pela MacMillan em 1949. Esse foi o primeiro livro lançado por um diretor de fotografia de Hollywood, relatando detalhes sobre a criação de certos efeitos. Nas partes mais técnicas do livro, Alton apresentou o melhor tipo de equipamento para construir determinadas cenas e quais efeitos iriam resultar dessas escolhas (BAILEY, 2013).

Em relação ao cinema *noir*, Alton trabalhou em várias produções, como os *noir* de Anthony Mann, e consolidou um estilo próprio relacionado ao universo de violência deste tipo de ficção. *En esos trabajos hundió las imágenes en la oscuridad de manera sistemática, con sombras de una intensidad y profundidad a las que Hollywood no estaba del todo acostumbrado* (MORALES, 2018, p. 50). Segundo Ivan Morales, é perceptível no estilo de Alton os altos contrastes, utilização de longa profundidade de campo e ângulos de câmera não convencionais. De acordo com Todd McCarthy, “nenhuma escuridão era tão escura, as sombras longas, os contrastes mais fortes, ou o foco mais profundo do que com John Alton”<sup>12</sup>

---

10 *Painting with Light* lleva en su título un claro posicionamiento sobre el valor artístico de la dirección de fotografía. Alton adhiere a un discurso sobre la disciplina que la American Society of Cinematographers venía defendiendo desde su creación en los años veinte. Los fotógrafos cinematográficos no son técnicos ni artesanos, sino artistas que pinta con luz (MORALES, 2018, p. 175)

11 *Painting with Light* began as a series of articles Alton began writing for *International Photographer* magazine in 1945.

12 *no one's blacks were blacker, shadows longer, contrasts stronger, or focus deeper than John Alton's.*



(2013, p.XX). Como apontado por Morales, muito do que vemos nos filmes fotografados por Alton resulta de técnicas de iluminação presentes em outros momentos do cinema, anteriores ou não, tanto que Naremore (2008) chama Alton de o “esteta Sterbergiano”. Morales corrobora com essa possível influência do diretor austríaco Josef von Sternberg, pois, segundo ele, Alton era “um fotógrafo formado en el sistema clásico pero con claras inclinaciones maneiristas, interesado en las posibilidades pictóricas de la imagen cinematográfica” (2018, p. 176).

Relativo a esta questão, outro elemento ressaltado por Patrick Keating, é que “a maioria dos efeitos de luz que são entendidos como característicos do filme *noir* (como a sombra das venezianas na parede ou o efeito de um homem sendo iluminado por baixo em pé sobre uma lâmpada de mesa) podem ser encontrados no cinema mudo”<sup>13</sup> (2013, p. 274). Segundo o autor o filme *noir* pode ter apresentado um nível mais profundo de significado para esses efeitos em relação às narrativas de cada filme. Neste caso, as sombras ou a escuridão serviram narrativamente a histórias sobre pessoas desesperadas, sem esperança e aprisionadas em mundos violentos e corruptos, como por exemplo em filmes, fotografados por Alton, como “Demônio da Noite” (*He Walked By Night*, 1948), “A Cicatriz” (*Hollow Triumph*, e “Mercado Humano” (*Border Incident*, 1949).

Nos filmes em que Alton trabalhou, muitos deles em estúdios sem grandes orçamentos, as áreas escuras predominam no quadro com contraste acentuado. O elemento do contraste na fotografia do cinema *noir* é bastante importante. Segundo Bordwell e Thompson, “contraste refere-se ao grau de diferença entre as áreas

---

<sup>13</sup> *most lighting effects that are seen as characteristics of the film noir (such as Venetian blinds cast on the wall or the effect of a man lit from below while standing over a table lamp) can be found in the silent cinema.*

mais escuras e mais claras do quadro”<sup>14</sup> (2008, p.162). Com frequência John Alton utiliza apenas uma fonte de luz, nas quais a sensação de claustrofobia advém da própria escuridão que está em torno de algum personagem, podendo significar risco de vida e aprisionamento, como em cenas de “Império do Crime” (*The Big Combo*, 1955) e “O Místico” (*The Amazing Mr. X*, 1948).

A disputa entre o claro e o escuro pode ser lida como uma disputa moral, entre dois mundos, considerando que muitas vezes no *noir* existe uma leitura binária da sociedade. No entanto, muitos de seus personagens caminham na fronteira entre um lado e outro, pessoas comuns, policiais, veteranos, donos de um estabelecimento, detetives particulares, que se encontram em uma situação desesperadora ou não. O crime pode receber inúmeras justificativas na vida desses protagonistas. Em algumas situações pode ser apenas tédio e uma vontade por aventura como em “Pacto de Sangue” (*Double Indemnity*, 1944) e “Caminho da Tentação” (*Pitfall*, 1949), uma sequência de péssimas escolhas como em “Curva do Destino” (*Detour*, 1945) ou o entendimento de que o crime pode trazer poder e dinheiro como em “Assassinos” (*The Killers*, 1946) e “A Força do Mal” (*Force of Evil*, 1948). Segundo Patrick Keating, “os padrões de luz e sombra informam-se mutuamente, interseccionado-se para produzir camadas de significados”<sup>15</sup> (2013, p. 281). Esse elemento visual pode ser pensado em como existe uma disputa de forças externas mas também internas ao personagem principal<sup>16</sup>.

---

14 *contrast refers to the degree of difference between the darkest and lightest areas of the frame.*

15 *the patterns of light and shadow inform each other, intersecting to produce layers of meaning.*

16 Na maioria dos filmes *noir* das décadas de 1940 e 1950 os protagonistas são homens. No entanto, existem filmes como “Alma em Suplício” (*Mildred Pierce*, 1945) de Michael Curtiz em que o foco do filme são duas personagens mulheres. Uma mãe e uma filha, interpretadas respectivamente por Joan Crawford

Mesmo colaborando com diretores diferentes, existem elementos visuais que se repetem nos filmes em que John Alton trabalhou como diretor de fotografia. Alguns elementos sobre os quais discutiu em seu próprio livro. Como antes observado, Alton foi um excelente parceiro para cineastas como Mann, considerando os temas que o diretor gostava de trabalhar, seja em filmes de crimes como em westerns, no entanto, é possível perceber como efeitos utilizados por Alton, principalmente relacionados a maneira como ilumina e enquadra as cenas, são utilizados independente do diretor do filme.

“Não existiu um único estilo *noir*”<sup>17</sup> (KEATING, 2013, p. 267), portanto, o que me proponho a discutir é o trabalho de John Alton, um artista marcado por filmes escuros e sombrios. No entanto, outros artistas marcaram o período, assim como Nicholas Mussuraca, e sua fotografia sombria e expressionista em “Fuga do Passado” (*Out of the Past*, 1947) de Jacques Tourneur; ou filmes como “Cidade Nua” (*Naked City*, 1948), de Jules Dassin, fotografado por William H. Daniels, que possui uma estética mais realista.

A iluminação mais comum no cinema *noir* é definida como *low-key*. Segundo Place e Peterson, “o estilo *low-key* do *noir* opõe luz e escuro, escondendo rostos, quartos, paisagens urbanas – e, por extensão, motivações e verdadeiro caráter – na sombra e na escuridão, a qual carrega conotações de mistério e desconhecido” (2006, p.66). Na iluminação mais comum de filmes de Hollywood, chamada de iluminação *high key*, procura-se eliminar a projeção de sombras, já para quem utiliza

---

e Ann Blyth.

17 *there was no single noir style.*

18 *the low-key noir style opposes light and dark, hiding faces, rooms, urban landscapes – and by extensions, motivations and true character – in shadow and darkness which carry connotations of the mysterious and the unknown.*

a chamada iluminação low key, existe um interesse na projeção de sombreamentos ou, como muitas vezes em filmes em que Alton trabalhou, deixar o quadro quase completamente no escuro.

## 2 ATMOSFERA E *MYSTERY LIGHTING* NO CINEMA NOIR DE JOHN ALTON

O livro de John Alton tem um subcapítulo chamado *The Purpose of Illumination* (“O objetivo da iluminação”) em que destaca alguns pontos principais da iluminação no cinema. Entre elas, orientação, para guiar o olhar da audiência, atmosfera, beleza pictórica, e profundidade de campo. Segundo afirma em seu livro, “O diretor de fotografia visualiza o filme puramente do ponto de vista fotográfico(...). Em outras palavras, como usar ângulos, *set-ups*, luzes, e câmeras como uma forma de contar uma história”<sup>19</sup> (2013, p. 33). Como afirmou David Bordwell, “o estilo do filme interessa, porque o que é considerado conteúdo só nos afeta pelo uso de técnicas cinematográficas consagradas” (2008, p. 57). Desta forma, se nossa leitura do filme se concentrar apenas no que seria considerado conteúdo ou temas, nossa interpretação perderia um elemento fundamental de como a narrativa é construída visualmente, e como esses elementos não podem ser compreendidos de forma separada.

Segundo Todd McCarthy (2013), John Alton revelou que iluminava as cenas com o foco na criação de atmosfera. James Naremore corroborou, afirmando sobre Alton, “seu propósito real é criar uma atmosfera dramática intensificada, especialmente em filmes que envolvem *mystery lighting*”<sup>20</sup> (2008, p. 172). Essa questão

*19 the director of photography visualizes the picture purely from a photographic point of view (...). In other words, how to use angles, set-ups, lights, and camera as means to tell story.*

*20 his real purpose is to create a heightened dramatic atmosphere, especially in films that involve “mystery lighting”.*

tão será importante para analisar a estética de Alton e como a criação de uma atmosfera opressiva, hostil e sufocante funciona nas histórias da ficção *noir*. Assim como, a construção dessa *mystery lighting* (“iluminação de mistério”) corrobora para os temas presentes no cinema *noir*, e especialmente na obra de cineastas como Anthony Mann.

Em *Painting with Lighting*, John Alton deixa claro que para cada tipo de filme existe um tipo de iluminação, e ele subdivide em três categorias: comédia, drama e mistério, afirmando que “a iluminação de cada um desses tipos de roteiros requer uma abordagem diferente”<sup>21</sup> (2008, p. 34). E complementa afirmando que, esses tipos diferentes de histórias requerem um tipo de atmosfera específica de iluminação e que, a “fotografia, como música, tem seu efeito psicológica nas pessoas”<sup>22</sup> (2008, p.34). John Alton parece entender que seu trabalho contribui em como o público recebe o filme, não somente a história de forma geral, mas as cenas e os momentos diferentes da narrativa.

Os fatores para a criação de uma *mystery lighting* são diretamente relacionadas ao trabalho com luz e sombras nas cenas, mas a combinação com outros elementos é fundamental para a criação do universo violento do cinema *noir*. Alton pontua em seu livro que a noção de mistério relacionada à iluminação não é uma invenção hollywoodiana referindo-se a influencias bem mais antigas, afirmando que, “Há um ditado antigo que conta que todo mal acontece à noite; isso, enquanto a luz do sol é benéfica para a humanidade”<sup>23</sup> (2008, p. 44) e essa noção seria “tão velha quanto o próprio homem”<sup>24</sup>. Al-

21 *The illumination of each of these types of screen play requires a different approach.*

22 *photography, like music, has its psychological effect upon people.*

23 *There is an age-old saying that all evil happens at night; that, while sunlight is beneficial to mankind.*

24 *as old as man himself.*

ton não é claro qual a referência exata de sua afirmação, que parece ir além do universo da arte, mas já coloca para seus leitores as características simbólicas da luz.

Um dos efeitos de luz mais utilizado por Alto é a maneira como ilumina o rosto dos personagens para indicar um perigo que advém deles. Em seu livro, denominou de *criminal lighting*, e referenciou a influencia no cinema mudo. Um exemplo disso é a cena em que o personagem interpretado por Howard da Silva, no filme “Mercado Humano” (*Border Incident*, 1950), é introduzido. Ele possui uma fazenda na fronteira dos EUA com o México e contrata imigrantes ilegais, no momento em que aparece, seu rosto é iluminado com uma luz direcionada de baixo para cima, projetando sombras em seu rosto e criando distorções. No momento em que o personagem aparece não é preciso nenhum diálogo para suspeitarmos enquanto público do caráter daquela pessoa.

Outro ponto a destacar, sobre o modo como Alton ilumina personagens em cena, é o de como ele os representa em suas jornadas entre a luz e a sombra. É muito comum nos filmes em que trabalhou, principalmente unindo sua visão a de Anthony Mann, de retratar personagens que perambulam pelas sombras: criminosos, ex presidiários buscando outra vida, policiais que vão ao limite para realizar seu trabalho. Muito comum nos filmes em que trabalhou são cenas em que os personagens são apresentados saindo de áreas escuras para as claras, mas sempre se mantendo de alguma forma mais perto da escuridão. E esse embate entre luz e sombra, como antes mencionado, pode ser relativo a moral dos personagens que habitam esses universos.

Ao mesmo tempo que esse tipo de iluminação pode ser interpretado como a representação de um universo hostil, ela também pode simbolizar a expressão da

subjetividade do protagonista. Neste sentido, o embaite de luz e sombra comentado acima pode simbolizar conflitos internos, e a maneira como muitas vezes esses personagens se movimentam entre o mundo do crime e sua vida “normal” em sociedade. Um exemplo desse elemento é em “O Demônio da Noite” (*He Walked By Night*, 1948) na qual o protagonista, interpretado por Richard Basehart, é um assassino. Um personagem que vive nas sombras, se locomove na cidade através do esgoto, e em certas situações utiliza uma identidade falsa. Em várias cenas, Richard Basehart se desloca lentamente da sombra para luz e vice-versa, criando não somente um efeito visualmente instigante para determinado momento, mas também simbólico de um personagem sobre o qual pouco sabemos, além de que mata pessoas e vive sozinho com um cachorro, o único que estabelece uma relação de afeto.

Em um texto sobre os filmes de Anthony Mann, Robert Smith (2006, p. 191) ressalta o trabalho de John Alton com o diretor, afirmando que o aumento das sombras devido à redução da luz resulta “...em um esquema de iluminação dramática com pequenos pontos de iluminação, em torno do qual sombras surpreendentemente profundas caem”<sup>25</sup>. Considerado por Robert Smith (2006) como um dos filmes mais fatalistas de Mann, “Entre Dois Fogos” (*Raw Deal*, 1948), é um ótimo exemplo dessa discussão. Seu protagonista, Joe Sullivan (Dennis O’Keefe), começa o filme escapando da prisão, e antes de sua iminente morte no final, ele é perseguido pela polícia e por criminosos. Na visão de Mann, intensificada pelas sombras de Alton, não existe saída para homens como Sullivan, mesmo que haja o desejo por uma vida diferente.

Além da questão da iluminação em “Entre Dois Fo-  
*25 in a very dramatic lighting scheme of small points of illumination, around which strikingly deep shadows fall.*

gos” é importante prestar atenção em todos os elementos no quadro para melhor entender como essas visões se combinam, pois o protagonista principal dos filmes de Mann “é o clima de escuridão e dor, o pessimismo visualmente sugerido que é tão tangível quanto a frequência de confronto física e moral entre e interna aos personagens”<sup>26</sup> (SMITH, 2006, p. 190). Joe Sullivan é um homem que habita as sombras até o fim da sua jornada, marcada pela impossibilidade de criar raízes, ter uma família e trabalho, e pelos perigos que o cercam, dos lugares banhados pelas sombras, pouco visíveis, às vezes, apenas iluminados no fundo do quadro a fim de criar a noção de perspectiva (efeito comum utilizado por Alton), para no fim morrer na calçada de uma rua escura, fria e enevoadada. Os cenários são opressivos, seja no espaço limitado do carro de fuga, como nos ambientes transitórios de casas e apartamentos, numa cena marcante em que marcado para morrer entra em um quarto com um urso empalhado a suas costas “pronto para atacar”.

O cenário é outro elemento fundamental para criação de atmosfera. De acordo com Alton, “arredores podem ajudar muito em estabelecer uma atmosfera de mistério. Favelas, bares, lugares de aposta, onde o filamento de uma lâmpada é o único lugar claro...”<sup>27</sup> (2008, p. 49). No caso do já citado “O Demônio da Noite”, um dos cenários explorados pelo filme é o esgoto da cidade, por onde o protagonista se desloca, e onde eventualmente será morto pela polícia ao final, tentando escapar. Entendo que o fato do personagem se deslocar através do esgoto já o coloca parte da margem daquela sociedade

---

*26 is the ambience of darkness and pain, the visually suggested pessimism which is as tangible as the frequency of physical and moral confrontation between and within protagonists.*

*27 surroundings can help a great deal in establishing a mood of mystery. Slums, bars, gambling joints, where the filament of a lamp is the only bright spot...*



ou quão aparte este homem se sente dela. Em sua tentativa de fuga na cena final, podemos explorar o esgoto junto com o protagonista, a cena é iluminada somente pelas lanternas nas mãos dos personagens (protagonista e policiais o perseguindo). Um lugar extremamente escuro, abafado e claustrofóbico, e essa sensação é ampliada pela escuridão, mas também pelos enquadramentos de baixo para cima com os personagens achatados pelo teto, assim como é possível pensar no cheiro do cenário habitado.

“O mundo do *noir* é de ameaças e contestações perpétuas”<sup>28</sup> (DIXON, 2009, p. 4), e todos os seus elementos são responsáveis pela criação dessas sensações. Como brevemente mencionado sobre a cena de “O Demônio da Noite” a forma de enquadrar também deve ser considerada na análise das cenas e de que forma esses enquadramentos contribuem para certos sentimentos. Muito comum no *noir* em geral e nos filmes em que Alton trabalhou são as composições de quadro em que vários personagens aparecem, inclusive ao fundo, oprimidos pelo quadro. Assim como, o já mencionado enquadramento por baixo em cenas em interiores em que o teto aparece. A estrutura interna pode parecer simbolicamente como um espaço de opressão do personagem, como uma prisão, muitas vezes repleto de sombras, como uma forma de indicar visualmente que aquele personagem não tem tempo por onde escapar.

Outro elemento importante é o uso de forças naturais para criação de atmosfera, como o uso de névoa em “Tempestade sob Lisboa” (*Storm Over Lisbon*, 1944), “Moeda Falsa” (1947), na cena da sauna ou a cena final de “Império do Crime” (1955), e até mesmo na cena que lhe rendeu um Oscar em “Sinfonia em Paris” (*An American in Paris*, 1941). Fenômenos como chuva, neve, né-

---

28 *The world of noir is one of perpetual threat and contestation.*

voa, podem contribuir para tipos diferentes de atmosfera (ALTON, 2008). “A névoa tem uma tendência de achatar a luz, de reduzir os destaques” (ibid., p.61)<sup>29</sup>. Na névoa, a visibilidade é menor, e por isso, os perigos podem ser maiores, e há uma sensação de claustrofobia por ela tomar conta do cenário e ficar na volta dos personagens.

A névoa pode até mesmo criar um efeito similar à escuridão. É como afirmou Alton (2008), a escuridão alimenta a imaginação criando a sensação de mistério, já que os personagens não enxergam o que está no ambiente em que se encontram. A dispersão de uma névoa, ou o fato do personagem se encontrar num espaço mais iluminado, faz com que a sensação de perigo diminua, e no filme *noir* esse tipo de efeito é utilizado com bastante frequência, não somente por artistas como John Alton.

Para o artista, a luz significa esperança, visto que “Na mais fraca das luzes, os fantasmas dispersam”<sup>30</sup> (ibid., p. 44). Sejam fantasmas de um mundo fantástico ou fantasmas da mente. Ao assistir os filmes em que Alton trabalhou é possível notar que o uso dramático da luz é muito consciente, mas colocar esses filmes e seu livro em diálogo é interessante ao apresentar o artista revelando as maneiras com as quais constrói certos sentimentos e atmosferas. Permitindo assim, que possamos ir um pouco mais a fundo em como Alton entendia seu trabalho no cinema, considerando não somente como algo técnico, mas suas possibilidades narrativas e de que forma seu trabalho afetaria a recepção de um filme pela plateia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta desse texto foi apresentar de forma introdutória o trabalho de um diretor de fotografia importante para a história de Hollywood em um período

<sup>29</sup> *Fog has a tendency to flatten out the light, to reduce highlights.*

<sup>30</sup> *In the dimmest of lights, the ghosts disperse.*

específico. No entanto, vale lembrar seu trabalho na Argentina ainda pouco discutido, assim como, ressaltar que o trabalho de Alton não se limitou a filmes em preto e branco. John Alton trabalhou em vários filmes coloridos, além do musical “Sinfonia em Paris”, como os filmes de Alla Dwan “Montana, Terra do Ódio” (*Cattle Queen of Montana*, 1954) e “O Poder do Ódio” (*Slightly Scarlet*, 1956).

Mesmo que Alton seja mais lembrado por seu trabalho em filmes *noir*, ao longo de sua carreira demonstrou versatilidade em trabalhar em filmes de diversos gêneros, até mesmo na ficção científica em *12 to the Moon* (1960) no fim da carreira. Como ele mesmo pontuou em seu livro, diferentes histórias necessitavam diferentes tipos de iluminação, conferindo o poder do visual na compreensão, mesmo que nem sempre consciente por parte do público, de atmosferas específicas.

Entendo que conhecer artistas, que não são apenas diretores/diretoras e atrizes/atores, é fundamental para compreender todos os elementos que fazem parte do cinema. No caso específico do cinema *noir*, a questão da iluminação é costumeiramente destacada como sendo um dos pontos principais desses filmes, então neste sentido acreditei ser relevante me dedicar em um texto, mesmo que brevemente, a este artista bastante prolífico do período e que marcou o cinema *noir* com sua estética sombria e atmosférica. No entanto, relevante ressaltar que as discussões sobre Alton estão muito distantes de se esgotarem, podendo ser analisadas sob muitos aspectos.

## REFERÊNCIAS:

ABBOTT, Megan E. **The Street Was Mine: White Masculinity and Urban Space in Hardboiled Fiction and Film Noir**. New York: Palgrave Macmillan, 2002

ALTON, John. **Painting with Light**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2013.

BAILEY, John. Film Noir's Sorcerer of Light: John Alton In ALTON, John. *Painting with Light*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2013.

BORDWELL, David. **Figuras Traçadas na Luz: a encação no cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2008.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film Art: An Introduction**. New York: McGraw-Hill, 2008.

DIXON, Wheeler Winston. **Film Noir and the Cinema of Paranoia**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009

FRANK, Nino. A new kind of police drama: the criminal adventure In SILVER, Alain; URSINI, James. **Film Noir Reader 2**. New York: Limelight Editions, 1999.

KEATING, Patrick. Out of the Shadows: Noir Lighting and Hollywood Cinematography In SPICER, Andrew; HANSON, Helen (edited by). **A Companion to Film Noir**. Sussex: Wiley Blackwell, 2013

KRUTNIK, Frank. **In a Lonely Street: Film noir, genre, masculinity**. Routledge: London and New York, 1991.

MCCARTHY, Todd. Through a Lens Darkly: the life and films of John Alton In ALTON, John. **Painting with Light**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2013.

MORALES, Ivan. **Escala en Buenos Aires: los primeros años de John Alton en el cine Argentino** In Revista de La Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. n.17, 149-188, 2018.

NAREMORE, James. **More Than Night: Film Noir in its contexts**. University of California Press: Berkeley, Los Angeles, Londres, 2008.

PLACE, Janey; LOWELL, PETERSON. Some Visual Motifs of Film Noir In SILVER, Alain; URSINI, James. **Film Noir Reader**. New York: Limelight Editions, 2006.

SCHRADER, Paul. Notes on Film Noir In SILVER, Alain; URSINI, James.. New York: Limelight Editions, 2006.



# O SER MULHER: UMA ANÁLISE INTER-SEMIÓTICA ENTRE FOTOGRAFIA E LITERATURA

Ana Beatriz Reinoso Rosse,<sup>1</sup>  
Cláudia Mariza Mattos Brandão<sup>2</sup>

Gilka da Costa Melo Machado<sup>3</sup> desde criança escrevia versos. Aos treze anos ela ganhou o concurso literário do jornal “A imprensa” (Rio de Janeiro, RJ), conquistando, não somente o primeiro lugar, mas também os segundo e terceiro utilizando pseudônimos, demonstrando assim seu talento com as palavras escritas desde pequena. A escritora sempre publicou em jornais e revistas da época, porém, somente em 1915, aos vinte e dois anos, Gilka publicou seu primeiro livro, *Cristais Partidos*, uma estreia tumultuada e ruidosa. Aquela sociedade do início do século XX ficou escandalizada com a ousadia de uma mulher escrever versos com conteúdo sexual. Isso era inadmissível para o contexto sociopolítico da época, como pontua Gilberto Araújo:

No Brasil de início do século XX, a manifestação do desejo feminino se amoldava, quase incondicionalmente, à supervisão masculina: os livros escritos por mulheres não deveriam ultrapassar o cerco do lirismo cheiroso e bem-comportado. Melancolia, tristeza e languidez eram as qualidades preferencialmente esperadas, devendo a alegria e o viço serem canalizadas para o lar e a família. (ARAÚJO, 2014, p. 115).

Gilka escrevia sobre a mulher terrena e/com seus anseios, prazeres e desejos femininos, indo na contramão de um ideal de “expressão feminina brasileira” e de “textos de mulheres” na literatura, imposto pelos críticos e os acadêmicos da época, na grande maioria homens. Em seus poemas, procurou abordar a denúncia da opressão às mulheres no Brasil, como também a

situação das classes sociais menos abastadas, deixando explícito o descaso do governo em relação a estes.

A poeta viveu em um período de transição, reunindo as tendências literárias conservadoras e progressistas do início do século XX brasileiro. Ela se comunica com essas tendências, como é de se esperar, porém, constrói uma voz poética própria, marcada por intensa carga de emancipação do corpo feminino e por reflexões sobre o papel social e cultural das mulheres, com uma plena consciência poética expressada em sua poesia.

Em seu livro *Meu glorioso pecado* (1928), Gilka assumia com orgulho, desde o título, o feminino que vinha exaltando em seus poemas. É a partir de então que passam a vir à cena pública certos preconceitos contra ela: a sua carência de uma educação formal, a sua origem familiar e a cor da sua pele. Os editores aproveitavam-se dela, seus volumes se esgotavam, porém, apenas porque todos tinham a curiosidade de conhecer o “livro ímoral”. Sendo uma das mais importantes autoras da literatura brasileira do século XX, Gilka Machado foi relegada ao esquecimento e submetida ao quase apagamento por parte dos críticos.

Considerada “A primeira mulher nua da poesia brasileira” por Carlos Drummond de Andrade (1980), em sua coluna no jornal “Jornal do Brasil”, Gilka não somente coloca sua visão como mulher, em seus escritos, mas também sobre o corpo feminino em uma sociedade falocêntrica. Corpo esse, metafísico e social, marcado pelo desejo, pela política, espaço geográfico e dogmas culturais e sociais, quebrando com a constante da réplica do discurso masculino sobre a mulher. A partir deste, a autora não apenas faz poesia, mas também se faz em poesia:

Se observarmos a multiplicidade de imagens mulher, diremos que, obviamente, ela exprime as diferentes interpretações culturais da figura feminina. O curioso,



entretanto, é notar a presença de uma constante que subjaz à variação das imagens. De fato, todas elas têm como referência o corpo feminino tal como é construído ou imaginado pelo discurso masculino. (CHAUI, 2006. p. 72).

Neste artigo escolhemos analisar especialmente os poemas *O retrato fiel* (1965) e *Ser mulher* (1915) de Gilka Machado, em conjunto com as fotografias de Ana Gilbert, na exposição *Ficções do Eu* (2021), tomando-as não como maneira de ilustrar ou explicar a poesia de Machado, mas sim, como narrativas complementares proferidas pela ótica feminina a despeito do corpo feminino e interromper a constante observada por Marilena Chaui. Assumindo a intersemiose como o eixo que articula os signos desses diferentes sistemas de arte, discutimos sobre como as imagens de Ana Gilbert alcançam novos sentidos ao lado dos textos de Gilka Machado, e de como os textos também se apresentam a novas leituras ao serem lincados às imagens e as representações do corpo em sociedade (GUBERMAN, 1999). Ou seja, propomos diferentes percepções em relação à construção das identidades sociais e culturais com base em tais produções.

## 1 AS IMAGENS E O IMAGINÁRIO SOCIAL

A sociedade contemporânea, mais do que todas as anteriores, é icônica. Num único dia, a criança de hoje vê centenas e milhares de imagens: cartazes no metrô ou nas ruas, histórias em quadrinhos, livros escolares profusamente ilustrados, de vez em quando cinema, televisão todas as noites. O imaginário já não funciona a partir de enunciados transmitidos oralmente ou por escrito, mas a partir da torrente – a metáfora não é excessiva - de imagens despejadas pelos meios de comunicação [...]

Com essas imagens com que nos empanzinam, corre-se o risco de criar uma ilusão de objetividade. Ora, a imagem não é neutra: todos os artifícios do enquadramento foram elaborados por Degas; os fotógrafos e os cineastas

subjetivaram a apresentação icônica. E a montagem, isto é, a sucessão de imagens numa determinada ordem, dá sentido a essa cronologia visual. (VINCENT, 1992, p. 192).

As imagens são intrínsecas à sociedade contemporânea de tal maneira que é impossível negar suas presenças em nosso dia a dia, como dispõe Gérard Vincent no fragmento acima. Constantemente somos bombardeados por milhares de imagens de tal maneira que nos tornamos passivos a elas, logo, considerando essa premissa, faz-se fundamental saber observar e analisar as peculiaridades e a pluralidade de sentidos que delas emanam.

Como coloca Vincent, devemos atentar para o fato de que as linguagens artísticas não são neutras. Elas capturam elementos selecionados do mundo “real”, da configuração como “realmente” se apresentam e que são passíveis de plurais interpretações. Propomos essa discussão, portanto, na compreensão da literatura e da fotografia como fenômenos diretamente ligados à vida social do indivíduo criador, elaboradas em um contexto específico, em uma determinada localidade e em um certo período temporal, o que influencia seus caracteres sociais coletivos.

Tratando-se do imaginário ou da memória, o social está a todo tempo presente. E o imaginário arraigado em um sujeito complexo, é irredutível às suas percepções. Ele não se desdobra em torno de imagens livres, mas estabelece uma lógica, uma estrutura, fazendo do imaginário um cosmo de representações. Assim, o estudo do imaginário aceita organizar uma lógica dinâmica de composição de imagens, sendo essas, narrativas verbais ou visuais.

A ação de transição, tradução e adaptação entre as narrativas verbais e visuais é uma das razões propuloras do desenvolvimento de ambas as linguagens,

expandindo o processo de tradução. Esse método é aliterado por Roman Jakobson como tradução intersemiótica ou transmutação, que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (JAKOBSON, 1975, p. 65).

A tradução intersemiótica ou transmutação, a passagem de uma poética verbal para um sistema não-verbal (ou vice e versa), não se situa a partir de uma relação de igualdade direta. Visto que, as obras de arte podem se compor através do diálogo entre díspares meios expressivos, diferentes linguagens, contribuindo para a densidade da obra e uma maior instigação de questionamentos no receptor/leitor, através da combinação/complementação de imagens, símbolos e representações distintas sobre um mesmo tema.

## 2 O CORPO FEMININO NO POEMA

Segundo Mariluci Guberman (1999) existem diferentes corpos, todos representados pela linguagem, sendo esses: corpo físico, metafísico, social, cósmico, erótico e poético. O corpo físico do autor aparece de maneira denotativa, porém, quando traduzido em signos representa uma parte do *corpus* do texto. O corpo metafísico não somente traz o físico, mas também os pensamentos e visões do outro.

O corpo social é definido pela interação indivíduo e sociedade, sendo esse integrado no centro ou marginalizado. O corpo cósmico é colocado como “revelado pelo corpo individual, amplia seu universo semântico em busca de um coletivo, extrapolando o mundo reduzido em que se insere e cedendo espaço para o universal” (GUBERMAN, 1999, p. 2-3).

O corpo erótico é situado como objeto de sublimação, enquanto o corpo poético, encarnado no próprio poema. Assim, “surge a partir do corpo físico, move-

-se pelo desejo de criação e presentificado pelo instante poético, transforma-se em metáfora do real imaginado, revelando se como *corpus* da escritura” (GUBERMAN, 1999, p. 2-3).

Todas essas definições, quando postas no poema, expressam dores, angústias, descontentamentos e injustiças em forma de signos linguísticos. O corpo na escrita traz de forma clara o corpo do sujeito que a produz, sendo esse corpo um apanhado de narrativas compostas de memórias e sentimentos.

No que diz respeito ao texto produzido por um corpo de mulher, especialmente o texto poético, analisamos como este corpo, historicamente excluído do discurso, se expressou ou se metamorfoseou no *corpus* da escritura, tendo como suporte o poema “O Retrato Fiel” (MACHADO, 1965):

Não creias nos meus retratos,  
nenhum deles me revela,  
ai, não me julgues assim!

naquela que não foi vista  
e que paira, levitando,  
em meio a um mundo de cegos.

Minha cara verdadeira  
fugiu às penas do corpo,  
ficou isenta da vida.

Os meus retratos são vários  
e neles não terás nunca  
o meu rosto de poesia.

Toda minha faceirice  
e minha vaidade toda  
estão na sonora face;

Não olhes os meus retratos,  
nem me suponhas em mim

A autora com sua transgressão de ser, inicia o poema com algo inesperado, a anulação do título. E assim ela quebra com a concepção de que um escrito, um retrato ou as mais diversas manifestações artísticas captam o real com veracidade, a essência exata de algo ou alguém:

É intuito do poema tentar representar mais do que está aparente. A poesia (compreendendo o poema), como outros meios de arte em si, por mais que sejam dotados de imensa qualidade técnica, jamais lograrão, a essência do todo, ou

mesmo da parte; quiçá o sublime ou a essência de algo ou uma pessoa. (GOMES, 2018, p. 3)

No trecho “o meu rosto de poesia”, temos a adjetivação da poética ao rosto humano, mesclando um fragmento do eu com o próprio poema. O corpo na poesia se expressa no corpo do poema. Há o corpo de quem escreve o poema e daquele que o lê. Ambos, corpo e poema, são tomados como matéria.

No poema em questão a autora compara seus poemas a retratos: “Não olhes os meus retratos, / nem me suponhas em mim”. Ou seja, ela critica diretamente os ignorantes, aqueles que a julgam sem nem ao menos a conhecer, aqueles que tomam apenas um retrato, por todas as suas ânsias, interesses particulares, adiante de sua singularidade de ser mulher e, antes de tudo, por toda sua complexidade humana. Retomando à declaração de Gomes, no poema identificamos que nem a face humana, nem a face do poema, é capaz de mostrar a essência do todo, cabendo apenas ao leitor a capacidade de interpretar o que aparentemente está à mostra.

Em “Deslizo lentes como dedos”(Figura 1), “A luz em mim”(Figura 2) e diversas outras obras de Ana Gilbert<sup>4</sup> podemos observar a ausência do rosto a qual Machado evoca. A sua poética fotográfica soma-se à escrita de Gilka Machado, e atreladas elas tecem uma rede poderosa e complementar na direção de salvaguardar memórias como obra de arte.

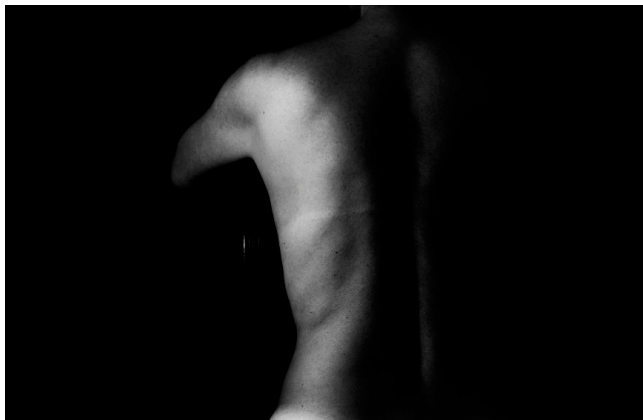
Figura 1: **Ana Gilbert**, Deslizo lentes como dedos, fotografia, 2018. Catálogo da exposição “Ficções do Eu” de Ana Gilbert, Coletivo Engasga Gato, 2021.

Figura 2: Ana Gilbert, Silêncio Profundo, fotografia, 2019. Catálogo da exposição “Ficções do Eu” de Ana Gilbert, Coletivo Engasga Gato, 2021.

Gilka tem a consciência de que seu fazer poético é uma forma de subversão feminina. Ela problematiza a condição feminina e confronta a sociedade machista,

às vezes de maneira direta, outras utilizando artifícios, como coloca Gilberto Araújo:

Ao insulto contra dogmas sociais, prefere a valorização ostensiva do corpo feminino, concebido como terreno radicalmente sensível ao mundo externo, seja ele



representado por um pêsego, um homem ou o Sol. A revolução ocorre, portanto, dentro da mulher. (ARAÚJO, 2014, p. 117).



Em “Ser mulher” (MACHADO 1915, p. 110) Gilka trabalha com diversos artifícios de linguagem e com extenso e bem tecido jogo de antítese como forma de evocar e ilustrar o ser mulher. A priori a poeta transporta

o leitor a uma aura de sonho, desejo, acrisolamento e ascensão:

Ser mulher, vir à luz trazendo a alma talhada  
para os gozos da vida; a liberdade e o amor;  
tentar da glória a etérea e altívola escalada,  
na eterna aspiração de um sonho superior...

Ser mulher, desejar outra alma pura e alada  
para poder, com ela, o infinito transpor;  
sentir a vida triste, insípida, isolada,  
buscar um companheiro e encontrar um senhor...

Ser mulher, calcular todo o infinito curto  
para a larga expansão do desejado surto,  
no ascenso espiritual aos perfeitos ideais...

Ser mulher, e, oh! atroz, tantálica tristeza!  
ficar na vida qual uma águia inerte, presa  
nos pesados grilhões dos preceitos sociais!

Entre tudo ocorre a ruptura quando a voz lírica salienta a oposição entre o desejo de “ser mulher” e o “ficar na vida”. O declínio se acentua no verso “buscar um companheiro e encontrar um senhor”, evocando a igualdade que as mulheres buscam, a igualdade de direitos, de afetos entre outros. Além disso, remete à submissão forçada da mulher ao homem, à subserviência a um senhor.

Notamos esse mesmo jogo de antítese também na obra de Ana Gilbert “A luz em mim” (Figura 3). Isso, através da maneira como ela trabalha com o jogo de luz e sombras, o mostrar e esconder, o modo como transmite simultaneamente os sentimentos de liberdade e confinamento.

Figura 3: **Ana Gilbert**, A luz em mim, fotografia, 2019. Catálogo da exposição “Ficções do Eu” de Ana Gilbert, Coletivo Engasga Gato, 2021.

Em “Ser mulher” observamos uma poética marcada pelos encontros consonantais e aliteração dos fonemas

oclusivos, que pesam e prendem a voz poética, aludindo à representação imagética de encarceramento e repressão do desejo, especialmente com a disposição das figuras imagéticas de Tântalo, da águia inerte e dos grilhões. Em “A luz em mim” (Figura 3), a alusão imagética ao encarceramento e repressão se dá pela maneira como as sombras remetem a barras de prisão e a maneira com que a mulher está sujeita aos “pesados grilhões dos preceitos sociais”.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A diferença anatômica entre a mulher e o homem tornou-se um fator separatista, hierárquico e opressivo. Ao iniciar-se o binarismo filosófico, natureza/cultura, corpo/mente, dualismos esses impostos em posições hierárquicas, acentuou-se a opressão exercida sobre as mulheres. Assim, o órgão genital traria em si o reconhecimento e papel social que caberia ao indivíduo. Por conseguinte, à mulher caberia a reprodução, sendo o mundo da ação e da produção do conhecimento, responsabilidade do homem.

O logocentrismo se associou ao falo fazendo com que



o macho da espécie se sentisse dono de, não apenas do seu corpo, mas também de outros corpos. Esse domínio não se impõe apenas pela força física, mas sim, em maior parte, pela força do discurso, através da voz, das palavras e das imagens. E isso se dá alicerçado na ideia psicanalítica de que a mulher é incompleta, e sente-se incompleta, pois lamenta a ausência do falo. Na cultura falocêntrica, a mente é considerada apartada do corpo, e na mulher ambos estão ligados à histeria, e frente a tal situação repousa a justificativa da decretação de muitas mulheres à internação e ao silêncio.

Gilka Machado e Ana Gilbert, encontrando-se em sociedades que lhe negam a liberdade de falar por si mesmas, a liberdade de serem agentes de sua própria voz, ambas “tomam” a palavra para si e com perspicácia conseguem, através de suas obras, rerepresentar o corpo na poética e se expressando no corpo do poema/fotografia. Ambas se demonstram com base na antítese, entre o desejo de liberdade da mulher e a prisão que lhe oferece a sociedade machista, que as criticam sem ao menos as conhecer, que as supõe em pensamentos de terceiros.

As artistas fazem e propõem um exercício de conhecimento do próprio corpo. Nesse exercício a mulher investe na busca da construção de sua identidade, levando ao conhecimento do outro e do mundo e à consciência do poder que temos de transformá-lo. Levando a uma ruptura com o modelo dominante, o da superioridade do masculino, o falocentrismo, ao se dar a oportunidade de experiência do autoconhecimento. “A descoberta do próprio corpo pode estimular toques suspeitos ou despertar o desejo de conhecer o corpo do outro” (VINCENT, 1992, p. 309), logo, o autoconhecimento encaminha o conhecimento do outro e do mundo e à consciência do poder que temos de transformá-lo.

## REFERÊNCIAS:

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Gilka, a antecessora*. In: *Jornal do Brasil*, RJ, p.7, 18 dez. 1980.

ARAÚJO, Gilberto. *A Literatura de autoria feminina – “Gilka Machado: corpo, verso e prosa”*. In: Conferência proferida na ABL, em 10 de junho de 2014.

CHAUI, Marilena; SCHUMAHER, Shuma; PIÑO, Néli-da. *Século XX - A Mulher Conquista O Brasil*. 1. ed. Rio de Janeiro, Editora Aprazível, 2006.

GOMES, Leandro. *Expressão Feminina Brasileira e Metapoesia Em Gilka Machado e Cecília Meireles*. In: *Revista Odara* 5.2595-6213, 76, 2018

GUBERMAN, Mariluci. *O corpo na poesia hispano americana de vanguarda*. Londrina: Editora Uel, 1999.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1975.

MACHADO, Gilka. *O retrato fiel*. In: *Velha poesia (seleção de poemas)*. Rio de Janeiro: Editora Baptista de Souza, 1965.

\_\_\_\_\_. *Ser mulher*. In: *Cristais partidos*. Rio de Janeiro: s/n, 1915.

PROST, Antoine; VINCENT, Gérard ; et al. *História da vida privada: Da Primeira Guerra a nossos dias*. São Paulo: Companhia das Letras, v. 5, 2ª ed, 1992.





# CAMINHANDO, COSTURANDO, COLANDO: TRAMANDO TÉCNICAS DE CRIAÇÃO ARTÍSTICAS E POÉTICAS AFETIVAS A PARTIR DA FOTOGRAFIA.

*Kathleen Oliveira de Avila  
Cláudio Tarouco de Azevedo*

Este artigo visa apresentar um recorte do processo de criação da série *Rasto da Costura*, a qual se encontra em processo desde o ano de 2017. Nela retrato o caminhar, os deslocamentos de pessoas sobre lugares que lhes afetam e potencializam o despertar das subjetividades. Para o processo de desenvolvimento da série escolho para realizar um ensaio fotográfico, pessoas próximas ao meu convívio cotidiano. As quais tenha conhecimento prévio do contexto de relação de determinado local com aquela pessoa. Assim, quando saímos para caminhar, os encontros entre memórias e o tempo presente são partilhados. E consigo perceber e compreender um pouco dessa relação que é estabelecida.

Quando proponho pensar as marcas do espaço em nós, vou de encontro ao que Francesco Careri (2012) propõe sobre o trabalho do artista Richard Long em walkscapes, onde relata que a natureza está a intervir muito mais sobre o artista que ao contrário. Pois seus trabalhos são dispostos sobre a superfície da crosta terrestre, não alterando sua estrutura. Assim, se tornando reversíveis pelo tempo. E que é seu corpo, o único instrumento utilizado para mensurar o espaço. Por meio do corpo, Long mede as próprias percepções e as variações dos agentes atmosféricos, utiliza o caminhar para perceber a mudança da direção dos ventos, da temperatura, dos sonhos (CARERI, 2012, p. 132).

Nesse contexto quando componho a imagem com

inserções de costura e colagem de elementos das coletas realizadas pelo local percorrido, visto dar a ver um pequeno fragmento, ou de acordo com Philippe Dubois (1993), uma fatia de espaço-tempo indiciária, capturada a partir da fotografia e da experiência vivenciada no ato de caminhar.

## CAMINHANDO

É de suma relevância trazer ao texto presente uma síntese do processo que me levou a idealização e produção da série *Rasto da Costura*. Assim, brevemente trarei de forma introdutória o percurso que se realizou com a pesquisa no campo da fotografia e da caminhada visando diálogos e reflexões acerca das técnicas de criação artística e a concepção de uma poética afetiva.

O início desse estudo se deu no período de graduação em Arte Visuais no Centro de Artes da UFPel. A partir da experiência de mobilidade acadêmica na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP) comecei a pesquisar sobre fotografia, uma vez que me instiga realizar registros fotográficos dos lugares que percorro, caminho, deambulo.

Assim, desenvolvia uma espécie de diário de bordo visual, o qual era esporadicamente complementado através de rascunhos, desenhos, textos e materiais orgânicos (como folhas, pedras e conchas), no intuito de criar uma memória não só visual, mas também estética do que era vivenciado (AVILA, 2020, p. 17).

Em decorrência desse movimento, para minha pesquisa monográfica, busquei compreender o ato fotográfico a partir da percepção fenomenológica (PONTY, 2011) vinculada à experiência estética do caminhar, o qual passei a chamar de *passarilhar*<sup>1</sup>.

Assim percebia que, por meio do ato fotográfico, o capturar de uma imagem era o capturar de um olhar,

de uma fatia de tempo efêmero (DUBOIS, 1993). Desse modo, tentando contornar a brevidade, fugacidade do ato, procurava construir paisagens de memória para acessá-las toda vez que visualizava as imagens produzidas.

Nesse contexto, sentia que a imagem (reproduzida digitalmente) não me bastava. Dessa forma, após ter a imagem em papel (impressa ou revelada), em busca de dar continuidade à composição da imagem e ampliar as percepções comecei as experimentações sobre a fotografia.

Compreendi o viés experimental intrínseco na minha prática artística, o que veio a corroborar o processo de criação poética. Pois, além de caminhar por lugares que transversalizam as relações, e se faz reverberar, por meio da fotografia impressa, encontrei o desdobrar para seguir experienciando o processo estético a partir das técnicas de colagem e costura.

A primeira imagem da série (Figura 1) se concebeu a partir de um ensaio fotográfico realizado junto a uma caminhada por um local o qual, não tinha nenhuma relação, ou referência, naquele período. Mas que era permeado por memórias e relações afetivas com a pessoa que estava a caminhar e colaborar com o trabalho artístico, sensível e performativo que vinha a desenvolver. Nesse contexto, a vivência nesse espaço possibilitou a experiência, assim este território transformou-se em um lugar; e o ato de coleta de materiais do percurso realizado não foi somente com a câmera fotográfica, mas também a partir de elementos orgânicos - como folhas e pequenos galhos - memórias, conexão e relações genuínas com o meio ambiente.



Figura 1: Kathleen Oliveira. Série Rasto da costura 01/10, 2017. Fotografia digital impressa com interferências de colagens e costura; 30 x 45 cm.

Penso nas imagens fotográficas que estou a compor como uma forma de visualizarmos essa troca que ocorre quando estamos a percorrer um local. Pois não só o estamos marcando com nossas pegadas, esse de alguma forma está também nos tocando, se costurando a nossa vida. Seja através de sua história, ou até mesmo com as folhas ou grãos de areia, que saem grudadas no nosso corpo sem percebermos (AVILA, 2018, p. 79).

Como citado anteriormente “quando proponho pensar as marcas do espaço em nós”, e teço encontros ao que Careri (2012) propõe sobre o trabalho de Richard Long (Figura 02). Sugiro ampliar as percepções e o campo de reflexão sobre o caminhar do artista, a partir do que visio conceber com a série *rasto da costura*. O qual, o autor, não só analisou o ato de caminhar como “uma ação que incide sobre o solo (CARERI, 2012)” assim o marcando, e que por isso, pode ser transcrito ou copiado sobre uma representação cartográfica. Mas também, me levou a observar o processo inverso.





Figura 2: *a line made by walking*. England 1967.

Fonte: <<http://www.richardlong.org>> Acesso em: 12 nov. 2017.

O que está incidindo sobre o corpo em movimento, que se desloca e que ao deixar marcas, também está sendo marcado. Uma vez que ainda de acordo com autor, esse território, esse suporte “não é uma tela ou folha em branco, mas sim um intrincado desenho de sedimentos históricos e geológicos (2012, p. 133) que ao ser percorrido, o corpo do caminhante registra os eventos transcorridos da viagem, suas sensações físicas e psicológicas. E é nesse ponto em que encontro muito do que busco trazer para as fotografias da série (Figura 3) - com

as costuras e colagens - onde o autor nos aponta que: A estrutura física do território reflete-se sobre o corpo em movimento (CARERI, 2012, p. 133).



Figura 3: Kathleen Oliveira. Série *Rasto da costura* 02/10, 2017. Fotografia digital impressa com interferências de colagens e costura; 30 x 45 cm.

## COSTURANDO... COLANDO

Quando passo uma linha pelo papel fotográfico, quando através da colagem fixo as fotografias, pequenos elementos naturais que colhi do local de produção fotográfica. Penso que assim também, venho a referenciar de alguma forma o trabalho artístico e artesanal das minhas ancestrais, da minha família (AVILA, 2018, p. 83).

Dessa maneira, talvez como a artista Frida Kahlo quando pintou elementos da cultura mexicana, tentando criar laços de identificação com o espaço, com a pintura *Mis abuelos, mis padres y yo* (Figura 4). Busco através das minhas colagens e costuras, criar uma conexão com meu passado e trazer para poética a autorreferência.



Figura 4: Mis abuelos, mis padres y yo (Meus avós, meus pais e eu), 1936. <<https://goo.gl/qEPnai>>. Acesso em: 09 nov. 2017.

Nesse contexto, para o processo de concepção da próxima imagem (Figura 5) busquei trazer a costura como o elo que está entrelaçando memórias resgatadas e a experiência vivenciada. como o fio do tempo que perpassa o corpo, o fio que flui como movimento da água, como movimento do pensamento e também da imaginação. E a cola, que fixa como a fotografia o tempo presente, e em uma narrativa enviesada (CANTON, 2009) relata a percepção do olhar imbricado pelas histórias narradas durante o deslocamento.





Figura 5: Kathleen Oliveira. Série Rasto da costura 04/10, 2017. Fotografia digital impressa com interferências de colagens e costura; 30 x 45 cm.

Nessa premissa propondo, a partir da costura e da colagem sobre a fotografia, novas formas de contar uma história, seja através de indícios, sinais ou até mesmo rastros que apontem para uma trama a ser desvelada. Ou seja, ainda de acordo com a concepção de narrativa enviesada de Katia Canton (2009), trata-se de uma forma de arte que visa instigar, provocar e estimular os sentidos.

[...] a arte contemporânea penetra as questões cotidianas, espelhando e refletindo exatamente aquilo que diz respeito à vida. O tempo e a memória; o corpo, a identidade e o erotismo; o espaço e o lugar; as micropolíticas – tudo isso é tema de inquietação para a geração atual. Esses temas se estruturam a partir de arranjos formais e de construções conceituais que formam narrativas não lineares, enviesadas (CANTON, 2009, p. 35).

Cabe acrescentar que quando planejei o convite para caminhar e realizar um ensaio fotográfico, procurei trabalhar com a colaboração de pessoas ligadas de al-

guma maneira com o campo das artes. Assim, quando estimei um deslocamento feito de pés descalços, não ocorreu estranhamento, mas sim reações como deleite e satisfação. O que me permitiu observar essas sensações ocorrendo sobre os corpos em contato com os elementos naturais como a terra, a água, a grama, a areia e as folhas secas. os pés a caminhar (Figura 6) são como um processo de gravura, no qual nosso corpo serve tanto de matriz como de base impressa. E que quando chega ao fim de um percurso, nos narra com suas marcas, rastros, a história da sua caminhada.

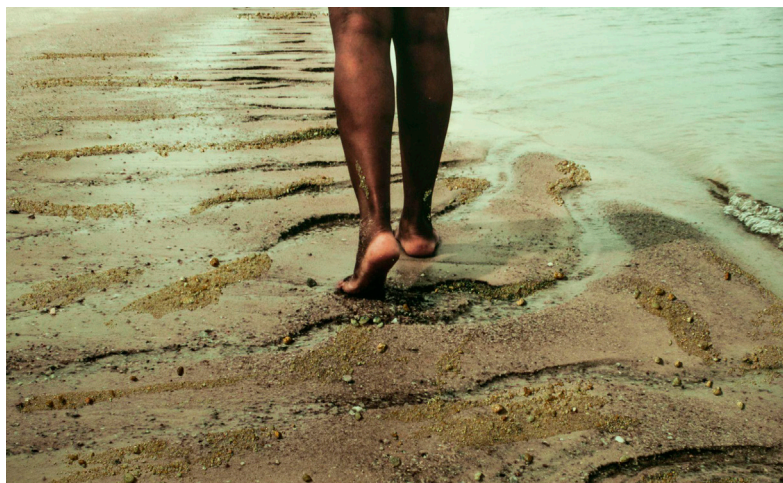


Figura 6: Kathleen Oliveira. Série *Rasto da costura* 04/10, 2017. Fotografia digital impressa com interferências de colagens e costura; 30 x 45 cm.

## TRAMANDO TÉCNICAS E POÉTICAS A PARTIR DA AFETIVIDADE

Divergindo do processo de criação das imagens anteriores da série, *Presente* provém de uma saída de campo com alguns integrantes do grupo de pesquisa<sup>3</sup> que integrava naquele período. Nessa ocasião, motivada a partir de uma proposta de microintervenção ecosófica

solicitada para a disciplina de Arte, Ecologia e Saúde, do PPGAVI (Programa de Pós-Graduação, Mestrado, em Artes Visuais) idealizei uma ação poético-pedagógica por meio de um deslocamento na zona colonial de Pelotas, no Rio Grande do Sul, cujo objetivo era o caminhar em grupo para uma análise das relações estabelecidas entre nós e o ambiente.

Assim, retornei ao primeiro local que percorri para realizar a série. Já não mais um lugar desconhecido, e sim composto de elementos simbólicos e afetivos. O que viabilizou ao guiar o grupo, tensionar exercícios de percepção, reflexão e contemplação com as trocas realizadas na experiência de convívio.

Em decorrência desse movimento, propus um caminhar passivo, aberto à exposição de qualquer eventual sensação. Um deslocamento sensível, mais lento, longe do automatismo dos passos que se dá comumente. Nessa circunstância, exposto a experiência (BONDÍA).

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (BONDÍA, 2002, p. 24).

Buscando singularizar a imagem, e dar visualidade ao sentimento que acompanhou durante o percurso realizado pelo grupo. Realizei um registro fotográfico em um momento de descontração, em um intervalo do caminhar, o qual uma integrante senta-se sobre uma pedra, à beira de um riacho. Fica descalça e mergulha seus pés na água. Com um gesto singelo, leva suas mãos a

acariciar e massagear seus pés. Trazendo movimento ao fluxo da água que perpassa seu corpo.

Por esse viés, para essa imagem optei por realizar impressão em papel pólen, o que considerei com aspecto visual mais suave e delicado pela sua coloração levemente amarelada, com uma tênue textura. Ainda com gramatura e opacidade maiores comparadas a um papel de uso cotidiano. Também, diferente das produzidas anteriormente, em escala menor, no tamanho de 17 x 13 cm. Assim, podendo ser segurada confortavelmente com uma mão (Figura 07).



Figura 07: Kathleen Oliveira. Presente, 2019. Fotografia digital impressa em papel pólen com interferências de costura; 17 x 13 cm. Fonte: Acervo pessoal, 2019.

No entanto, conectando-a à série, realizei costura simples, por horas com a linha única, e no centro onde, por um momento, a água agitou-se e formou uma imagem lembrando uma espiral. Utilizei linha dupla; ludicamente, brinquei com os fios e a costura simples, como



a linha de um tempo presente, única, que estava a nos rodear. Mas também, a linha de um tempo duplo, em que, de modo onírico, esquecemos a realidade acadêmica em que vivemos, e nos permitimos, experienciar sem pressa e sem grandes expectativas o partilhar de uma caminhada em meio à natureza, no meio da semana, no meio do semestre, com mulheres artistas e sensíveis (Figura 8); nos permitimos perceber o afeto em cada olhar, em cada gesto contemplativo como de cheirar uma flor, fechar os olhos e apreciar o sol; sentir o arroio correr sobre nossos pés e o vento em nossos cabelos, no atual tempo em que vivemos, foi um presente.



Figura 8: Registro fotográfico da saída de campo, 2019. Acervo da autora.

O caminho, o percurso da série rasto da costura segue por espaços, transformando-os em lugares. Coletando fragmentos de memórias e as tecendo ao presente, como tramar uma colcha de retalho, compondo narrativas que enviesaram não somente a prática artística, mas as questões da vida. Assim, resgatei, coletei e guardei os presentes provenientes desse território do



caminhar em formas de lembranças; fruição e contemplação a partir das fotografias produzidas.

## REFERÊNCIAS:

AVILA, Kathleen Oliveira de. **Fotocosturafetiva: tramando encontros com a memória e o processo de criação, tecendo diálogos com o cotidiano e a arte contemporânea**. Cláudio Tarouco de Azevedo, orientador. 2020. 82 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2020. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/7888>. Acesso em: 01 jun. 2022.

AVILA, Kathleen Oliveira de. **Porto a Porto Cartografia do passarinhar: Percurso poético da formação afetiva de uma professora artista**. 2018. 92 f. Monografia apresentada ao curso de Artes Visuais, licenciatura do CA/UFPel, Pelotas, 2018.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Rev. Bras. Educ. [online]. 2002, n. 19, pp. 20-28. Disponível na Internet. Acesso em: ago. 2020.

CANTON, Katia. **Narrativas enviesadas**. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2009.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética** / Francesco Careri; prefácio de Paola Berenstein Jacques; tradução de Frederico Bonaldo. São Paulo: G. Gili, 2013.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e outros ensaios**; tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993.



# DESCONSTRUÇÕES E ENCANTAMENTOS NUMA EXPERIÊNCIA COM ARTE RELACIONAL: A FOTOGRAFIA COMO POTÊNCIA DE MAPEAR ENCONTROS

*Angélica de Sousa Marques<sup>1</sup>*  
*Angela Raffin Pohlmann (orientadora)<sup>2</sup>*

## INTRODUÇÃO

Este artigo contempla um recorte da minha pesquisa de mestrado que está sendo realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, sob a orientação da Profa. Dra. Angela Raffin Pohlmann.

A pesquisa aborda a criação de processos de produção de esmaltes cerâmicos à base de cinzas de vegetais, que são tratados como “dispositivos relacionais” (BOURRIAUD, 2009; HOLMES, 2006), gerando encontros de pessoas para a troca de saberes e afetos, e procura pensar o encontro da obra de arte com o espectador utilizando como referenciais a arte colaborativa e a arte relacional complexa. Em virtude do território no qual está sendo desenvolvida, a pesquisa também apresenta outros encontros que são estabelecidos nesses entrecruzamentos com a natureza, com o pequeno, com o sutil e até mesmo com o inimaginável.

Adoto a cartografia como metodologia (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009), na qual o processo assume protagonismo; e, entre as ferramentas escolhidas, estão aquelas que auxiliam na documentação da trajetória investigativa, possibilitando assim a posterior análise dos dados, a partir da organização dos registros do próprio processo artístico. Nesse sentido, para dar

conta de documentar os momentos e os processos da pesquisa utilizo registros fotográficos, filmagens em vídeos e anotações em cadernos de campo.

Os registros fotográficos aparecem então, não só como parte da metodologia adotada, mas também como reveladores de novas questões sobre as imagens que emergem nas poéticas desse cotidiano artístico; entendendo também, que as imagens possibilitam o compartilhamento dessa realidade e do universo de nossos interesses.

## MAPEANDO ENCONTROS

As fotografias apresentadas na pesquisa são aqui referenciadas como um meio de apresentação de instantes de uma produção artística que enfatiza o processo evidenciando os encontros, as desconstruções e os encantamentos que se revelam no cotidiano dessas práticas. Além disso, por meio dessas imagens, procuramos apresentar ao espectador fragmentos e recortes do contexto, dando ênfase ao entorno, ao pequeno gesto, à percepção, ao detalhe, ao objeto artístico<sup>3</sup>, às relações tecidas em momentos de colaboração, entre outros. Dessa forma, é possível dizer que as imagens aqui produzidas em fotografia estiveram sempre intimamente ligadas aos processos artísticos desenvolvidos no contexto da arte relacional complexa e colaborativa; pois nesse contexto, não somente o resultado final é considerado, mas sim a experiência adquirida ao longo desse processo. A fotografia então desempenha um papel importante no sentido de capturar esses instantes vivenciados e dessa forma tornando visível esse percurso. Como diz Gabriel Orozco (2008), referindo-se ao seu processo artístico, “[...] a fotografia tem sido uma boa companheira do meu trabalho, pelo menos como minha maneira de desenhar na realidade, [...] em vez de ter um caderno de esboços,

capturo coisas com a minha câmera [...]” (OROZCO, 2008). Sem esses registros - fotos, vídeos, anotações e relatos - esses momentos não poderiam ser compartilhados, e se perderia a essência do trabalho. Ainda, é também através das fotografias que se torna possível o acesso ao olhar do outro, no momento em que todos os envolvidos no processo artístico relacional e colaborativo, podem participar da criação desses registros.

Essas imagens, que passam a fazer parte da pesquisa, são documentações que partem do registro - que ocorre através da câmera - destas observações e dos encontros que acontecem nas relações que estabeleço com um mundo que se transfigura em algo visualmente mais envolvente e que faz com que me sinta mais cativada por esse outro mundo que se apresenta (FLETCHER, 2009). Do mesmo modo, tais imagens me inspiram a este movimento de compartilhá-las para que possam assim serem vistas e apreciadas por outros, podendo gerar um deslizamento na realidade de outras pessoas.

Ao olhar através da câmera, todo um imaginário surge daquele enquadramento, sendo que “A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar.” (BENJAMIN, 1993, p. 94). Passamos, portanto, a perceber o invisível, o disperso, o sutil que geralmente escapa ao olhar distraído, absorvido pela velocidade do mundo e pelas interferências de um ambiente sobrecarregado de informações visuais. “Assim como Dorothea Lange uma vez disse: ‘Uma câmera é uma ferramenta para aprender como ver sem uma câmera’” (LIPPARD, 2014, p. 168, tradução nossa), passamos a olhar e a enxergar além do que nossos olhos podem ver na realidade. A imagem, portanto, não se restringe apenas a um recorte do que vemos no mundo. De acordo com Didi-Huberman (2012, p. 216) a imagem é “[...] uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas

também de outros tempos suplementares [...]”. Arlindo Machado (1993, p. 3) nos diz que “[...] o mito da objetividade e da veracidade da imagem fotográfica desaparecerá da ideologia coletiva e será substituído pela ideia muito mais saudável da imagem como construção e como discurso visual.”

Então, as imagens na pesquisa, passam a ser vistas como esses rastros, ou pegadas deixadas no caminho, a partir dos quais é possível criar um mapa visual desse processo artístico, formando uma narrativa do processo. Com isso, torna-se possível compartilhar essa narrativa da imagem como construção e discurso visual.

## RESPIGANDO IMAGENS

No processo de feitura do esmalte cerâmico de cinzas, utilizamos como matéria prima a cinza produzida no nosso fogão a lenha e, em algumas ocasiões, também coletamos as cinzas em campos de florestamento que são queimados na região<sup>4</sup>.

A partir dessa condição existente na pesquisa, nos apropriamos do conceito de ‘respigagem’ de Agnès Varda (2000), citado no trabalho de Laila Loddi e Raimundo Martins (2009), sob a perspectiva da cultura visual. Esse conceito, tanto em Varda (2000) como em Loddi e Martins (2009), é utilizado para investigar o ato dos respigadores de objetos que apanham nas ruas o material para as suas criações artísticas. O termo respigar vem do verbo francês *Glanage*, que significa apanhar os restos após a colheita. O pintor francês Jean-François Millet (1814 - 1875) pintou o quadro *Les glaneuses*<sup>5</sup> (1857) (Fig. 1), representando respigadoras em um campo de trigo após a colheita.

Loddi e Martins (2009, p.2) lembram que a respigagem “[...] para muitos camponeses ainda é uma tradição cultural; um acontecimento social e coletivo; um

valor moral de não-desperdício”, no sentido de que os camponeses voltam ao campo, depois da colheita, para ‘respigar’ as sobras. O que não se resume somente a recolher fragmentos da colheita, mas também a criar narrativas paralelas e alternativas trazendo a potência de uma reinvenção, de uma desconstrução, de uma transformação. Esse conceito está relacionado à pesquisa, pelas coletas realizadas do barro selvagem – barro in natura retirado de obras de escavações no campo (Fig. 2) assim como em ocorrências ao longo de estradas – e das cinzas que sobram após as queimadas nos campos de florestamento (Fig. 3). Essa ‘respigagem’ também acontece nas recolhidas das cinzas do fogão à lenha. Nesse contexto, é possível dizer que as imagens produzidas se dão “[...] agora como um ‘texto’ para ser decifrado ou



Figura 1 - François Millet, *Les glaneuses* (1857). Fonte: LOD-DI; MARTINS, 2009, p.1.

‘lido’ pelo espectador e não mais como paisagem a ser contemplada.” (MACHADO, 1993, pág. 2). Essa leitura feita pelo espectador dependerá diretamente de suas

experiências vividas.

Figura 2 - Coleta de barro selvagem. Ano: 2022. fotografia de Paulo Damé.







Figura 3 - Ação coletiva de coleta de cinzas num campo queimado. Ano: 2019. Fotografia de Sérgio Silva.

Precisamos retomar aqui o que disse Didi-Huberman (2012) sobre a imagem, pelas relações que podem ser estabelecidas entre suas palavras e o que aqui apresentamos. Deste modo, podemos entender que as conexões extrapolam a metáfora entre o fogo e a “imagem que arde”. Pelo seu “resplendor” ou pela sua “destruição”, pelo seu “movimento” ou sua “audácia”, pela “dor” ou pela “memória”, é sempre pelo seu sentido de “sobrevivência” que a imagem arde:

[...] cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes. [...] a *imagem arde*. Arde com o real do que, em um dado momento se acercou [...]. Arde pelo desejo que a anima, pela intencionalidade que a estrutura, pela enunciação [...]. Arde pela *destruição*, pelo incêndio que quase a pulveriza, do qual escapou [...]. Arde pelo *resplendor* [...]. Arde por seu intempestivo *movimento* [...]. Arde por sua audácia [...]. Arde pela *dor* da qual provém e que procura todo aquele que dedica tempo para que se importe. [...] a imagem arde pela *memória*, quer dizer que de todo modo arde, quando já não

é mais que cinza: uma forma de dizer sua essencial vocação para a sobrevivência, apesar de tudo. Mas, para sabê-lo, para senti-lo, é preciso atrever-se [...]. E soprar suavemente para que a brasa, sob as cinzas, volte a emitir seu calor, seu resplendor, seu perigo. Como se, da imagem cinza, elevaresse uma voz: 'Não vês que ardo?' (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216).

Nesse contexto é possível fazer uma comparação das cinzas como um resíduo, resíduo esse que ainda 'arde', mostrando mais do que podemos ver. Assim como Didi-Huberman (2012) nos fala através da fotografia, desse resíduo vivo que 'arde' pelo desejo que a alma, pela destruição, pelo incêndio que quase a pulveriza, porque ainda 'arde'. Quando adotamos a cinza para elaboração do esmalte cerâmico, a adotamos porque ela 'arde' por sua audácia de transformar-se através do fogo novamente; embora estando fisicamente fria, a cinza 'arde' como possibilidade; a cinza vibra em sua vocação para a sobrevivência; e assim, como com a fotografia, é necessário atrever-se para podermos ver que a cinza ainda tem vida e potência de ressignificação.

## **TROCA DE SABERES: IMAGENS, REGISTROS, COLABORAÇÃO, EXPERIMENTAÇÃO E EXPERIÊNCIA**

No contexto dos últimos acontecimentos mundiais<sup>6</sup>, viver da terra reforça a importância de uma sensibilização e conscientização deste estar no mundo, que parte da consciência do fazermos parte do cosmos, e da importância que percebemos no cuidado necessário do que, e de quem, está próximo. Uma conexão com a vida e com a terra, que inclui não só essas relações já estabelecidas, como também se abrem para novas possibilidades de propor outras relações, que possam ir ao encontro da vida como uma coisa plena. Nesse senti-

do, as propostas de arte relacional se instauram nesses interstícios e se inauguram como partículas de acontecimentos da vida cotidiana, que transitam abrindo-se a novos diálogos e interações também entre seus participantes. As relações de descontinuidades propostas pelas ações que fazem parte da arte relacional podem contribuir para novos modos de viver a realidade e vivê-la de novas maneiras.

As propostas relacionais em sua forma complexa transitam tanto pelos marcos convencionalizados da instituição Arte quanto se aproximam de acontecimentos e situações inseridos nos mundos de vida cotidiana, disponibilizando ao artista novas possibilidades de atuação no Real que materializem espaços de vida que gerem participação, reflexão e diálogo a partir do convívio. Enfim, geram relações de descontinuidade onde a subjetividade dos sujeitos envolvidos pode ser reconstruída. Sua forma de representar cria um corte momentâneo sobre determinado contexto, ampliando nossa visão e fazendo com que a realidade possa ser vista e vivida de outras maneiras (KINCELER et al., 2007, p. 186).

As práticas relacionais complexas e colaborativas praticadas no contexto da pesquisa, se aproximam dos acontecimentos e das situações que fazem parte do mundo e do nosso cotidiano. O compartilhamento dos processos dessa prática artística, estabelece participação, reflexão e diálogo com base no convívio estabelecido entre os colaboradores. Kinceler (2008, p. 1793) nos diz que “[...] uma descontinuidade em arte consegue materializar um complemento imaginário capaz de gerar uma forma diferente de praticar o cotidiano, [...] capazes de promover contaminação.” Essas descontinuidades, que podem surgir a partir dos saberes singulares, quando somos atravessados pela arte e pelo outro “[...] estão fundadas em nossas experiências de vida” (KINCELER, 2008, p. 1793).

As imagens produzidas durante os processos rela-

cionais e colaborativos têm a potência de registrar esses momentos de descontinuidades, de contaminações e nos permite o seu compartilhamento. De acordo com Lippard (2014, p. 171, tradução nossa) “A maioria das imagens mais potentes não se faz presente somente por aquilo que nós vemos, elas também impressionam por aquilo que nós não vemos”. As imagens, em sua grande parte, não conseguem descrever o sentimento e a experiência vivenciados no instante do seu registro. Mesmo assim, nós as registramos, e sua documentação permite o trabalho de análise posterior às ações realizadas.

As quatro imagens a seguir (Figuras 4, 5, 6 e 7), mostram alguns momentos de compartilhamento de criação coletiva e colaborativa em arte, contaminações, descontinuidades, trocas de saberes e afetos em momentos de simultaneidades afetivas.

Figura 4 – Encontro colaborativo em arte. Troca de saberes.



Trabalho de esmaltação com vidrados de cinza em monoqueima - Casa/Ateliê Casa Redonda. Ano: 2019. Fonte: fotografia de Paulo Damé.



Figura 5 – Encontro colaborativo em arte. Simultaneidades afetivas. Troca de saberes. Casa/Ateliê Casa Redonda. Ano: 2019. Fonte: fotografia de Angélica Marques.



Figura 6 - Encontro colaborativo em arte. Simultaneidades afetivas. Troca de saberes. Fotografia de Tatiana Pureza.





Figura 7 – Encontro colaborativo em arte. Simultaneidades afetivas. Troca de saberes. Ateliê de Cerâmica – Centro de Artes – UFPel. 2019. Fotografia de Eduarda Lenzi.

## COMPARTILHANDO ‘ENCANTAMENTO’ ATRAVÉS DE IMAGENS

Os processos artísticos colaborativos são mais complexos porque a figura do artista e do espectador, que agora também é colaborador, se entrelaçam. Desde o argumento trazido por Marcel Duchamp, em 1957, sobre o ato criador e o coeficiente artístico que envolve o artista, a obra e o espectador (DUCHAMP, 2004), temos a consciência de que há um “mecanismo subjetivo que produz a arte em estado bruto [...]”. Para Duchamp (2004, p. 73), “[...] o ‘coeficiente artístico’ é como uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente”. Nos processos colaborativos do campo da arte, podemos dizer que o espectador dá continuidade à criação do artista ao estabelecer contato entre a obra de arte e o mundo. Assim, seguindo o raciocínio pro-

posto por Duchamp (2004, p. 74), “ o ato criador toma outro aspecto quando o espectador experimenta o fenômeno da transmutação; pela transformação da matéria inerte numa obra de arte, uma transubstanciação real processou-se [...]”. Ou seja, é o público que estabelece este contato entre a obra e o mundo exterior, e é “essa a sua contribuição ao ato criador” (DUCHAMP, 2004, p. 74).

A Figura 8, a seguir, mostra o deslocamento das peças de cerâmica que passam a estar expostas, não em uma galeria de arte, mas, de outra forma, ao serem colocadas no uso cotidiano, possibilitando, com isso, dar a elas novos significados. Esta passa a ser uma forma de apresentação diferente de uma mostra mais ‘tradicional’ que acontece nas galerias de arte. Aqui as peças estão impregnadas de vida, e tornam-se ‘coisas’ conforme o conceito trazido por Ingold (2012), pois não são mais simples objetos, já que para Ingold (2012, p. 29) “a coisa é um acontecer [...] um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam”.



Figura 8 – Imagem enviada por Ágata Tomaselli, utilizando uma peça cerâmica, produzida por Angélica Marques, para tomar um café durante uma queima em seu ateliê. Fotografia de Ágata Tomaselli

Esses são instantes cheios de pura magia. São nesses instantes que o conceito de ‘encantamento’, tão bem traduzido por Kinceler (2008, p. 1797), me faz retomar a ideia de que “[...] estar encantado é [como] a mola propulsora que faz o artista desejar que ‘outros’ também se encantem, ampliando, dessa forma, um movimento para que o mundo se torne mais digno de ser vivenciado.” A magia desses instantes de encantamento funciona também como potência propulsora para meu próprio fazer artístico. Nesse sentido, percebo que a fotografia também se insere nesses processos, ao fazer parte do desejo de compartilhamento desse encantamento com o outro.

## **QUE TEMPO É PRECISO PARA VER UMA FLOR?**

O pequeno território no qual a pesquisa poética é desenvolvida, possui uma configuração especial. Dentro da pesquisa, procuro trazer, além da visão que tenho desse entorno, os olhares das pessoas que estão trabalhando coletivamente e que coabitam e compartilham este lugar. Com ele, abre-se toda uma inspiração que constitui o próprio território que abastece a pesquisa. Desconstruções e reencantamentos acontecem a cada instante. As matas nativas, os açudes, as minúsculas flores do campo, que são inimagináveis se pensarmos na escala do entorno; os graveteiros construindo seus ninhos, entre tantos outros pássaros construtores que compõe uma sinfonia que enriquece essa experiência no espaço e na arte cerâmica. Tudo isso faz parte deste lugar onde habito, e onde realizo o trabalho prático e poético desta pesquisa.

Procuro trazer as imagens, a partir do maravilhamento e do encantamento existente com o entorno do território de minha prática artística. As fotografias mostram o estar nesse lugar e as desconstruções que se revelam



no cotidiano dessas práticas. Através dessas imagens capturadas, também percebo o modo como esses elementos se configuram essenciais dentro desse contexto, além de compartilhar estas fotografias para mostrar aos outros um pouco dessa realidade.

Partindo da minha admiração e encantamento pelas flores – por todos os tipos de flores – observá-las e fotografá-las é uma prática que se tornou habitual, desde minha infância, e que continuam a me surpreender sempre pela sua beleza e complexidade cada vez que as encontro. Embora todos os tipos me encantem, sempre fui tocada em especial pelas flores silvestres, que nascem no campo... as pequenas... as comuns... aquelas que a gente nem sabe que existem e que, na maioria das vezes, é necessário nos abaixarmos para poder admirá-las mais de perto, ou ainda, utilizar a tecnologia de uma lente macro, por exemplo, para ter uma visão ampliada para poder contemplar seu tamanho, sua delicadeza, enfim, seus mistérios. Ingold (2015, p.112), retrata esse sentimento, na seguinte passagem

Em um mundo em devir, no entanto, até mesmo o comum, o mundano ou o intuitivo causam espanto – o tipo de espanto que advém da valorização de cada momento, como se, naquele momento, estivéssemos encontrando o mundo pela primeira vez, sentindo seu pulso, maravilhando-nos com a sua beleza e nos perguntando como um mundo assim é possível.

Novamente aqui, esse maravilhamento com a beleza do instante que pulsa nos faz perceber algo além do que nossos olhos podem enxergar. O comum e o mundano se transformam em algo especial, pela valorização deste olhar que vê algo como se fosse pela primeira vez. Para alcançarmos esse maravilhamento, é preciso ter tempo, é preciso nos despirmos de um cotidiano agitado e caótico, é preciso simplesmente ‘ver’.

Na prática diária de um olhar cuidadoso com o pe-

queno, com o sutil, encontro as flores do campo que tanto me encantam. Leite diz que “A fotografia é a versão do seu autor frente aos fatos fotografados. Reflete a experiência da sua vida [...]” (LEITE, 2017, p. 13).



Figura 9 – Flor branca. Fotografada no entorno do pequeno território – Casa/Ateliê Casa Redonda. 2018. Fotografia de Angélica Marques



Figura 10 – Formigas na flor. Detalhe fotografado no entorno do pequeno território – Casa/Ateliê Casa Redonda. 2018. Fotografia de Angélica Marques.

As Figuras 9 e 10 trazem duas imagens, que me inspiraram a falar de O’Keeffe, artista pela qual tenho grande admiração.

As pinturas de flores da artista americana Georgia O’Keeffe (1887-1986), talvez influenciadas pela fotografia, isolam e ampliam as imagens de inúmeros detalhes das flores, como podemos ver na Figura 11 - *Jimsonweed* (*Datura stramonium*) White flower n° 1.



Figura 11 - White flower n° 1, Georgia O’Keeffe, 1932. Fonte: Fundação Clóvis Salgado. Disponível em: <https://fcs.mg.gov.br/georgia-okeeffe-a-mulher-artista-mais-cara-da-historia/>.

Sobre esse tema, Alex Kovacs<sup>7</sup>, diz que talvez a melhor definição para as representações florais seja da própria artista

Uma flor é relativamente pequena. Todo mundo tem muitas associações com uma flor — a ideia de flores. Você estende a mão para tocar a flor — inclina-se para a frente para cheirá-la — talvez toque com seus lábios quase sem pensar — ou a ofereça a alguém para agradá-lo. Ainda assim — de certa forma — ninguém vê uma flor — realmente — é tão pequena — não temos tempo — e ver leva tempo, assim como ter um amigo leva tempo... Então eu disse para mim mesma — vou pintar o que eu vejo — o que a flor é para mim,

<sup>7</sup> Disponível em: <https://www.mundodek.com/p/sobre.html>. Acesso em: 19 fev. 2022.

mas eu vou pintá-la grande e eles ficarão surpreendidos ao levarem tempo para observá-la — Vou fazer até os novaiorquinos ocupados perderem um tempo para ver o que eu vejo nas flores... (O'Keeffe, Georgia).<sup>8</sup>

Essa pintura da imagem ampliada da flor (Fig. 11) faz com que possamos perceber cada detalhe de uma nova maneira. Georgia O'Keeffe nos convida a percorrer esses detalhes ampliados através de um olhar que se perde nas curvas, nas linhas, nas cores e contrastes de uma flor que é tão diminuta. Como ela mesma diz, temos que 'perder tempo' para perceber cada detalhe.

## A MAGIA REVELADA PELA TÉCNICA

O acesso às câmeras digitais, possibilitou a interpretação e a aproximação da magia que a fotografia traz ao nosso imaginário. Benjamin (1993) nos diz que as coisas ocultas, que habitam as imagens minúsculas, são significativas o suficiente para encontrarem-se "grandes e formuláveis" mostrando-nos as diferenças históricas entre arte e técnica.

A técnica que as câmeras digitais atuais tornaram acessíveis, nos permitem uma aproximação à interpretação e a essa "magia da fotografia" da qual Benjamin (1993) nos fala. E é através dessas tecnologias, que temos investigado detalhes e sutilezas que não se revelam a olho nu. Nessas sutilezas, temos percebido conexões entre a cerâmica e o universo natural (Fig. 12 e 13). Nessas conexões, encontramos uma relação entre o pequeno e o sutil, mas não menos encantador, que também está presente no esmalte cerâmico.

Através da ampliação fotográfica dessa cobertura vítrea aplicada em torno do corpo cerâmico (Fig. 12), conseguimos visualizar uma paisagem de 'flores do campo', que emergiu no detalhe do esmalte cerâmico. Esta ampliação dos detalhes permite ver o modo como

esse macro reverbera, intencionalmente ou não, no detalhe micro, se cristalizando e sendo percebido somente através desta lente digital. Na sequência, trago a Figura 13, para mostrar a conexão com esse macro, as flores do campo, que encobrem a paisagem.

Figura 12 – Flores do campo - detalhe de uma ampliação da cobertura vítrea de um corpo cerâmico. Fonte: fotografia de Ágata Tomaselli e Guilherme Macedo

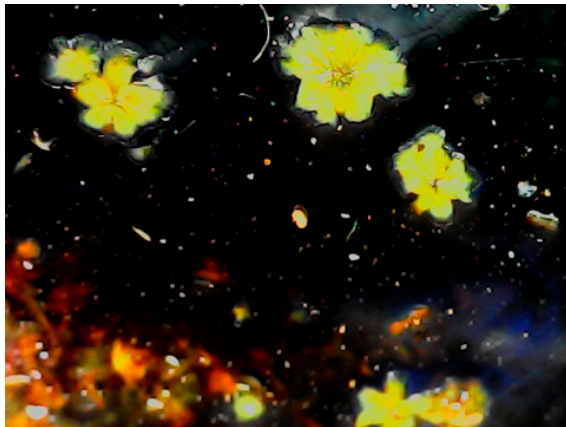


Figura 13 – registro fotográfico feito em uma das caminhadas pelo pequeno território, entorno do Ateliê/Casa Casa Redonda. Fonte: fotografia de Angélica Marques.



Não há como não relembrar aqui das palavras de Fle-

tcher (2009, p. 52), ao comentar que o que ele vê em seu trabalho artístico é “[...] um ato de apontar para coisas que [ele acha...] interessantes e que dessa forma outros possam também perceber e apreciar.” A fotografia na pesquisa, funciona como esse ato de apontar para coisas que consideramos relevantes e também é através da fotografia que se torna possível o compartilhamento do processo para que outros possam também se encantar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao chegar ao final dessa reflexão, é possível considerar que as particularidades das imagens obtidas a partir dos avanços tecnológicos no campo da fotografia contribuíram para ampliar nosso olhar através da câmera, fazendo com que a imagem não se restrinja apenas a um recorte do que vemos no mundo. Nesse sentido, através das imagens capturadas fotograficamente, passamos a perceber o invisível, o disperso, o sutil que geralmente fogem ao nosso olhar absorto, e dessa forma passamos a enxergar imagens que extrapolam o que nossos olhos podem ver na realidade.

A fotografia torna-se uma aliada na pesquisa, não só pela ampliação na visão dos detalhes fotografados, como também pela possibilidade de revelar os registros do processo: respigagem do barro e das cinzas; os instantes de encantamento, que se transformam em potência propulsora para o próprio fazer artístico e desejo de compartilhamento desse encantamento com o outro; e ainda, as desconstruções que se revelam nas poéticas cotidianas, refletindo assim uma experiência de vida. As imagens, fazem com que possamos perceber cada detalhe de uma nova maneira, mas é preciso termos tempo, para perceber esses detalhes.

Embora as imagens, em sua maioria, não consigam descrever o sentimento e a experiência vivenciados no

instante do seu registro, por outro lado, passam a ser rastros ou pegadas deixadas no caminho desse processo artístico, formando uma narrativa do processo, o que torna possível compartilhar essa narrativa como construção e discurso visual.

As práticas artísticas, assim como as imagens fotográficas, podem conter esse alcance tanto no que se refere aos espectadores, como em seu poder de afetar, desconstruir, contaminar os mesmos, fazendo com que nossas ações artísticas, neste mundo, tenham a mesma potência e magia de uma semente plantada em terra fértil.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, [S. l.], p. 206–219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 26 fev. 2022.

DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador In: BATTCKOCK, Gregory. **A Nova Arte**. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 71-74.

FLETCHER, Harrell. Algumas ideias sobre Arte e Educação. In: **Educação para a arte, Arte para a educação**. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, p. 49-63, 2009.

HOLMES, Brian. El dispositivo artístico, o la articula-



ção de enunciacões coletivas. **Brumaria**: práticas artísticas, estéticas y políticas, Edita: Brumaria A.C, Madrid, n. 7, dez. 2006. Disponível em: [http://angels-barcelona.com/files/\\_Brumaria\\_7\\_arte\\_maquinas\\_trabajo\\_inmater.pdf](http://angels-barcelona.com/files/_Brumaria_7_arte_maquinas_trabajo_inmater.pdf). Acesso em 28 mar. 2019.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: Emarranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/JRMDwSmzv4Cm9m9fTbLSBMs/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 16 abr. 2021.

KINCELER, José Luiz. ALTHAUSEN, Gabrielle; DAMÉ, Paulo. Desestabilizando os limites – Arte relacional em sua forma complexa. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS PANORAMA DA PESQUISA EM ARTES VISUAIS, 15., 2007, Salvador-BA. **Anais Eletrônicos** [...]. Salvador: UNIFACS, 2007. Disponível em: [http://www.anpap.org.br/wp-content/uploads/2020/03/Anais-Anpap15\\_vol01.pdf](http://www.anpap.org.br/wp-content/uploads/2020/03/Anais-Anpap15_vol01.pdf). Acesso em: 25 set. 2019.

KINCELER, José Luiz. As noções de descontinuidade, empoderamento e encantamento no processo criativo de “Vinho Saber – Arte Relacional em sua forma complexa”. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS PANORAMA DA PESQUISA EM ARTES VISUAIS, 17., 2008, Florianópolis. **Anais Eletrônicos** [...]. Florianópolis: Udesc, 2008. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/162.pdf>. Acesso em: 13 nov. 2019.

LODDI, Laila; MARTINS, Raimundo. Os respigadores e a respigadora: possíveis mediações culturais. In: **II SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE PESQUISA EM ARTE E CULTURA VISUAL**, 2009, Goiás. FAV-UFG. 2009. **Anais Eletrônicos** [...]. Goiás: UFG, 2009. Disponível em: <https://>



files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2009.GT3a\_Laila\_Loddi.pdf. Acesso em: 29 abr. 2021.

MACHADO, Arlindo. **Fotografia em mutação**. Curitiba: Nicolau, n. 49, p. 14-15, 1993.

LIPPARD, Lucy Rowland. **UNDERMINING: A wild ride through land use, politics, and art in the changing West**. New York: The New Press, 2014.

LEITE, Enio. **Fotografia digital: aprendendo a fotografar com qualidade**. Viena, Santa Cruz do Rio Pardo, 2017.

OROZCO, Gabriel. Gabriel Orozco: On Photography - **Art21** “Extended Play”, 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xA4CMvgIhjk>. Acesso em: 29 jan. 2022.

PASSOS, E; KASTRUP, V; ESCÓSSIA, L. (Orgs.). **Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

VARDA, Agnès. **Los espigadores y la espigadora**. Vídeo. 2000. Disponível em: <https://vimeo.com/467743930>. Acesso em: 13 jul. 2020.



# PARTE TRÊS

*Imagens de Cláudio Tarouco de Azevedo das obras da exposição Fluxos nos espaços em tempos pandêmicos e da Galeria Intercultural Magliani (GIM/Unipampa)*



GALERIA INTERCULTURAL

*Mashians*





Photo: Mrs. J. M. ...  
 Taken: ...  
 Location: ...  
 Date: ...  
 Photographer: ...  
 No. ...





**Fuori Spazio**  
A cura di Marina Cardellini  
A cura di Marina Cardellini  
Montare sulle 180x110 cm  
Dimensione: 25,5x19,5x1,5 cm  
Settembre 2022



Small white label with text and a logo.





**Ficha técnica**  
Título: Sonsoles  
Artista: Melissa Victoria  
Categoría: Retrato  
Técnica: medio fotográfico digital  
Dimensiones: 37,5cm x 1,5cm  
Año: 2021





Titlu: Ochi  
Titlu: Ochi  
Titlu: Ochi  
Artist: pop, tati  
Material: papir fotografic  
Tehnica: expozitie fotografica digital  
Anul: 2022  
Anul: 2022





Projekta izstrāde īstenojusi, atbalstotā, mecenāte  
Ieva Čakša  
Aktīvais mākslinieks kļūstotais mecenāts  
Ieva Čakša  
Tēmas: psiholoģija, sociālā digitālā  
Dizains: 18,5cm x 23,5cm  
Gads: 2021





**Ficha técnica**  
Título: Un día de campo  
Autor: María José Martínez  
Material: papel impreso  
Temas: Fotografía digital  
Año: 2022 10,00 € + IVA





100% Recycled  
100% Recycled  
100% Recycled  
100% Recycled  
100% Recycled  
100% Recycled  
100% Recycled  
100% Recycled  
100% Recycled  
100% Recycled



Foto: P. Rossi  
Foto: P. Rossi  
Foto: P. Rossi  
Foto: P. Rossi  
Foto: P. Rossi  
Foto: P. Rossi  
Foto: P. Rossi  
Foto: P. Rossi  
Foto: P. Rossi  
Foto: P. Rossi





1. **Wetland**  
Wetland is a land area that is saturated with water, either permanently or seasonally, which creates a unique environment. Wetlands are important for many reasons, including their ability to filter pollutants, store carbon, and provide habitat for many species of plants and animals. Wetlands are also important for their ability to provide flood protection and to recharge groundwater.



**Planta:** *Passiflora ligularis*  
**Nombre:** Clavello / Acahuato  
**Urbano:** *Passiflora ligularis* (L.) Poir.  
**Urbano:** *Passiflora ligularis* (L.) Poir.  
**Urbano:** *Passiflora ligularis* (L.) Poir.  
**Urbano:** *Passiflora ligularis* (L.) Poir.  
**Urbano:** *Passiflora ligularis* (L.) Poir.



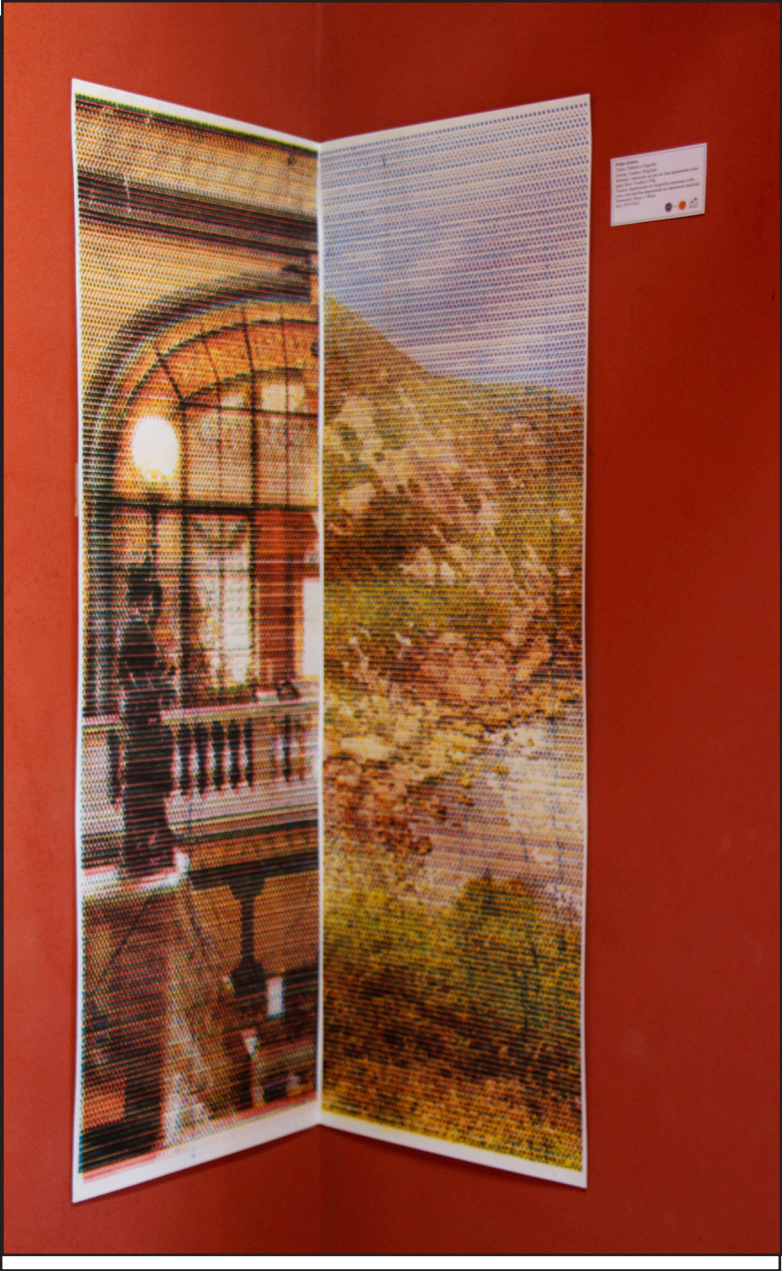




1. The building is a modern structure with a flat roof and large windows. It is surrounded by lush green trees and a clear sky. A person is visible near the entrance of the building.



2. The rock formation is a large, textured structure with a dark, uneven surface. It appears to be a natural shelter or habitat. The lighting is dramatic, highlighting the textures of the rock.



Small white card with text and logos, likely providing information about the artwork or the artist.



# FICHAS TÉCNICAS DA EXPOSIÇÃO

1 Título: Da janela à moldura

Artista: Ana Tavares

Materiais: papel fotográfico em moldura com paspatur

Técnicas: políptico com pós-produção digital

Dimensões: 57,5cm x 36cm

Ano: 2020

2 Título: Meadas cotidianas

Artista: Kathleen Oliveira

Materiais: sulfite 180gr e linha.

Técnicas: fotografia digital com inserção de costura

Dimensões: 29,7cm x 42cm

3 Título: Refluxos

Artista: Cláudia Brandão

Materiais: papel fotográfico

Técnicas: díptico fotográfico digital

Dimensões: 66cm x 43cm

Ano: 2022

4 Título: Sensações

Artista: Melissa Victoria

Materiais: papel fotográfico

Técnica: tríptico fotográfico digital

Dimensões: 37,5cm x 15cm

Ano: 2021

5 Título: Olhares (r)existentes

Artista: poh\_tati Título: Um dia de espera

Artista: Flávia Martins Alves

Materiais: papel fotográfico

Técnica: fotografia digital

Dimensões: 30,5cm x 20,5cm

Ano: 2022

6 Materiais: papel fotográfico  
Técnica: tríptico fotográfico digital  
Dimensões: 39cm x 15cm  
Ano: 2022

7 Título: rotina, repetição, acúmulo, monotonia  
Artista: Mariana Madruga  
Materiais: papel fotográfico  
Técnicas: políptico fotográfico digital  
Dimensões: 38,5cm x 33,5cm  
Ano: 2021

8 Título: Lagoa de Marapendi  
Artista: Berenice Bailfus  
Materiais: impressão em couché fosco  
Técnica: fotografia Digital  
Dimensões: 29,7cm x 42cm  
Ano: 2022

9 Título: Ser  
Artista: Tatiana Brandão  
Materiais: papel fotográfico  
Técnicas: díptico fotográfico digital  
Dimensões: 29,7cm x 82cm  
Ano: 2022

10 Título: Desinvertir el paisaje  
Artista: Angélica Marques  
Materiais: papel fotográfico fosco  
Técnicas: fotografia digital  
Dimensões: 60cm x 45cm  
Ano: 2022

11 Título: metafluxos

Artista: Cláudio Azevedo

Materiais: lona fotográfica em PVC, sem trama

Técnicas: fotografia digital com inserção de costura

Dimensões: 60cm x 35cm

Ano: 2022

12 Título: Metamorf(a)se 1 e 2

Artista: Dhara Carrara

Materiais: impressão em couché fosco

Técnica: fotografia digital

Dimensões: 42cm x 29,7cm

Ano: 2022

13 Título: Palácio e Segredo

Artista: Gustavo Reginato

Materiais: impressão em jato de tinta pigmentada sobre papel Rives Tradition 250g

Técnica: digitalização de fotografias impressas a três cores com parafina pigmentada em impressora matricial.

Dimensões: 66cm x 100cm

Ano: 2019/2022





O projeto Produção Cultural e Fotografia do PET Produção e Política Cultural (PET PPC) da Universidade Federal do Pampa (Unipampa) apresenta este livro como resultado de discussões iniciadas em 2021, quando houve o Colóquio de Fotografia, realizado de maneira remota e contando com participantes do próprio PET PPC e dos grupos de pesquisa Photographein da Universidade Federal de Pelota (UFPEL) e ArteEcos, da Universidade Federal de Rio Grande (FURG).

Além desse colóquio que apresentou a maioria dos textos presentes no livro, a união desses três grupos também gerou a realização de uma exposição que ocorreu primeiro na Galeria Intercultural Magliani, do Campus Jaguarão da Unipampa em 2022. Registro das obras expostas também fazem parte desse livro.

Esta é a segunda obra realizada pelo grupo PET PPC que propõe o encontro do curso de Produção e Política Cultural com uma linguagem artista e seus pesquisadores e artistas. Na primeira obra foi abordada a Produção Cultural e Literária.

Produção Cultural e Fotografia apresenta os seguintes autores:

Ana Beatriz Rosse, Angélica Marques, Angela Pohlmann, Berenice Bailfus, Cláudia Brandão, Cláudio Azevedo, Dhara Carrara, Gustavo Reginato, Kathleen Avila, Maria Alcina Alves, Maria Fernanda Cavalcanti, Sandro Mendes, Tatiana Araujo, Thiago Godoy e Wesley Blanke.

