



PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
EM DESIGN
EBA | UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

Carolina Maduro Costa

FOTOGRAFIA: O *ESPAÇO TRANSIENTE* NA IMAGEM

Rio de Janeiro

2022

CAROLINA MADURO COSTA

FOTOGRAFIA: O *ESPAÇO TRANSIENTE* NA IMAGEM

Dissertação apresentada ao curso de mestrado do programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Rio de Janeiro — UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design.

Orientador: Prof. Dr. Jofre Silva

Rio de Janeiro

2022

CIP - Catalogação na Publicação

M183f Maduro Costa, Carolina
 Fotografia: O Espaço Transiente na imagem /
 Carolina Maduro Costa. -- Rio de Janeiro, 2022.
 134 f.

 Orientador: Jofre Silva.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
 Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de
 Pós-Graduação em Design, 2022.

 1. Design. 2. Fotografia. 3. Artes visuais . 4.
 Espaço. 5. Movimento. I. Silva, Jofre, orient. II.
 Título.

CAROLINA MADURO COSTA

FOTOGRAFIA: O ESPAÇO TRANSIENTE NA IMAGEM

Dissertação apresentada ao curso de mestrado do programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Rio de Janeiro — UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design.

Aprovado em: 01/12/2022

BANCA EXAMINADORA



Documento assinado digitalmente
JOFRE SILVA
Data: 14/12/2022 19:11:14-0300
Verifique em <https://verificador.itl.br>

Prof. Dr. Jofre Silva
Escola de Belas Artes - UFRJ



Documento assinado digitalmente
ANTONIO DE SOUZA PINTO GUEDES
Data: 14/12/2022 20:28:49-0300
Verifique em <https://verificador.itl.br>

Prof. Dr. Antonio de Souza Pinto Guedes
Escola de Belas Artes - UFRJ



Documento assinado digitalmente
LARISSA CARDOSO FERES ELIAS
Data: 15/12/2022 01:42:29-0300
Verifique em <https://verificador.itl.br>

Prof. Dra. Larissa Cardoso Feres Elias
Escola de Belas Artes - UFRJ

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiro, à minha família, pelo apoio, pelo incentivo e por todo o amor de sempre. À minha mãe, que como minha melhor amiga, deu ouvidos às minhas inseguranças e me deu forças para continuar; ao meu pai que me inspira com a sua força e alegria; à minha avó que tem a comida e o abraço mais gostoso.

Agradeço também especialmente ao meu companheiro de vida João Gabriel pelos momentos de trocas divertidas e por aqueles outros em que sentamos e conversamos sobre assuntos mais profundos.

Em seguida, aos meus padrinhos. À ela agradeço por todo o suporte emocional. Obrigada por sempre tentar me ajudar com amor e paciência. À ele agradeço por me apresentar a câmera fotográfica, pelas trocas sobre filmes e séries e pela parceria de trabalho.

À minha afilhada Manuela e minha prima Michelle pelos momentos de lazer.

Aos meus primos Rodrigo e Rafa pelas noites de jogos, risadas e conversas. Às minhas amigas Amanda, Juliana e Nathália pela amizade nos momentos alegres e nas dificuldades. Às minhas cunhadas e minha sogra — minha segunda família.

Ao Jofre Silva, meu orientador, agradeço pelos ensinamentos, por entender minhas questões, pela paciência e pelo cuidado. Agradeço à banca composta pelos professores Antonio Guedes e Larissa Elias, meus professores queridos da graduação. Agradeço pelas interlocuções que proporcionaram o enriquecimento desse trabalho.

RESUMO

Este estudo propõe, a partir de uma experiência pessoal com a tecnologia fotográfica, discutir a presença do espaço na imagem. A investigação é motivada pela hipótese da existência de diversos espaços na fotografia. A discussão se desdobra a partir do pensamento de Roland Barthes, referente aos múltiplos retratos na fotografia, que postula a capacidade do sujeito frente à objetiva de “metamorfosar-se imediatamente em imagem”, conforme aponta em seu livro *A câmara clara*, de 1980. Pretendo considerar espaços outros existentes na imagem, que sugere movimento, mudança e efemeridade, deixando marcas borradas e tremidas. Esses espaços levam tanto o fotógrafo como o interator da imagem a uma espécie de transe, resultante dos elementos desfigurados e da atmosfera de sonho e devaneio promovida pela fotografia. A esse tipo de acontecimento denomino *Espaços Transientes*. O objetivo desse estudo é entender o impacto da presença desses *Espaços Transientes* na interação e consequentes processos de subjetivação percebidos na imagem como um todo, partindo do entendimento da sua construção e suas características como imagem; e considerando as muitas interpretações e a capacidade *fabulativa* dos envolvidos nessa experiência. A abordagem metodológica do estudo é exploratória, numa fusão de pesquisa teórica e prática. O trabalho prático auxilia o plano teórico do estudo e utiliza os elementos analisados para realizar processos de criação visual com a intenção de ampliar a compreensão do assunto proposto.

Palavras-chaves: Fotografia, Imagem, Design, Espaço, Movimento.

ABSTRACT

This study proposes, from a personal experience with photographic technology, to discuss the presence of space in the image. The investigation is motivated by the hypothesis of the existence of different spaces in photography. The discussion unfolds from the thinking of Roland Bathes, referring to the multiples portarias in photography, which postulates the subject's ability in front of the lens to “immediately metamorphoses into an image”, as pointed out in his book *A câmara clara*, from 1980. I intent to consider other spaces existing in the image, which suggests movement, change and ephemerality, leaving blurred and shaky marks. These spaces take both the photographer and the interactor of the image to a kind of trance, resulting from the disconfigured elements and the atmosphere of daydream promoted by photography. I call this type of event *Transient Spaces*. The objective of this study is to understand the impact of the presence of these *Transient Spaces* in the interaction and consequent processes of subjetivation perceived in the image as a whole starting from the understanding of its characteristics as an image; and considering the many interpretations and the *fabulative* capacity of those involved in this experience. The methodological approach of the study is exploratory, in a fusion of theoretical and practical research. The practical work helps the theoretical plan of the study and uses the analyzed elements to carry out visual creation processes with the intention of expanding the understanding of the proposed subject.

Keywords: Photography, Image, Design, Space, Movement.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 — Bosque verde	10
Figura 2 — O homem que apontava a direção do poço	18
Figura 3 — O retorno	23
Figura 4 — Mujer ángel, Desierto de Sonora	25
Figura 5 — Biblioteca	29
Figura 6 — Fotografia de Olga Karlovac	37
Figura 7 — Gráfico Transiente elétrico	40
Figura 8 — Neta dançando diante de sua avó, Enedina Maria da Conceição	41
Figura 9 — O Flatiron	42
Figura 10 — Outras arrebitações	43
Figura 11 — Fotografia de Olga Karlovac	46
Figura 12 — Fotografia de Olga Karlovac	53
Figura 13 — Céu de rabanhos	57
Figura 14 — Olhos para voar?	66
Figura 15 — Mujer-toro	68
Figura 16 — El galo	68
Figura 17 — El padrinos del lagarto	68
Figura 18 — Nuestra Señora das Iguanas - Juchitán	68
Figura 19 — Transformação 1	70
Figura 20 — Transformação 2	72
Figura 21 — Transformação 3	74
Figura 22 — Transformação 4	76
Figura 23 — Transformação 5	78
Figura 24 — Transformação 6	80
Figura 25 — Transformação 7	82
Figura 26 — Transformação 8	84

Figura 27 — Transformação 9	86
Figura 28 — Fragmentar-me	89
Figura 29 — Prolongar-me	91
Figura 30 — Circundar-me	93
Figura 31 — Exaltar-me	95
Figura 32 — Zoomorfizar-me	97
Figura 33 — Esconder-me	99
Figura 34 — Confundir-me	100
Figura 35 — Negar-me	101
Figura 36 — O pasto	103
Figura 37 — O gado	104
Figura 38 — Céu de rabanhos	105
Figura 39 — A espera	106
Figura 40 — A caça	107
Figura 41 — Pássaros pretos	108
Figura 42 — Árvore da ilusão	109
Figura 43 — Galhos secos	110
Figura 44 — A morte	111
Figura 45 — O andarilho solitário	115
Figura 46 — Viagem de infância	118
Figura 47 — Dinamismo de um cão sem coleira	120
Figura 48 — Dinamismo de um cão na coleira	121
Figura 49 — O homem que apontava a direção do poço	123

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 DA FOTOGRAFIA	17
2.1 A fotografia e suas experiências estéticas	17
2.2 Os múltiplos espaços na fotografia	27
2.2.1 A noção de espaço dentro da fotografia	27
2.2.2 O espaço da noção de uma primeira realidade	31
2.2.3 O espaço da noção de uma segunda e outra realidade	33
2.2.4 O espaço da noção entre uma e outras realidades	34
3 O QUARTO ESPAÇO: O <i>ESPAÇO TRANSIENTE</i>	37
3.1 O <i>Espaço Transiente</i> como espaço de experimentação	48
3.2 O <i>Espaço Transiente</i> como espaço velado	53
3.3 O <i>Espaço Transiente</i> e a sua capacidade fabulativa	57
4 ESPAÇO FOTOGRÁFICO: EXPERIÊNCIA TRANSIENTE	61
4.1 A coragem do voo	64
4.2 Golpes de pequenas solidões	87
4.3 Entre bois e galhos secos	102
4.4 Encontros	114
5 CONSIDERAÇÕES E DESDOBRAMENTOS	126
REFERÊNCIAS	134

1 INTRODUÇÃO



Figura 1 - Bosque verde
Fotografia de Carolina Maduro
Rio de Janeiro, 2021

Como algo que se move, que vibra, que ocupa um lugar outro, e, de súbito, me tira do meu lugar/estado estático. É assim que observo minha relação com essa noção fotográfica que chamo aqui de *Espaço Transiente*.

Essa conexão foi observada quando me vi tomando gosto por fotógrafos e fotografias que compartilhavam características em comum: o movimento e a obscuridade. Por muito tempo venho me interessando por fotografias que habitam o limiar entre a imagem fixa e a imagem em movimento, se encontram em um espaço suspenso, sem muita clareza em sua definição. O aspecto visual delas consiste em figuras borradas, vultos esbranquiçados, elementos indecifráveis, misteriosos e místicos, que despertam em mim uma sensação que se equipara a um sonho, algo sombrio, nebuloso e transitório, de agitação visual e mental. Quando me encontrei inserida na pesquisa, senti a necessidade de atribuir um nome a esse tipo de fotografia. Buscava uma palavra que lembrasse a sensação de transitoriedade e

transformação, bem como a de atingir um transe. Foi então que dei nome à noção fotográfica de *Espaço Transiente*.

Após encontrar o problema da minha pesquisa, recorri à Revisão Bibliográfica Sistemática (RBS), onde fui apresentada a diversos autores e reuni artigos que relacionavam de alguma maneira: fotografia, movimento e espaço. Entrei em contato com o pensamento de Philippe Dubois, André Rouillé, Raymond Bellour e me deparei com inúmeros artigos que retomavam pensamentos de autores que já havia lido e relido como Roland Barthes e Susan Sontag. Outros autores como Michel Foucault e Suely Rolnik cruzaram minhas leituras ainda no início da pesquisa e me acompanham até o momento, contribuindo em peso para uma visão ampliada sobre a existência de diferentes leituras de uma imagem.

Foi a partir de um pedido do meu inconsciente que inicio minha escrita com um capítulo que narra algumas das minhas experiências fotográficas e se apoia em determinadas problemáticas que Barthes discute em seu livro *A câmara clara*, escrito no ano de 1980. Reitero aqui que ao longo da minha escrita tento olhar as imagens a partir do viés pessoal, íntimo, *de dentro* e descrever minuciosamente tudo que observo nelas e os sentimentos que vêm à tona quando as vejo. *A câmara clara* é como um livro deleite, de cabeceira, um manual da fotografia e sobretudo um livro metodológico que me ensina como observar e descrever imagens.

Inicio o capítulo seguinte à introdução — capítulo 2 — apresentando e problematizando a existência de uma *fotografia mental* — termo que utilizo para falar sobre uma fotografia não capturada através do equipamento fotográfico, mas que se apresenta como um recorte imagético de uma cena que se repete em minha mente, como uma memória congelada. Este pontapé inicial tem a finalidade de discutir de forma breve o que seria *fotografia* e quais os seus inúmeros brilhos. Para isso, apresento algumas das minhas fotos e analiso as imagens por meio de dois conceitos empregados por Barthes, o *studium* e o *punctum*. Ao mesmo tempo que penso que a forma como observo a imagem e me conecto com os seus signos diz muito sobre os meus processos de subjetivação. São nesses momentos que me apoio no pensamento de Foucault a respeito da construção de subjetividades, que vem da união de experiências vividas e pensamentos construídos a partir de saberes e poderes que me atravessam. Nesse contexto, em que fui seduzida pelas fotografias que contêm o *Espaço Transiente*, consigo relacioná-las com as músicas que eu ouço, com as experiências que vivi

— minha proximidade com o audiovisual e com o espaço em suas variadas leituras — e me sinto conectada de alguma maneira aos fotógrafos que o fazem, muitos deles mulheres, que através do seu trabalho artístico propõem um espaço de diálogo, questionamento e rompimento com os estilos fotográficos conhecidos como convencionais.

Considerando o que escrevo e reverbero como algo relacional, entendo que minha trajetória na universidade de design do espaço cênico me fez enxergar a fotografia como uma cena construída dentro de um espaço. A partir daí, na segunda parte do segundo capítulo, começo a pensar no comportamento dos espaços dentro da fotografia e questionar a respeito da existência de mais de um espaço fotográfico.

A construção dessa ideia surgiu a partir da leitura de Roland Barthes sobre os múltiplos retratos (1980) e sofreu significativa contribuição do pensamento de Anuschka Reichmann Lemos (2014) ao tratar sobre os espaços e realidades dentro da fotografia. Barthes me possibilitou relacionar a existência de múltiplos retratos com a possível presença de múltiplos espaços na imagem fotográfica. Segundo ele, ao mesmo tempo em que o sujeito fotografado é *um* ao posar diante da objetiva, ele é *outro* a partir do olhar do fotógrafo e ainda *outro* quando é observado por um interator da imagem. Ao desenvolver esse pensamento, Barthes propõe questionamentos sobre a presença do duplo e sobre a morte do referente. É possível pensar no sujeito fotografado como alguém que passa por uma *microexperiência de morte*: se desprende do seu corpo original — passado, inteiro — no ato da captura da imagem fotográfica para se transformar em algo atual — presente e fragmentado — se tornando o retrato de alguma coisa que já passou e não condiz mais totalmente com o referente. Ao mesmo tempo em que isso acontece, não posso deixar de pensar na fotografia como o fenômeno capaz de acorrentar o referente a sua imagem, ela, sobretudo, é uma prova de que algo existiu. Ao mesmo tempo em que o referente não condiz totalmente com a imagem resultante, ele é também o mesmo, eterno em sua morte. De acordo com Barthes:

Diríamos que a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios; ou ainda semelhantes a esses pares de peixes (os tubarões, creio eu, segundo diz Michelet) que navegam de conserva, como que unidos por um coito eterno. (BARTHES, 2015, p.15)

Ainda no segundo capítulo, o mesmo pode ser pensado quando substituimos o sujeito pelo espaço. O primeiro espaço, de vivências, interações, acontecimentos, e sem a intenção primeira do registro fotográfico, passa por suas transformações a partir do momento em que o fotógrafo, detentor dos seus processos de subjetivação, escolhe o recorte, o ângulo, a objetiva e transforma este espaço em outro espaço resultante, uma segunda realidade que não condiz por completo com o primeiro espaço. Quando este segundo espaço cruza o corpo de alguém que detém seu olhar por alguns instantes relativos, naturalmente, esse interator cria conexões diferentes e constrói um terceiro espaço mental decorrente agora dos seus processos de subjetivação. Se considerarmos que pessoas distintas irão observar os signos representados nas imagens fotográficas, podemos supor que múltiplos significados irão ser atribuídos a eles e portanto distintos terceiros espaços serão construídos nas mentes dos usuários que olham a fotografia resultante. As fotografias estão em transformação constante, e se reinventam a cada aproximação. O espaço fotografado é o mesmo e é outro, é reconhecível porque está acorrentado a sua imagem primeira porém, passível de visões que o transformam em um espaço outro, distinto e mutável.

O percurso até o final do segundo capítulo me ajudou a entender a presença de mais de uma realidade dentro da fotografia. É a partir da compreensão da presença de múltiplos espaços fotográficos que proponho a discussão a respeito da existência de um outro espaço, que chamo de *Espaço Transiente*. Essa noção que sobrepõe a ideia de imagem fixa e imagem em movimento e gera elementos borrados, tremidos e desfocados na superfície fotográfica recebe o termo *Espaço* em seu nome porque além da inscrição de tempo na imagem, entendo o *borrado/tremido* como uma adição de um espaço outro na superfície fotográfica. Ronaldo Entler (2007) consegue expressar bem essa ideia quando compara o cinema e a fotografia fixa. Ele expõe a ideia do cinema como um fenômeno de materialização do tempo no tempo, enquanto que esta fotografia seria a inscrição do tempo no espaço, na superfície fotográfica. O elemento que se arrasta cria uma linha, que se expande para um plano, e manifesta ali um espaço outro, místico, incompreendido, cheio de fantasmas.

No terceiro capítulo, construo uma narrativa do meu pensamento acerca do *Espaço Transiente*, introduzindo um pensamento mais geral do que eu compreendo, até então, como esta noção fotográfica e, em seguida, parto para o entendimento do seu comportamento nos três primeiros espaços, ou seja, como ele se apresenta no momento da captura da imagem,

como se revela na superfície imagética e como se comporta no surgimento dos espaços mentais advindos dos interatores da imagem fotográfica. É importante mencionar também que é neste capítulo que inicio minha prática fotográfica. É com ela que consigo perceber o *Espaço Transiente* presente nessas três realidades apresentadas anteriormente.

A busca pela compreensão da natureza do *Espaço Transiente* me fez adentrar, neste terceiro capítulo, no trabalho de alguns fotógrafos que têm como característica a presença do tempo inserido no espaço, dando origem às características visuais e não visuais presentes na noção de *Espaço Transiente*. São exemplos as fotógrafas Jacqueline Hoofendy e Olga Karlovac. Analisando algumas imagens destas fotógrafas percebo tecnicamente como elas constroem os seus *Espaços Transientes* e reparo também a diferença da forma como esses espaços se apresentam: um ainda mais ligado a realidade como conhecemos e outro que foge mais do formato entendido como uma fotografia tradicional, estática e nítida. O que procuro expor aqui é a possibilidade de expressões transientes na fotografia. Podem ser percebidas técnicas compartilhadas por esses fotógrafos e que resultam em manifestações fotográficas distintas e particulares. Essa característica já me permite entender o comportamento do *Espaço Transiente* na primeira realidade, classificada por mim como um espaço de experimentação.

No momento em que inicio a segunda parte do terceiro capítulo — correspondente ao comportamento do *Espaço Transiente* nas três primeiras realidades — me permito comparar a Fotografia com o Teatro, principalmente quando penso no aspecto do jogo que os dois proporcionam. O teatro, como um acontecimento no tempo, é comparado a uma espécie de jogo, uma troca espontânea entre atores, público, espaço e tempo. Mesmo que a cena seja ensaiada, as falas sejam decoradas, existe no teatro uma espécie de aura improvisacional, que desencadeia em uma apresentação teatral diferente da outra. Quando pensamos na fotografia, principalmente no que diz respeito ao *Espaço Transiente*, consigo enxergar a mesma atmosfera de experimentação e improviso que vejo no teatro. O *Espaço Transiente* permite que o fotógrafo explore a inventividade e jogue com as possibilidades no momento do registro da imagem. É possível que o fotógrafo utilize configurações no equipamento fotográfico que fujam da convencionalidade, explore os objetos translúcidos em frente a objetiva e brinque com o corpo fotografado e o corpo que fotografa. O resultado no segundo espaço condiz com algo não totalmente planejado, longe de um tipo de controle total. Desencadeia na verdade,

em algo que surpreende o fotógrafo, resultado de uma ação momentânea e imprevisível como um espetáculo teatral.

Quando penso a respeito do comportamento do *Espaço Transiente* no segundo espaço — na superfície fotográfica resultante — o vejo como um espaço velado. Início a discussão explicitando a capacidade desveladora da fotografia pelos olhos de Susan Sontag. A autora me apresenta o entendimento da fotografia como um fenômeno capaz de revelar o que não é visto na primeira realidade. Ela enxerga o que a câmera registra como um desvelamento de algo imperceptível pela visão humana, ou um modo elíptico de ver (SONTAG, 2004, p.137). O que Sontag me estimula a pensar é que, quando falo a respeito do *Espaço Transiente*, além da função desveladora que existe em toda fotografia, a imagem mística e sinérgica em questão me apresenta uma característica de velamento. Ao mesmo tempo que a fotografia revela algo que não pode ser visto, senão através do aparato fotográfico, nesse caso, ela mistifica uma possível realidade. A característica do borrado, do tremido e/ou do desfocado denota uma atmosfera do estranhamento, do indecifrável, detentora de uma aura enigmática, como um véu que encobre a cena. Nesse momento as ideias de Rancière relacionadas à teoria do *Véu de Maya*, contribuem para um olhar mais atento ao poder das coisas invisíveis, das coisas que só podem ser mostradas veladas (RANCIÈRE, 2013, p.202).

Esse aspecto do *Espaço Transiente* me faz pensar, no modo como ela aparece para mim no terceiro espaço, como um espaço de *fabulação*. O final do terceiro capítulo compreende o entendimento do *Espaço Transiente* no espaço mental, aquele que surge a partir da interpretação daquele que dedica seu olhar sobre a superfície fotográfica resultante. O aspecto nebuloso, indecifrável e velado da fotografia em questão eleva a qualidade *fabulativa* que a fotografia em sua natureza detém. Como ela resulta em elementos borrados e desconfigurados, essas características permitem uma maior possibilidade de o interator dialogar com a imagem, imaginando mundos fictícios que condizem com os processos de subjetivação de cada um.

Não cabe a estas páginas compartimentalizar todas as características do *Espaço Transiente* na fotografia, muito porque esta noção reverbera nesse corpo que escreve e se metamorfoseia, ao passo que estabeleço novos encontros comigo, com situações e pessoas que contribuem para resultados positivos de pensamentos. Ao longo do percurso de dois anos de pesquisa, venho desempenhando, além do estudo teórico, uma experiência que compreende

na realização de ensaios fotográficos. Minha intenção com isso é observar na prática o comportamento da fotografia nas três primeiras realidades. E, por outro lado, entender como me comporto nessas três realidades: exercendo a função de fotógrafa; por vezes habitando o segundo espaço como corpo fotografado e desempenhando meu papel de interatora, a partir da minha leitura da fotografia resultante.

Durante esse período realizei quatro ensaios fotográficos intitulados: *A coragem do voo*, *Golpes de pequenas solidões*, *Entre bois e galhos secos* e *Encontros*. Ao longo do quarto e último capítulo, antes das considerações possíveis e desdobramentos, eu proponho uma imersão do leitor à execução de cada um deles, narrando desde a elaboração da ideia, passando pela minha vivência em campo, até como enxergo o resultado final. O exercício prático possibilitou que eu atingisse a minha potência criadora e pudesse então executar um trabalho de experimentação baseado nos meus processos de subjetivação com a finalidade de experienciar na prática toda a teoria que estava sendo desenvolvida até então. Esse exercício de criação é capaz de produzir resultados de embate particulares e inovadores que vão então reverberar nos demais indivíduos que praticam esforços na mesma direção, ao mesmo tempo em que contribuem para novas percepções acerca do *Espaço Transiente*.

Ainda no final do quarto capítulo, eu proponho uma visão futura do *Espaço Transiente* que transborda a experiência fotográfica, podendo ser observado também em outras manifestações artísticas tais como o *Audiovisual*, a *Literatura*, o *Teatro* e a *Música*. O *Espaço Transiente* pode ser percebido nos momentos em que a linguagem é utilizada como uma ferramenta de descolamento da realidade, criando a atmosfera fantasmal, vibrátil e onírica. No *Espaço Transiente* a linguagem se mostra como um enigma para ser decifrado por aquele que tem um embate direto e profundo com ela.

2 DA FOTOGRAFIA

2.1 A fotografia e suas experiências estéticas

Minha passagem por São Pedro da Serra — pequeno distrito de Nova Friburgo, no Rio de Janeiro — fez render fotografias interessantes para o meu estudo. Sinto que consegui me adaptar ao ambiente campestre. A paisagem, que combinava tanto árvores secas como o capim alto, formava um cenário de filme de terror e deixava o lugar ainda mais frio do que aparentava ser. O tempo nesse lugar parecia se expandir. Uma hora observando os pássaros voarem em bando de uma árvore para a outra quase durava um dia inteiro. Esse fenômeno local fazia com que as pessoas nativas não se preocupassem com a hora, eram todos muito calmos, simples e gentis, como um homem que encontramos no meio das estradas estreitas da cidade. Paramos para pedir informação: onde é o Poço da Bocaina? Meu parceiro João Gabriel, quem me acompanhou durante essa viagem, perguntava para o senhor enquanto eu sacava a câmera e discretamente registrava a figura caricata que passava por aquelas terras. Ele vestia um blusão quadriculado, um chapéu de fazendeiro e se apoiava em uma bengala que mais parecia um galho de árvore, fora isso andava com as pernas arcadas e fazia gestos muito certos apontando a direção em que deveríamos seguir.



Figura 2 - O homem que apontava a direção do poço.
Fotografia de Carolina Maduro.
Rio de Janeiro, 2021.

Fugindo um pouco da aura gentil das pessoas que habitavam a cidade, mais adiante, após termos apreciado a pequena cachoeira que pertencia ao tal poço, partimos em direção à nossa próxima parada. No caminho avistei uma cena. Dei de cara com uma fotografia, talvez a mais preciosa que eu poderia ter registrado. Era uma mulher, sua idade devia beirar os oitenta. Presumo isso por causa de suas rugas bem demarcadas, sua postura curvada e suas extremidades nasais inchadas e tortas para baixo. Seus cabelos ultrapassavam um pouco os ombros e eram lisos e pretos, muito pretos. Usava uma franja que parecia pertencer a alguém que acabara de ter recebido uma descarga elétrica muito forte, assim como o resto do cabelo, que era bem cheio. O instante ao qual me refiro é o momento em que o carro passa por um buraco na estrada e a mulher se assusta com o barulho. Andando em direção à sua casa, cercada de mato e de costas para a rua, ela vira somente a cabeça e uma parte dos ombros e encara meus olhos com um olhar ensurdecedor. O nariz franzido evidenciando ainda mais a sua curvatura e as grossas sobrancelhas fazendo um V em sua testa. Acho que essa seria a

minha melhor fotografia, uma pena não ter conseguido capturar o instante com a tecnologia fotográfica. Essa é a minha obra prima mental, imaginária e fantasmática.

Essa experiência fotográfica e não fotográfica — quase fotográfica — fez nascer algumas novas reflexões, questionamentos alimentados pela prática em conjunto com a teoria que carrego em mim através das leituras que fiz até hoje. Além da câmera fotográfica, outro personagem importante me acompanhou durante a viagem a São Pedro. Me refiro ao livro *A câmara clara* (2015), de Roland Barthes, publicado pela primeira vez em 1980. As leituras entre uma expedição fotográfica e outra contribuíram para uma expansão do meu olhar imagético e para uma outra visão sobre a fotografia.

No início do livro, Barthes introduz um dos primeiros momentos marcantes para mim nesta leitura: “A fotografia reproduz ao infinito o que só ocorreu uma vez, ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 2015, p. 14). Com essa citação inicio a discussão sobre o fenômeno do instante fotográfico. Um acontecimento passado e momentâneo existiu uma única vez, e a capacidade de recortar e reproduzir esse instante ao infinito é fruto da aptidão de registro desse instante pela tecnologia fotográfica. Se trata do instante irrepitível, porém, reproduzido.

De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado (Ibid, p.70).

Para o autor, tal experiência amplia e isola: “isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (operator ou spectator); ele esteve lá, e todavia de súbito foi separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente, e no entanto já diferido.” (Ibid, p.68).

Além da apresentação da noção do instante fotográfico, a partir desse primeiro recorte do livro, é possível questionar a presença do sujeito fotografado na imagem resultante. Ora, neste trecho, Barthes diz que a fotografia “repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente.” (Ibid, p.14), ou seja, ao mesmo tempo em que a fotografia é a única manifestação artística capaz de atestar que aquela pessoa fotografada é ela e, portanto, ela esteve naquele instante naquele lugar (*isso foi*), digo, o sujeito fotografado e o sujeito na imagem “estão colados, um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a

um cadáver em certos suplícios” (BARTHES, 2015, p.15). A fotografia tem como consequência a morte de um ser e o nascimento de outro *ser-imagem*. O indivíduo fotografado se duplica e se torna totalmente imagem. “isto é, a morte em pessoa; os outros — o Outro — desapropriam-me de mim mesmo, fazem de mim, com ferocidade um objeto, mantêm-me à mercê, à disposição, arrumado em um fichário, preparado para todas as trucagens sutis” (Ibid, p. 21)

O pensamento sobre o instante fotográfico está diretamente ligado à ideia de morte do referente. O equipamento fotográfico tem a característica singular de captar um instante único e reproduzível ao mesmo tempo em que é perverso quando se manifesta como uma ferramenta objetificadora do referente. No instante passado, o referente era um: vivo, passado e inteiro. A partir do momento em que esse instante se repete ao infinito em forma de imagem, o referente se torna outro no papel: imagético, atual e fragmentado, e ainda outros se formos considerar a interpretação daqueles que observam a imagem. A fotografia é então um atestado de presença ao mesmo tempo em que é ausência. Aquilo é e não é o homem que apontava a direção do poço.

Mesmo que eu quisesse, infelizmente a imagem da velha senhora enfezada, nunca poderia ser considerada uma fotografia, já que ela só permanece na minha mente, e sofre alterações sutis a cada vez que me forço lembrar dela. Ela foi fruto de um instante específico, mas não se repete e não se apresenta pra ninguém como ela era, além de mim. É como uma falsa prova, um vestígio infiel alimentado por uma mente que descola a lembrança do referente. Estou ciente da fragilidade da imagem que construo da velha senhora e da distância dela para uma fotografia tal como a conhecemos, bem como da incapacidade de revelar a fotografia que nem existe. Ao menos tento aqui trazer a sua materialidade imagética através de palavras que descrevem a memória ainda mantida da cena.

Vamos supor que essa memória fosse uma fotografia, fosse palpável e todos nós pudéssemos vê-la. Possivelmente ela não animaria você como animou a mim. Isso porque assim como em qualquer outra imagem fotográfica, considerando os processos de subjetivação de cada espectador, cada indivíduo terá uma interpretação diferente da mesma imagem.

Partindo dessa realidade, o autor que eu carregava embaixo dos braços nomeou dois tipos de recepção das fotografias por parte dos seus usuários. A primeira delas tinha relação

com uma espécie de interesse geral, uma leitura das intenções do fotógrafo. É referente ao que o espectador consegue perceber através da imagem, e é chamado por ele de *studium*. Nesse caso eu — espectadora — busco o significado, portanto o interesse pela fotografia. Enquanto que na segunda maneira de receber a imagem, ela chega como se me arrebatasse, ela fisga minha atenção e minha admiração graças a algum elemento imagético ou devido à aura que carrega consigo. Não há nenhuma análise quando nos referimos ao *punctum*. Não me atrevo aqui a desperdiçar as palavras de Barthes na tentativa de descrição desses dois termos.

O *studium*, que não quer dizer, pelo menos de imediato, “estudo”, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular. É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*), que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações. O segundo elemento vem quebrar (ou escandir) o *studium*. Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. Esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte — e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere) (BARTHES, 2015, p. 29).

Acho que a *fotografia mental* — se posso usar a palavra *fotografia* para denominar esse acontecimento — da velha dos cabelos eletrizados me pungiu por conta da existência somente na minha memória, causada pela tentativa falha de captura da imagem. Nem sei ao menos se reconheceria a tal senhora se a visse atravessar a rua, ou se a construção da sua imagem já não coincide mais com a sua figura e ela passaria despercebida pelos meus olhos.

Barthes diz que há momentos em que ele conhece melhor uma fotografia da qual ele se lembra do que uma fotografia para a qual ele olha. Isso acontece devido ao efeito incontrolável da linguagem e conseqüentemente da descrição. A partir daí quase penso que posso chamar esse acontecimento de *fotografia mental*.

Certa vez fiz um ensaio na Floresta da Tijuca, no Rio de Janeiro. Tinha acabado de tirar carteira de motorista e carreguei minha amiga para uma aventura fotográfica. Essa coleção de fotografias resultou no trabalho final de uma disciplina da graduação, e foi a minha primeira experiência de dedicação do olhar fotográfico na prática.

O ensaio propunha uma leitura do corpo feminino no ambiente da floresta. Como um veículo de comunicação e reivindicação, as fotografias tinham a finalidade de convidar o espectador a sentir, através de suas próprias experiências estéticas, a fusão do corpo da mulher com o corpo da mata. Os dois elementos em destaque nas fotografias se identificam um com o outro já que são grandiosos, silenciados, delicados e invadidos diante do mundo contemporâneo e seus avanços e retrocessos.

A vontade de realizar esse ensaio fotográfico foi fruto dos meus processos de subjetivação na época. A partir de uma análise do pensamento de Michel Foucault a respeito da subjetivação, constato que o sujeito que eu era e que sou hoje é resultado do embate de forças e do estabelecimento de diversos saberes. Eu como mulher, designer, cenógrafa, artista e brasileira sofro consequências de um sistema de poderes opressivos que reverberam em mim uma vontade de agir e manifestar todas as angústias de um corpo que sente. Todas essas dobras que constituem o meu ser se refletem através do trabalho artístico que realizo. Essa prática, alimentada de ressonâncias de outros esforços, motiva de alguma forma aqueles que caminham na mesma direção e procuram uma forma coletiva de mudança. Neste caso, através de um corpo pelo qual me identifico e tenho um afeto muito grande tentei expressar a delicadeza do corpo feminino, ao mesmo tempo que propunha falar da aflição e da fortaleza dele num espaço que é também invadido e desrespeitado — a Floresta.



Figura 3 - O retorno
Fotografia de Carolina Maduro.
Rio de Janeiro, 2016.

Nessa fotografia, por exemplo, pedi para que a Amanda se posicionasse em cima das raízes dessa árvore, pois estes troncos, em específico, causaram-me estranheza. Eles ativaram em mim um dispositivo capaz de elaborar alguma fotografia que seria, no mínimo interessante para mim. Isso porque as raízes pareciam não suportar mais viver debaixo da terra, algo motivava elas a se exporem. Diante disso, Amanda abraçou estes troncos. Através de uma estratégia de posicionamento, eu — fotógrafa — me situei de forma que seu corpo não-árvore aparecesse o mínimo possível. A partir daí, essas escolhas, advindas dos meus processos de subjetivação, resultaram nessa imagem fotográfica. Uma mulher se encontra no centro abraçando as raízes de uma árvore. Do meu lado direito um muro em perspectiva que se escurece, indicando uma continuação do espaço natural. Do outro lado, a matriz dessas raízes que insistem em aparecer. A parte central do corpo da árvore — o tronco — aparecendo pouco, de forma que só exista um indício de sua presença. Debaixo da mulher as pernas da árvore estão descontroladas, uma para cada lado, como uma demonstração da vida que existe ali. Através de um jogo de luz e sombra, os braços da mulher, seu quadril e o resquício de perna se transformam em elementos que causam uma espécie de confusão mental. Suas mãos,

que se apoiam no tronco parecem estar descoladas do resto do corpo, e seus cabelos se assemelham agora, para mim, a uma folhagem.

Nesta imagem o *studium* está claro para mim. Percebo minhas intenções como fotógrafa e consigo compreender o propósito de incorporar a mulher no ambiente da floresta. Por outro lado, a presença latente do *studium* não diminui a potência dilaceradora da imagem fotográfica, nem ao menos extingue a presença de um *punctum*. Para mim o contexto em que ela foi capturada e o resultado imagético me agradam significativamente e conseguem externar os meus processos de subjetivação da época. Consigo perceber nessa imagem uma sensação de aflição. Eu estava sedenta por expressar meus desejos e convicções através da fotografia. Na maioria das vezes, tenho dificuldades de ser encontrada por um *punctum* em uma fotografia feita por mim, mas nessa, em específico, as mãos independentes da Amanda, desprendidas do corpo, como algo que sai de um buraco profundo pedindo ajuda, me causam um certo arrepio. A mão que está ao mesmo tempo tocando um corpo e descolada dele fígam, inexplicavelmente, meu peito como uma flecha.

Ainda tentando entender a presença do *studium* e do *punctum* na fotografia, proponho aqui expor um outro exemplo dessas manifestações. Dessa vez através de Graciela Iturbide, fotógrafa que conheci a partir da leitura do último livro lançado por Patti Smith, *O ano do macaco* (2019). A certa altura do livro, a autora apresenta uma fotografia chamada *Mujer ángel, Desierto de Sonora*.



Figura 4 - Mujer ángel, Desierto de Sonora.
Fotografía de Graciela Iturbide. México, 1979.
Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/51738>
Acesso em: março de 2021

Graciela Iturbide é uma fotógrafa Mexicana que, através de sua obra, mostra uma preocupação com o avanço e a resistência do povo indígena por todo o país. A fotógrafa considera os sentimentos do povo perante a necessidade de adaptação à mudança cultural e a modernização do México, em específico. Iturbide também tem uma relação muito forte com fotografias que revelam a potência emotiva dos animais, assim como o gosto pelo autorretrato, misturando muitas vezes essas duas últimas temáticas. Percebo uma certa afinidade da fotógrafa com o meu trabalho quando ela se intitula uma mulher fotógrafa que está preocupada com as problemáticas do seu país. Também vejo certa semelhança quando me refiro ao gosto pelo autorretrato envolvendo muitas vezes a presença de animais. Durante a minha trajetória fotográfica, tomei gosto pelo comportamento dos animais em seus espaços naturais. Seus movimentos e suas atitudes muitas vezes me interessam quando consigo relacioná-los facilmente ao comportamento humano.

Essa fotografia da qual me refiro, intitulada *Mujer angel, Desierto de Sonora*, é uma das fotos mais emblemáticas de Iturbide. Ela foi feita no Deserto de Sonora, no México, em 1979. A fotografia me apresenta uma mulher caminhando de costas em um campo deserto, como se fosse em direção a uma montanha. Ela veste uma saia comprida e roupas tradicionais. Seu cabelo é tão grande que quase chega ao seu joelho. A mulher segura um rádio com a sua mão direita. A composição fotográfica, que enquadra a personagem principal no canto esquerdo da fotografia me permite deslumbrar a imensidão da paisagem solitária que a mulher está prestes a cruzar. Sua posição com os punhos fechados e os ombros levemente levantados, projetando sua cabeça para frente, me traz uma sensação de força e determinação. A figura que anda com motivação parece pertencer a outro tempo, e entra em contraste com a presença do aparelho de som que segura em suas mãos. A imagem fotográfica me mostra a combinação do tradicional e do contemporâneo e sugere como um antigo modo de vida mudou com a introdução de objetos do capitalismo. Até aí *studium*.

O que me arrebatava, o que me desperta, o que eu nem sei dizer o que é — parece o tal do extracampo sutil do Barthes — é a sua mão esquerda. Barthes trata o *punctum* como “uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (BARTHES, 2015, p.53). Para mim, esse corte na imagem, essa picada são os questionamentos sobre o comportamento de sua mão esquerda. O punho fechado da mulher na fotografia me faz duvidar se sua mão se mantém fechada porque carrega algo não revelado na imagem, ou simplesmente pela característica de sua determinação. Sempre que me deparo com essa imagem, essa pergunta salta dela e me faz pensar que a mulher carrega algo que o enquadramento fotográfico não me permite ver. Nesse caso é como se colocasse, de forma literal, o que Barthes fala sobre “levar o espectador para fora de seu enquadramento” (Ibid.). É parecido com o que acontece no cinema, por exemplo. Nele, a partir do momento em que o personagem sai da tela, do enquadramento, se cria um campo cego — como descrito por Barthes — ele se duplica e continua a viver uma vida extra filmica. No caso da fotografia de Iturbide, o corte no enquadramento me desperta uma vontade, uma pulsão e desejo de descobrir o que existe além dali, o que a câmera fotográfica deixou de enquadrar. Para mim, seus cabelos gigantescos lisos e penteados no meio desse lugar preenchido pelo vento se enroscam nesse braço e se transformam em uma corda que puxa alguma coisa não revelada. Esse é o meu *punctum*.

Em seu livro *O ano do macaco* (2019), Patti Smith relata o momento da escolha desta fotografia para a capa do livro de Sam Shepard, grande amigo da escritora e cantora. Ela conta que quando a questão da capa do livro surgiu

[...] estava bem ali, a fotografia da fotógrafa mexicana Graciela Iturbide que Sam tinha prendido no canto da janela da cozinha. [...] Nós olhávamos para ela durante o café, assentindo de um jeito cúmplice. Da janela, dava pra ver os cavalos vindo até a cerca. Cavalos que ele já não podia montar. Ele nunca disse uma palavra sobre isso (SMITH, 2019, p.85-86).

Eu me atrevo a dizer que o *punctum* para Patti Smith — mesmo que ela não o tenha revelado — era a lembrança do momento da escolha da fotografia para a capa do livro de Sam. Consigo supor isso pela forma sensível como ela descreve a cena e menciona a importância da fotografia para ela naquele momento. Através da literatura, da poesia e das músicas de Patti, posso perceber uma pré disposição para encontrar, ou melhor, ser encontrada por fisgadas e punhaladas nas fotografias. Essa, dentre tantas outras imagens fotográficas, preenchem seus romances, e estão presentes ali, com uma carga emocional significativa. Como algo que sugere a presença de um *punctum* não revelado, mas com indícios de sua presença.

Barthes, com sua narrativa em *A câmara clara*, impulsiona o leitor a pensar mais profundamente sobre a realização de uma fotografia e seu comportamento quando já revelada. Entendendo o desempenho da tecnologia, bem como do fotógrafo e do sujeito fotografado é possível adentrar nos mistérios que a fotografia proporciona. A partir daí é viável até mesmo considerar a existência de uma fotografia não executada, já que aquele momento cristalizado em minha memória se repete como uma fotografia que reproduz a memória de um instante passado e único.

2.2 Os múltiplos espaços na fotografia

2.2.1 A noção de espaço dentro da fotografia

Assim como o tempo é um fator significativo para a existência de uma fotografia — e mais para frente retomarei a discussão acerca dele — o espaço é a outra dimensão responsável pela construção da fotografia como a conhecemos. Espaço e tempo caminham como aliados, afinal, desde o início da prática fotográfica, a construção da sua imagem pode ser entendida

como o registro do tempo sob a forma de uma extensão espacial. Daí em diante, os estudos sobre os espaços dentro da fotografia abrangem diferentes áreas e, portanto, resultam em diversas análises.

A intenção aqui, a princípio, é construir um entendimento sobre a presença de múltiplos espaços existentes na imagem fotográfica. O pensamento surgiu a partir do entendimento de Roland Barthes referente aos múltiplos retratos, quando postula: “Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte” (BARTHES, 2015, p. 20).

Nesse trecho do livro, Barthes relata o pensamento de um sujeito frente à câmera a respeito das muitas visões possíveis que se tem sobre ele. Se refere à sua própria leitura sobre si, a do fotógrafo e ainda a dos usuários da fotografia sobre ele. Nesse momento ele considera a existência de múltiplos sujeitos fotografados. Partindo dessa análise, trago para a discussão essa temática dos múltiplos retratos para desenvolver uma compreensão sobre a presença de múltiplos espaços existentes na fotografia.



Figura 5 - Biblioteca
Fotografia de Carolina Maduro.
Rio de Janeiro, 2018.

Para tratar sobre essa ideia, apresento essa composição díptica (Figura 5). Nela é possível perceber duas visões diferentes de um mesmo espaço geográfico. Duas angulações, que sugerem percepções diferentes uma da outra e que ao mesmo tempo se completam na sua compreensão. No momento do ato fotográfico, o fotógrafo tem a opção de escolha por capturar esse ou aquele ambiente ou, no caso da composição feita por mim, optei pelo registro dessas duas visões de um mesmo ambiente: a Biblioteca. A composição fotográfica foi resultante de um ensaio feito na Escola de Belas Artes (EBA) da UFRJ no ano de 2018. O prédio é um espaço carregado de singularizações que se moldam e se transfiguram num terreno comum. Essa sinergia contribuiu, sem dúvida para a articulação dos meus processos de subjetivação. Dessa forma, os elementos visuais dessa fotografia despertam em mim experiências estéticas que diferem das ativadas nos demais espectadores e que se descolam da pura visualidade plástica. Isso porque os sujeitos que irão observar a imagem fotográfica — pessoas que não tem relação com a faculdade ou mesmo os próprios frequentadores do prédio — são sujeitos singulares, que carregam consigo seus processos de subjetivação, por esse

motivo têm um olhar particular da coisa e possivelmente despertará neles uma outra experiência estética.

O prédio Jorge Machado Moreira - JMM (mais conhecido como Prédio da Reitoria), nesse caso, é um bom exemplo para demonstrar parte da dinâmica dos meus processos de subjetivação, já que nele posso perceber as três dimensões do pensamento, de acordo com a proposição de Michel Foucault. Começando pela questão do poder, o prédio como um espaço de convivência apresenta diversos embates de forças instaurados ali, como por exemplo quando considero a existência das relações de forças internas entre um curso e outro e entre aluno e professor. Outro exemplo desse embate de forças é apresentado quando pensamos na situação em que o prédio se encontrava quando esse ensaio foi realizado, ou seja, dois anos depois do incêndio que destruiu grande parte de sua estrutura. Quando nos é apresentada essa situação, a instauração do poder do governo é mostrada de maneira que prova o descaso com a educação como um todo e com as artes em específico. Nessa esfera da formação de subjetividades, nós, alunos da Escola de Belas Artes, somos constituídos pelos efeitos dessas forças, esse efeito atinge cada indivíduo de uma maneira diferente, mas faz pulsar em nós um desejo comum de justiça.

A segunda dimensão é a do saber, que é fruto dessas relações de forças e poderes. O prédio da Reitoria como um espaço de troca de conhecimento é um terreno que permite conexões de diferentes realidades, diversas construções de subjetividades e portanto diferentes saberes. Considerando isso, suponho que a universidade, o prédio, portanto, é um espaço que contribui para a construção de processos de subjetivação, já que através dos embates de forças são construídos saberes que se interligam e, a partir de um contato com o externo, o indivíduo constrói um *de dentro* que se desenvolve em conformidade com uma dimensão própria. Essa é a terceira e última dimensão do pensamento segundo Foucault, a subjetivação.

Voltando à discussão dos espaços presentes nessa imagem, além dos dois mencionados anteriormente, existentes na superfície fotográfica e promovidos por essas duas escolhas de angulações pelo fotógrafo, posso observar também os espaços em suas variadas formas de se apresentar a partir da percepção dos diversos sujeitos envolvidos. Nesse exemplo, consigo perceber o espaço da EBA como ela é, a EBA como ela estava, a EBA como o fotógrafo vê, a

EBA como o fotógrafo mostra e as EBAs como os espectadores da imagem fotográfica a vêem. São diversos significados, interpretações e várias EBAs existentes nessa composição.

Considerando que existem diversos espaços presentes na imagem fotográfica, a presença de três, em particular, são observados inicialmente e foram analisados também por Anushka Lemos (2014). São eles: 1. Primeiro espaço. A noção de realidade ligada ao contexto da produção da imagem, isto é, o espaço visto pelo fotógrafo, um espaço existente e passado; 2. Segundo espaço. A noção de realidade pertencente à imagem, o resultado de um olhar do fotógrafo da noção de realidade primeira, portanto, um espaço construído, e atual; e 3. Terceiro espaço. O terceiro consiste no espaço da imaginação, o espaço resultante a partir da noção de segunda realidade, mas que depende da interpretação da pessoa que interage com a imagem. Se levarmos em conta os observadores da imagem fotográfica como sujeitos provedores dos seus próprios processos de subjetivação, corpos oriundos de existências e experiências distintas, a leitura sobre o espaço impresso na imagem varia e promove o surgimento de múltiplos espaços *fabulativos* entre o espaço “real” e o espaço construído.

Nesse estudo o entendimento do termo *espaço* modifica de acordo com a minha relação com cada uma das noções de realidade propostas. A palavra parte da sua compreensão como lugar físico experienciado e todos os elementos existentes nele, quando nos referimos à primeira noção de realidade; passando pela compreensão de espaço como a área que está dentro do campo da visualidade, composta por todos os elementos inscritos nesse limite, ou seja, o espaço que ocupa a superfície fotográfica resultante; até chegar ao espaço da imagem mental, da interpretação e do imaginário.

2.2.2 O espaço da noção de uma primeira realidade

A noção de realidade, questionadora e provocativa, pautada nas ideias de Derrida, a partir da semiótica de Charles S. Peirce, rompe com as suposições que tratam a realidade como algo unilateral e incontestável. Em artigo sobre os caminhos poéticos da fotografia no design, Jofre Silva (2005) inicia sua reflexão apresentando a ideia de que sempre foi comum associar o termo *realidade* à fotografia, já que esta última é considerada uma manifestação capaz de “reproduzir” um momento imagético que existiu. Como acredita Barthes (2015), essa capacidade da fotografia acorrenta e aprisiona ao infinito o sujeito fotografado à imagem resultante. O sujeito e a imagem “estão colados, um ao outro, membro por membro, como o

condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios” (ver p. 19). Essa característica torna a imagem fotográfica um traço-físico do seu objeto — um índice. Na Teoria do Signo de Charles S. Peirce, que define “o índice como um signo que denota um objeto por ter sido afetado por este objeto (CP 2.248), a foto passa a ser explicada como um traço da realidade.” (SILVA, 2005, p.3). Naturalmente, o reconhecimento do signo fotográfico como índice depende exclusivamente da pessoa que olha, portanto do interpretante. Esse sujeito, pautado nos seus próprios processos de subjetivação traz um tipo de entendimento para aquela realidade. Ou seja, de acordo com a semiótica Peirciana, o mundo real não existe, o que existe são signos, suscetíveis a múltiplas interpretações por parte dos espectadores. Nesse sentido, Silva retoma a discussão de Derrida (1998, p.49) para acrescentar ainda que:

Peirce considera a infinidade de referência como um critério que permite reconhecer que estamos mesmo lidando com um sistema de signos... A coisa propriamente dita é um signo... A tão chamada “coisa” só funciona ao fazer aparecer um interpretante que se torna um signo e assim continua infinitamente... A partir do momento em que há significado nada mais existe a não ser signos (apud SILVA, 2005, p.3).

Derrida acredita que depois que se teve conhecimento das teorias da semiótica Peirciana, tudo que se vê em uma fotografia, nesse caso, são signos, ou seja, representações de coisas. A fotografia congela uma fração de segundo de um espaço variante, é o recorte de algo a partir da realidade do fotógrafo. Nada tem a ver com mundo real incontestável e imutável. Nesse momento não existe mais realidade. Portanto essa noção de realidade universal é substituída pela crença dos signos, que sempre vão mudando dependendo de quem observa, bem como dos processos de subjetivação daquele que olha.

A partir desta ideia de realidade baseada no pensamento de Derrida, me refiro aqui à primeira, segunda e terceira realidades sempre acompanhadas da palavra *noção*, dando a entender que existem realidades mutáveis e diferentes dependendo do sujeito que interage com elas. Percebo que a noção de primeira realidade é entendida, portanto, como um espaço físico real e passado, vivenciado pelo fotógrafo e pela coisa fotografada no instante da captura da imagem. O espaço possui finalidades primeiras diferentes do recorte fotográfico e devido a isso, manifesta uma infinidade de possibilidades de escolha para registro. Desse modo, a capacidade mutável desse espaço tem o poder de transformar cada instante em um resultado visual diferente. Essas características podem colocar em movimento a pulsão do fotógrafo e o desejo dele de agir através de suas experiências e motivações, escolhendo o alvo e adotando o

modo como pretende capturá-lo. Essa iniciativa resulta na concepção e construção final da imagem e, portanto, deixa germinar desejos e sentimentos, desatando alguns nós nas gargantas daqueles que fotografam.

2.2.3 O espaço da noção de uma segunda e outra realidade

A noção de segunda realidade, portanto, o segundo espaço, é observado aqui como o resultado de um ato fotográfico, um recorte fruto das motivações internas e das ressonâncias de mundo que afetam o fotógrafo e que são retratadas com o auxílio da tecnologia fotográfica. Nesse espaço observamos a consequência dos desejos do sujeito que opera a câmera de forma materializada. É aí que observo o renascimento do referente como forma de imagem. De acordo com Barthes:

E aquele ou aquela que é fotografado é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *éidolon*¹ emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o “espetáculo” e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto (BARTHES, 2015, p.17).

O ato da realização fotográfica separa, em diversos níveis, as noções de primeira e segunda realidades, já que a fotografia tem a capacidade de modificar a noção de realidade primeira aos moldes dos processos de subjetivação de quem captura a cena, resultando então em algo completamente ou parcialmente adverso ao primeiro espaço de experiência. Essa habilidade não exclui a concepção da fotografia como manifestação artística e documental de atestado de presença do referente, mas possibilita que o objeto fotografado funcione como uma máscara ou mesmo uma espécie de véu que encobre parcialmente o referente ao mesmo tempo que revela a sua presença. Por fim, e como síntese, considero aqui como segundo espaço todo e qualquer elemento inscrito dentro da superfície da imagem fotográfica resultante.

¹ A definição de *éidolon* no dicionário é uma imagem não substancial; aparição; fantasma. Outra definição de *éidolon* é uma figura ideal ou idealizada. Disponível em <https://educalingo.com/pt/dic-en/eidolon>. Acesso em Novembro de 2021.

2.2.4 O espaço da noção entre uma e outras realidades

Quando pensamos na recepção dessa imagem fotográfica pelos olhos dos que a observam, concluímos então, que existe um terceiro espaço. Ele abriga incontáveis terceiros espaços condizentes com a quantidade de pessoas que vão se deparar com a imagem da noção de segunda realidade. Levando em conta essa quantidade de interatores, entendo que existe uma infinidade de processos de subjetivação envolvidos e portanto, inúmeros entendimentos do que aquele espaço compreende. Isso resultará na criação imaginária e visualização imagética de múltiplos novos espaços. Para Rolnik:

Quando vemos, escutamos, farejamos ou tocamos algo, nossa percepção e nossos sentimentos vêm associados aos códigos e representações de que dispomos, os quais projetamos sobre esse algo, o que nos permite atribuir-lhe um sentido (ROLNIK, 2018, p.52).

Essa ideia ganha força no pensamento de Michel Foucault, conforme explica Gilles Deleuze no livro *Foucault* (1986), quando aborda os processos de subjetivação foucaultianos a partir da noção do duplo ou das dobras. Deleuze nomeia algo como o *de-dentro* e o *de-fora* e procura entender o pensamento de seu colega de modo que classifica o *de-dentro* como sendo algo “infinitamente profundo”, resultante de diversas dobras, e o *de-fora* como uma “matéria movente, mutante e animada, infinitamente longínqua” constituída de pregas e dobras que dão existência a um *de-dentro*. Trata-se de uma “interiorização do de fora”, ou uma “reduplicação do outro”. É como se o *de-fora* se fizesse em diversas dobras até constituir um *de-dentro* com uma dimensão própria. Ou seja, segundo Foucault, a formação dos processos de subjetivação de um indivíduo é fruto das combinações de ressonâncias advindas de acontecimentos e pessoas que cruzam a trajetória de vida de cada um, resultado de embates de poderes, construções de saberes. Nas palavras de Deleuze:

Ela é em si mesma inseparável do poder de afectar outras forças (espontaneidade) e de ser afectado por outras (receptividade). Mas, aquilo que daí deriva então, é um relacionamento da força consigo, um poder de afectar-se a si própria, um afecto de si por si (DELEUZE, 1988, p.135)

A partir dessas observações, podemos supor que existam diferentes espaços compreendidos por interatores distintos referentes a uma mesma imagem. Além disso, não posso deixar de considerar que essa compreensão da imagem por uma pessoa tende a se

modificar ao longo de sua vida. Conforme o tempo passa, a maneira de olhar aquela imagem modifica ao passo que a sua forma de lidar com o mundo se altera. Isso acontece porque a subjetivação sobrevive nos seres humanos através de metamorfoses, ela acompanha todos os acontecimentos internos e externos provenientes da passagem do tempo.

A partir desse entendimento dos processos de subjetivação do pensamento de Foucault, considero que o espaço fotográfico habita numa atmosfera de tripla visão do território: território a priori (primeiro espaço); desterritorialização, decorrente da intervenção do fotógrafo no primeiro espaço (a imagem resultante, ou seja, o segundo espaço); e a reterritorialização através dos processos de subjetivação dos espectadores (terceiro espaço).

A reterritorialização aqui é responsabilidade de quem olha a imagem, e pode coincidir ou não com o primeiro e com o segundo espaço. É uma zona de improbabilidades, fantasias, verdades, indagações e *fabulações*, um espaço pleno de possibilidades e aberto a novas criações.

Schaeffer, em *A imagem precária: Sobre o dispositivo fotográfico* (1996), trata do assunto, e introduz a ideia de subjetivação: “A subjetivação do espaço fotográfico não significa que o receptor o identifique com o olhar do fotógrafo, mas que o determina como *motivado* por esse olhar” (SCHAEFFER, 1996, p.62). O autor discute a função do fotógrafo como criador imagético de um ponto de vista específico, ao invés de um criador de um significado na fotografia.

[...] mesmo que o fotógrafo quisesse dar um significado particular ao conjunto das características da sua imagem, essa intencionalidade seria ineficiente no âmbito do funcionamento semiótico efetivo. A recepção da imagem como campo quase perceptivo não é a recepção de uma mensagem, mas da vista que corresponde, eventualmente, a um olhar motivador (Ibid, p.63).

O que quer dizer que o trabalho do fotógrafo de intervir na imagem no segundo espaço serve de motivação para ativar os processos de subjetivação do espectador. Conseqüentemente, esse ato promove a formulação do terceiro espaço mental em cada indivíduo que interage com a imagem, diferente do que foi apresentado a ele.

Flusser, em *Filosofia da caixa preta. Ensaaios para uma futura filosofia da fotografia* (2011), trata sobre as diferentes visões de uma mesma coisa, seja ela vista por pessoas diferentes ou até pela mesma pessoa mas em momentos e de maneiras distintas. Na percepção do autor:

[...] há região espacial para visões muito próximas, outra para visões intermediárias, outra ainda para visões amplas e distanciadas. Há regiões espaciais para perspectivas de pássaro, outras para perspectivas de sapo, outras para perspectivas de criança. Há regiões espaciais para visões diretas com olhos arcaicamente abertos, e regiões para visões laterais com olhos ironicamente semifechados. Há regiões temporais para um olhar-relâmpago, outras para um olhar sorrateiro, outras para um olhar contemplativo. Tais regiões formam rede, por cujas malhas, a condição cultural vai aparecendo para ser registrada (FLUSSER, 2011, p. 50-51).

A característica individual do olhar depende da trajetória e da construção de si de cada um, bem como da forma como essa pessoa se dedica a olhar a imagem ou até mesmo do momento em que essa pessoa cruza com a fotografia.

3 O QUARTO ESPAÇO: O *ESPAÇO TRANSIENTE*

Até então, foi apresentada junto com uma noção básica sobre as “realidades” propostas pelos três primeiros espaços, um entendimento breve sobre a existência de múltiplos espaços na fotografia. Com a intenção de ampliar essa compreensão, me deparo com um quarto e outro espaço. Ele abarca a noção dos três últimos espaços mencionados, ou seja, se origina a partir de um espaço primeiro observado pelo fotógrafo, resulta em um espaço outro existente na superfície fotográfica e que propõe distintos espaços oriundos do imaginário fabulativo e dos processos de subjetivação dos interatores. Isso acontece devido, principalmente, à sua capacidade de descolamento de uma suposta noção de realidade primeira.



Figura 6 - Fotografia de Olga Karlovac.

Publicada em 25 de Março de 2021 no Instagram pessoal da fotógrafa

Fonte: <https://www.instagram.com/p/CM1wFHEr4a/>

Acesso em: junho de 2021

Quando observo essa fotografia, por exemplo, consigo perceber um espaço diferente dos mencionados anteriormente. Seria uma noção de realidade que desconstrói o primeiro

espaço quase por inteiro, habita um segundo espaço alternativo e sugere grandes possibilidades de terceiros espaços *fabulativos* em cada sujeito. Isso porque, nela existe algo que é do domínio do indefinido, do inacabado. Essa característica permite que os espectadores da fotografia atinjam uma função de personagens ativos, podendo interferir consideravelmente no resultado fotográfico mental. Isso possibilita a construção de novos mundos — antes desconhecidos — na imaginação de cada um. Nesse tipo de imagem fotográfica, o referente, o fotógrafo e o espectador ocupam um lugar de movimento e transe decorrente de um fenômeno que aqui chamo de *Espaço Transiente*.

Nesta imagem, em específico, como *espectadora-iteratora*, percebo que a artista não pretende reproduzir o que já é conhecido, ao contrário disso, tem a finalidade de rerepresentar algo a partir de um novo olhar. Esta mancha branca no canto esquerdo superior, se assemelha, a meu ver, a carcaça de um animal, mais precisamente de um cão que se move. Através de um jogo de movimentos é possível ver os ossos do animal. A sensação é a da presença de um espaço eletrizado, como um raio x. Em outra realidade, portanto, considerando outra interpretação do segundo espaço, uma pessoa pode identificar essa mancha como outro elemento. Isso varia e depende da forma como o signo foi recebido por aquele que olha.

Essas e outras imagens foram me capturando de um tempo para cá e despertando o meu interesse. Desde então, me debrucei sobre elas, com a finalidade de estudar a sua construção e a forma como ela é recebida. A partir do meu mergulho nesse universo, pude perceber que esse tipo de fotografia tinha pontos de coincidência em comum que envolviam movimento e sinergia, bem como um conjunto de impressões e sensações similares, como a confusão e o mistério, por exemplo. Além disso, era notável que esse tipo de fotografia era decorrente da aproximação e convergência da imagem fixa com a imagem em movimento, isso fazia com que resultassem em borrados e tremidos capazes de instaurar tal atmosfera de inquietação.

Esse fenômeno acontece devido a algumas técnicas no ato do disparo fotográfico, dentre elas, a velocidade lenta de abertura do obturador, por exemplo. Esse artifício técnico permite que o movimento do referente fotográfico seja representado visualmente na imagem sob a forma de um borrão em vez de ser representado de forma fixa, como costuma ser na fotografia convencional. Outro artifício é utilizar, em conjunto com uma velocidade baixa do obturador, o movimento da câmera. Assim o elemento que estava estático se transforma em

algo distorcido. Sua imagem se arrasta acompanhando o movimento do equipamento fotográfico.

Além desses dois primeiros, o uso de anteparos translúcidos também é uma maneira de experimentar formas interessantes que modificam a visualidade do referente, afastando o resultado fotográfico — o segundo espaço — de uma suposta noção de realidade primeira conhecida previamente pelo olho humano — primeiro espaço.

Existem outras técnicas conhecidas que envolvem lentes apropriadas ou utilizam o zoom da objetiva para atingir a atmosfera de passagem, de rastro requerida a princípio. A verdade é que não existe uma fórmula única para construir tal tipo de imagem, sendo um dos motivos para que ela possa ser equiparada a um espaço de improvisação, de jogo. Nela o fotógrafo experimenta modos de distorcer a primeira noção de realidade de acordo com os seus processos de subjetivação e sem precisar prever completamente um resultado específico.

Essa prática resulta em figuras distorcidas e vultos fantasmagóricos que nos remetem à sensação de transformação e de transe, possibilitando a transmissão de uma gama infinita de sentimentos, que vão da angústia à leveza. A presença do *Espaço Transiente* na fotografia é também uma forma de romper com a ideia de registro fiel do mundo e levar tanto o fotógrafo como o espectador para uma atmosfera de inquietação, surpresa, estranhamento e deslocamento.

Na história da fotografia podemos perceber uma busca constante pela captura do instante fotográfico, na tentativa pela representação do mundo congelado, fixo. E durante muitos anos essa prática foi muito usada, para não dizer que é a forma como as pessoas mais fotografam ainda na atualidade. Porém muitos artistas, bem como designers, fotógrafos ou amadores propõem fazer o contrário e recuperar essa noção de temporalidade na fotografia contemporânea. Agora por uma busca pela expressão máxima do desejo estético, plástico e conceitual de quem fotografa.

Aqui, esses acontecimentos são observados pela ótica da percepção dos espaços, já que a presença desse fenômeno na imagem fixa sugere, além de uma inscrição temporal, o acréscimo de uma dimensão espacial. No entendimento de Ronaldo Entler:

Não temos aqui, como no cinema, uma inscrição do tempo no tempo, aquilo que permite um efeito de analogia temporal, mas uma inscrição do tempo no espaço, na superfície da fotografia. Exemplificando, dois segundos do movimento de um objeto podem ser percebidos no cinema como dois segundos de projeção. Na fotografia, esse mesmo movimento poderá aparecer como dois centímetros sobre os quais um

ponto do objeto se espalha. Um ponto dessa realidade se arrasta formando uma linha, uma linha, por sua vez, resulta num plano (ENTLER, 2007, p. 32).

Ao perceber o *Espaço Transiente* na imagem fixa, a visão que eu tenho é que o espectador entra em contato com uma figura que se arrasta na superfície fotográfica como se percorresse o seu próprio caminho e tentasse fugir da cena. A escolha por denominar esses espaços inseridos na imagem como uma experiência transiente, surgiu a partir da tentativa de encontrar alguma palavra que aproximasse a sensação de passagem com a sensação de um transe — estar fora do lugar comum — algo que emana forças antagônicas internas e nos tira do “conforto” de uma situação fixada pela tecnologia fotográfica. Foi a partir daí então que surgiu o termo *transiência*, utilizado nesse trabalho como uma tentativa de transmitir esta sensação descrita acima, na imagem fotográfica estudada.

Esses picos de movimentos borrados na fotografia se assemelham também ao fenômeno do transiente elétrico na física, entendido como rápidos surtos de tensão momentâneos no estado estacionário da rede elétrica, classificados como oscilatórios ou impulsivos (AS3engenharia). Assim, quando a fotografia apresenta um *Espaço Transiente*, observo também essa quebra na expectativa, esse pico de tensão na imagem que nos desperta e transporta para outro lugar, um lugar distinto do estado estacionário da fotografia, um lugar, portanto, de transe. Podemos comparar ainda, o gráfico de um transiente elétrico com a imagem que contém um *Espaço Transiente*.

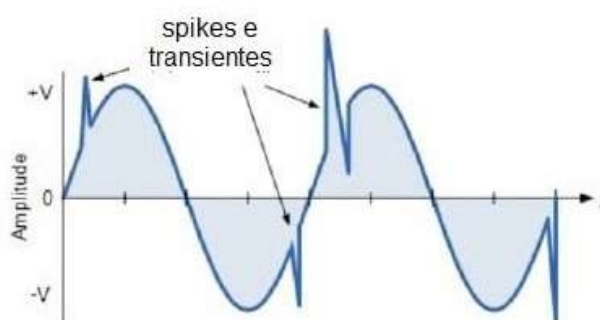


Figura 7 - Gráfico Transiente Elétrico

Fonte: seniorenharia.com.br

Acesso em: Março de 2021

No gráfico voltado para os estudos da física, observo uma corrente que começa estável e graças às rápidas alterações de tensão elétrica, gera elevações que nos levam para além da voltagem inicial, semelhante a um salto, que te faz desgarrar-se do seu caminho e depois voltar para a estabilidade; e por algum motivo interno ou externo se desgarrar da onda novamente, para instantaneamente voltar. Na imagem fotográfica, muitas vezes nossos olhares se confundem, vão e voltam, ora para os pontos de instabilidade, ora para os fixos.



Figura 8 - Neta dançando diante de sua avó, Enedina Maria da conceição, 95 anos
Fotografia de João Roberto Ripper. Ponta Negra, Estado do Rio Grande do Norte (2007)

Fonte: <https://imagenshumanas.photoshelter.com/>
Acesso em: Abril de 2021

A atenção é voltada para a presença de uma senhora localizada no centro da fotografia e iluminada por um foco de luz intenso. Ao mesmo tempo ela é puxada para o vulto de um corpo que salta e se movimenta rapidamente nos atraindo para esse estrondo interno, para esse acontecimento que parece querer saltar da imagem tão estática.

Podemos observar que o *Espaço Transiente* se manifesta, até este estágio da pesquisa, de duas maneiras dentro da fotografia, seja como uma manifestação mais próxima do que conhecemos como o mundo “real” que, sem abandonar o borrado e o tremido, se torna mais nítida e compreende uma noção de naturalidade maior do que a mencionada adiante. É como

se a objetiva capturasse uma cena realmente existente, sem muitas intervenções. Essa primeira manifestação algumas vezes se alastra na imagem fotográfica por inteiro e outras vezes só ocupa parte dela, como é o caso da fotografia da senhora sentada na cadeira.

A segunda manifestação é como um desdobramento do movimento Photo-Secessionista, de fins do século XIX. Os Photo-Secessionistas gostavam de desenhar e alterar imagens, arranhar e danificar os próprios negativos. A proposta desse grupo era explorar o potencial artístico a fim de romper com as normas institucionais vigentes. Os Photo-Secessionistas eram basicamente uma nova versão dos Pictorialistas, que na pintura, por exemplo representavam o mundo físico através de seres e figuras abstratas a fim de criar e exercitar a imaginação do artista.

[...] os “photo-secessionistas”, assim como os “pictorialistas”, buscam uma aplicação mais verdadeira e significativa da fotografia, com a ambição de criar uma realidade fotográfica nova e pura, fruto de uma combinação harmoniosa da experiência pessoal e do domínio técnico (SILVA, 2005, p.9).



Figura 9 - *O flatiron*.

Fotografia de Edward Steichen. 1905

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267803>

Acesso em: Abril de 2021

Nessa fotografia de Steichen, por exemplo, posso perceber a característica levemente desfocada do movimento artístico, bem como a tentativa de alterar o espaço da noção de primeira realidade, portanto o espaço de um mundo físico como é conhecido. Nessa imagem, é possível notar a importância que o fotógrafo dá à manipulação da fotografia de acordo com os seus processos de subjetivação. Nela, Steichen adicionou cor à impressão e mostrou o seu esforço consciente para afirmar o seu potencial artístico, representando tantos outros fotógrafos relacionados ao movimento. As imagens resultantes dessa manifestação são preenchidas por ruídos e outras intervenções que geram deformações quase totais da imagem.

Tanto o primeiro tipo de expressão do *Espaço Transiente*, quanto o segundo, influenciado pelas ideias Photo-Secessionistas se relacionam com a ideia de movimento e transe, da qual compartilho nesse estudo até então. Para retratar o primeiro tipo de manifestação trago o trabalho da fotógrafa contemporânea Jacqueline Hoofendy.



Figura 10 - Outras arrebentações.

Publicado em 15 de Março de 2017 no Instagram pessoal da Fotógrafa.

Fonte: <https://www.instagram.com/p/BRqCv6vhWVY/>
Acesso em: Junho de 2021

As fotografias de Jacqueline Hoofendy, por exemplo, são exemplos de imagens que despertaram o meu interesse no começo da pesquisa e serviram como mote para o aprimoramento do assunto e para a descoberta de uma manifestação que se identificasse ainda mais com os meus processos de subjetivação no momento atual. Suas fotografias se enquadram no primeiro exemplo de manifestação do *Espaço Transiente*, mais distantes das ressonâncias Photo-Secessionistas e mais ligadas à representação espontânea do acontecimento fotográfico.

Jacqueline Hoofendy, conforme o site do instituto internacional de fotografia¹ (IIF), é uma fotógrafa nascida no Rio de Janeiro e tem o autorretrato como principal forma de expressão. Segundo ela, o vínculo com esse tipo de fotografia aconteceu de forma espontânea. Ela só se deu conta da aproximação com o gênero quando já estava imersa na produção. Para a fotógrafa, o autorretrato vem de uma necessidade de criar imagens de caráter performático, para completar assim o seu elo com as Artes Cênicas e com o Ballet Clássico, que a acompanham desde a adolescência.

Quando comecei a pesquisar o trabalho de Jacqueline, me perguntei o porquê de suas fotografias me interessarem tanto. Responder a essa pergunta requer um trabalho de investigação que só pode ser feito no campo da própria experiência *de dentro*. A partir de um estudo sobre as pregas de subjetivação de Foucault, entrei em contato com as três dimensões do seu pensamento: a do saber, a do poder e a da subjetivação, sendo essa última dividida em quatro pregas ou estágios do entendimento. A partir da análise dessas dimensões e pregas, estabeleço contatos com os artistas e consequentemente com suas obras, entendendo o porquê do meu interesse neles. Hoofendy por exemplo, é uma mulher jovem, seu corpo de alguma maneira se relaciona e se assemelha ao meu. A intenção dela a partir do uso do autorretrato me parece ser uma tentativa de colocar-se no espaço como forma de combater instâncias que tentam frear a pulsão vital alheia. Ela utiliza a sua carne e a sua substância para a execução de experimentos fotográficos que manifestam seus desejos e polinizam tantos outros experimentos fotográficos, como os meus. Portanto quando penso na questão do corpo, consigo estabelecer um diálogo entre eu-espectadora e ela-fotógrafa. Já quando procuro

¹ Segundo o próprio site, o IIF se intitula como uma escola de fotografia localizada em São Paulo que oferece cursos e Workshops de formação e especialização para fotógrafos. Jacqueline Hoofendy fez uma palestra no evento Photo Inspiration, criado a partir de uma parceria entre o Instituto Internacional de Fotografia (IIF) e a fotógrafa Danny Bitencourt.

entender minha conexão através do saber, também me reconheço quando identifico que Jacqueline habita o mesmo Estado que eu: mulher, fotógrafa e carioca. Isso se intensifica quando falamos sobre o seu elo com as Artes Cênicas, área na qual me graduei. Essa última característica em comum também se relaciona com a esfera do poder, já que, o fato de ela ser uma artista mulher, a faz passar, assim como eu, por situações desencadeadas por um machismo presente na nossa sociedade, capaz de tentar calar vozes femininas potentes e latentes. Seu trabalho carrega consigo tudo isso, e eu me identifico visualmente e esteticamente graças a todas essas características e muitas outras ainda não descobertas.

A fotógrafa em questão tem uma coleção de fotografias que dialoga com o conceito de *Espaço Transiente* estudado na presente pesquisa. Suas fotografias são compostas, muitas vezes pelos elementos estáticos em conversa com o corpo em movimento. Através de movimentos intencionais ou não, Jacqueline consegue me transmitir uma sensação de leveza e liberdade, ao mesmo tempo que, por vezes, os *Espaços Transientes* nas suas fotografias transparecem inquietação, e sensações de tentativa de fuga e de angústia. A artista nos mostra a partir do seu corpo e dos elementos borrados e tremidos e das suas fotografias irreverentes, uma vontade de movimentar a luta singular pela sua atividade criativa e coletiva na busca por uma polinização direcionada a outras mulheres que se identifiquem com ela.

Jacqueline Hoofendy, assim como outros fotógrafos, nos quais identifico a presença do *Espaço Transiente*, contribuíram para o meu entendimento de que havia outra forma de transmitir essa sensação de movimento e transformação. Me refiro ao segundo tipo de manifestação, fotografias que tiveram então maior presença em meus escritos e ensaios fotográficos e, como consequência me acompanharam até o fim da pesquisa.



Figura 11 - Fotografia de Olga Karlovac.

Publicada em 29 de dezembro de 2017 no Instagram pessoal da fotógrafa

Fonte: https://www.instagram.com/p/BdSlefmIhuJ/?utm_medium=copy_link

Acesso em: Junho de 2021

O segundo tipo de manifestação se encaixa nas fotografias de Olga Karlovac, por exemplo. Olga é uma fotógrafa croata contemporânea que se utiliza do *Espaço Transiente* para construir imagens do universo sombrio, melancólico e obscuro, percorrendo as ruas de Zagreb e Dubrovnik. Sua produção tem o intuito de refletir um mundo de sonho visto através da chuva, das sombras, do vidro e da umidade. As fotografias de Karlovac, em minha análise, parecem permitir, mesmo que não intencionalmente, conexão com a visualidade e o movimento histórico Photo-Sesseccionista, já que sugerem um olhar distinto da noção de primeira realidade.

Há apreciadores de seu trabalho, como W. Scott Olsen, que dizem que sua fotografia é considerada impressionista, com fortes ligações com a pintura de Monet. Confesso que devo concordar com essa análise também, já que os borrões e tremidos presentes em suas imagens lembram as pinceladas desorientadas, porém propositais do artista.

O que me aproxima do trabalho visual da fotógrafa é a capacidade dos elementos visuais conversarem muito com algo que pertence aos meus processos de subjetivação nesse momento. Suas fotos não são algo totalmente compreendido, ao contrário disso, suas características, relacionadas à confusão das formas, desfiguração dos elementos, constituindo algo obscuro e indecifrável me colocam em uma situação de transe, desconhecida e transitória. Como um combustível para o meu imaginário, algo que me coloca em conexão com músicas que escutava na época da graduação. Para mim, a fotografia de Olga é como se fosse a materialização das músicas de Patti Smith, por exemplo. Artista que promove em mim experiências estéticas que atingem meu corpo com certa eletricidade, vitalidade e jovialidade. A vocalista, com sua voz arrastada, se assemelha aos movimentos fluidos das fotografias de Karlovac, bem como a banda com suas experimentações instrumentais sombrias — isso inclui Patti e seus experimentos com a poesia — me conectam com a experiência fotográfica da croata.

Kurt Iswarienko faz uma observação impactante e contundente sobre o trabalho da fotógrafa para a Revista Frames ao dizer “Escape (seu livro de fotografias) é uma exploração e uma celebração de tudo que a câmera não deveria ser capaz de fazer, dando-nos um vislumbre de um mundo que de outra forma não seríamos capazes de ver” (ISWARIENKO, 2020).

O prefácio do segundo livro de Olga Karlovac, *The disarray* (2019), escrito por Koci Hernandez, menciona a leitura do livro como um mergulho a uma viagem fantástica. Hernandez sugere também que o espectador não se deixe enganar pelo que ele pensa que vê, já que dançar dentro das páginas do livro emanam uma energia ilimitada e mista, que ao mesmo tempo pode oprimir o espírito e fazer os olhos brilharem maravilhados. É possível observar que em sua obra, o *Espaço Transiente* abraça a superfície fotográfica como um todo, da mesma maneira que a fotografia enigmática e misteriosa envolve completamente o imaginário dos espectadores.

A partir dessas observações sobre o *Espaço Transiente* e suas formas de se comportar, posso considerar, portanto, o objeto de estudo como um lugar onde coisas acontecem de forma efêmera, onde o estático não permanece, é passageiro, transitório. É um momento que quase passa para o momento seguinte. “É um instante que se prolonga sem deixar de ser instante”, explica Bellour (BELLOUR, 1997, p.12) e que ao mesmo tempo reúne todos os

instantes em um espaço único que nos desperta uma sensação de fuga de uma noção de primeira realidade. Segundo o autor:

[...] trata-se sempre de uma irrupção daquilo que o instantâneo esconde, da fixação na imagem de um movimento que supõe uma espécie de estrondo interno e, se não de um encontro, pelo menos de uma fricção entre o corpo-olhar e a realidade que aparece, num estremecimento” (BELLOUR, 1997, p. 99).

Dessa maneira resulta em um espaço distinto dos demais espaços presentes na imagem fotográfica, conforme apresentado acima. Um espaço perturbado por forças internas, um território instável e desequilibrado dentro da imagem, por conseguinte, um espaço outro dentro da fotografia.

Por fim, o *Espaço Transiente* percorre três etapas de construção de sua imagem, ou seja, caminha de forma particular pelos três primeiros espaços ou realidades discutidos anteriormente. No caso do quarto espaço em questão, a primeira realidade pode ser considerada como um espaço de experimentação ou de improvisação quando pretendemos falar sobre o fazer fotográfico no ato de seu registro; o segundo espaço ou segunda realidade, habita uma atmosfera de velamento já que me refiro aos borrados e à confusão de formas na superfície imagética resultante; e o terceiro espaço exalta a capacidade *fabulativa* dos envolvidos considerando as infinitas possibilidades interpretativas dos interatores.

3.1 O *Espaço Transiente* como espaço de experimentação

Quando volto à leitura de *A câmara clara* de Barthes, encontro um momento em que o autor fala explicitamente da relação da fotografia com o teatro: “isso ocorre através de um revezamento singular (talvez eu seja o único a vê-lo): a Morte” (BARTHES, 2015, p. 32). Ele faz essa relação quando compara o teatro ao culto dos Mortos:

[...] os primeiros atores destacavam-se da comunidade ao desempenharem papel dos Mortos: caracterizar-se era designar-se como um corpo ao mesmo tempo vivo e morto: busto pintado de branco do teatro totêmico, homem com rosto pintado do teatro chinês, maquiagem à base de pasta de arroz do Katha Kali indiano, máscara do Nô japonês (Ibid.).

Na fotografia a ideia é quase a mesma. Por mais viva que essa foto seja, ela é a representação de um momento passado e morto, o elemento como foi capturado já não condiz

mais com o seu referente. O resultado imagético se descola do personagem que estava disposto em frente à objetiva. O referente morre para o nascimento de outro ser. “[...] a Foto é como um teatro primitivo, como um Quadro Vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos” (Ibid, p.34).

Se a Morte é um fator que aproxima a fotografia do teatro, a vida é algo que, por vezes, a afasta da pintura. Isso quer dizer que para que uma pintura seja feita, não necessariamente precisa estar acontecendo algo, o pintor pode criar sem que precise de um referente. Olhando por essa perspectiva, posso considerar que a fotografia não é tão próxima da pintura, afinal não é o arranjo dos elementos da cena que faz a fotografia existir, como é o caso da pintura, mas é a vida acontecendo, sendo construída como no teatro. Não existe fotografia ou teatro sem que algo esteja acontecendo em algum instante. Essas duas manifestações dependem necessariamente de uma cena — do tempo. Por outro lado, a pintura pode ser tanto o resultado de algo posado ou um acontecimento passado, como o desejo do artista de materializar algo que esteja apenas no seu consciente, e que nunca existiu na primeira realidade. Na pintura não existe a ideia de morte. Isso porque ela — a pintura — não é um atestado de presença, um vestígio, uma prova de que aquilo existiu, como é o caso da fotografia.

O teatro é como um acontecimento no tempo: no sentido de que é relacional, começa de um jeito, termina de outro. É algo presente, contemplado pelos espectadores no mesmo momento em que ele acontece. Um resultado advindo do corpo, da presença, do movimento ou da fala. Sandra Chacra, em seu livro *Natureza e sentido da improvisação*, dá uma dimensão ampla sobre a questão do tempo no teatro, ao afirmar:

A natureza momentânea do teatro já prefigura, por si só, um caráter improvisacional na obra acabada. Por mais preparado, ensaiado e pronto, o teatro no seu grau máximo de cristalização – embora passível de reprodução – ainda assim ele não é capaz de se repetir exata e identicamente do mesmo jeito, por causa do seu fenômeno, cujo modo de ser é a comunicação momentânea, “quente”, ao vivo, e cuja efemeridade leva a um efeito estético também transitório (CHACRA, 2005, p. 15).

Ou seja, para Chacra, o teatro é algo diretamente ligado ao tempo em que ele se encontra e conseqüentemente, carregado de uma aura improvisacional, ou seja, uma apresentação teatral é sempre consequência das coisas que acontecem ao redor naquele momento específico, e nunca é igual a nenhuma outra apresentação. O teatro como evento no

tempo permite uma espécie de jogo, uma troca espontânea entre atores, público, espaço e tempo. Isso implica em resultados efêmeros e singulares. A fotografia também se constrói a partir dessa ideia. Ela acontece porque algo está ocupando aquele espaço daquela forma, em um tempo próprio. Ela revela o tempo que passou, um momento em que estava acontecendo algo totalmente particular. A fotografia é uma ruptura nesse tempo, da mesma maneira em que é o atestado de um instante passado. A palavra *tempo* está presente com a mesma intensidade tanto na fotografia como no teatro.

Entendo então que toda manifestação teatral carrega consigo a aura do improviso, assim como toda fotografia também a apresenta. Consigo perceber a questão intuitiva e espontânea ainda mais acentuada quando enxergo a possibilidade do jogo. No teatro, por exemplo, principalmente quando falo daqueles que declaram o cunho improvisacional da obra, percebo que não há falas a serem decoradas ou movimentos completamente planejados, as coisas acontecem muitas vezes de forma não projetada e são resultados de uma combinação entre elenco e público naquele espaço específico e naquele instante atual e agora passado, como um jogo, um exercício de troca. Isso me faz lembrar os espetáculos do tapete de Peter Brook no início dos anos 70. Larissa Elias, no artigo *O tapete na poética de Peter Brook: suporte material do conceito de espaço vazio* (2008), apresenta os *Carpet Shows* como:

[...] a experimentação de um teatro de caráter improvisacional e narrativo, em que, por meio de pequenas convenções, objetos, sons, palavras, gestos e movimentos, podem se produzir, assim constatou Brook e seu grupo, imagens e sentidos múltiplos e poderosos (ELIAS, 2008, p.2).

As apresentações no tapete foram feitas em viagem pela África e apresentavam, segundo a autora, três improvisações básicas:

O Espetáculo da bota: no início um tapete vazio. Depois alguém coloca um par de sapatos no centro do tapete, e um ator após o outro improvisa, explorando maneiras diferentes de utilizá-lo. *O Espetáculo da caminhada*: um ator caminha no tapete, outro entra e também caminha, e a caminhada pode virar outra coisa, e assim por diante. *O Espetáculo do pão*: um homem vende pães, outro compra esses pães, e outros tentam roubá-los (Ibid.).

Essa linguagem teatral, procura propor uma ruptura com o conceito de personagem e sugere um trabalho de dramaturgia coletiva, rompendo com as amarras do teatro convencional e propondo um teatro de vanguarda que estimula o conhecimento intuitivo, espontâneo, bem como a troca com o público, que se torna então um espectador que interage. Segundo Viola Spolin, no livro *Improvisação o para o teatro* (2003):

o intuitivo só pode responder no imediato - no aqui e agora. Ele gera suas dádivas no momento de espontaneidade, no momento quando estamos livres para atuar e inter-relacionar, envolvendo-nos com o mundo à nossa volta que está em constante transformação (SPOLIN, 2003, p.4).

No teatro, para que se obtenha uma qualidade no experimento, é necessário que ele seja sensível ao eco, é preciso que o corpo do ator e do espectador sejam capazes de deixar sair suas verdades ao mesmo tempo que permitam entrar novas visões de mundo, como acontece em um jogo, cria-se uma atmosfera de reverberação em que a troca é o elemento principal. Isso porque o teatro é o exemplo vivo e real de que, dependendo dos acontecimentos e das pessoas que assistem ao espetáculo ou performance naquele momento, as ressonâncias são diferentes. Isso faz com que após qualquer apresentação teatral, cada indivíduo que teve contato com a obra — ator ou espectador — seja tocado e modificado de diversas maneiras.

No caso da fotografia como um todo, principalmente quando falamos da fotografia de rua, o fotógrafo é dotado de um tipo de intuição, ele trabalha quase como um adivinhador, alguém que através da espera e da observação, guarda o disparo fotográfico para o instante decisivo, que para ele resultará no efeito imagético requerido, fixando um momento único de toda a sua espera. Apesar disso, na fotografia, mesmo que o operador da câmera espere por um resultado fotográfico, o que ele olha no primeiro espaço, quase nunca irá condizer exatamente com o que resultará no segundo espaço. Isso acontece por causa da característica distinta dos dois tipos de espaços que existem por si só. No momento em que o dedo aperta o botão e o obturador se abre e fecha, o instante fotográfico é um outro diferente do anterior, ou seja, qualquer elemento pode ter se modificado naquele instante, um outro componente pode ter entrado em quadro, o rosto do referente, que intencionalmente deveria aparecer de frente, por exemplo, resultará na sua imagem de perfil, entre outras eventualidades possíveis de acontecer. Olhando por esse lado, em quase toda fotografia, ou pelo menos quando me refiro às fotografias de rua, ou qualquer uma não posada, é dotada de uma aura improvisacional semelhante ao que acontece no teatro. Nesse caso, da mesma forma que o ator é influenciado pela interação com o público, o fotógrafo depende das escolhas e atitudes momentâneas do referente.

Quando penso na construção da fotografia que contém o *Espaço Transiente*, entendo que a sua formação é decorrente de múltiplas técnicas fotográficas já descritas, como a baixa

velocidade do obturador e o movimento do referente, por exemplo, podendo se expandir para outros artifícios até mesmo desconhecidos. Esse último fator é o pontapé inicial para entender a construção do *Espaço Transiente* como um espaço de improvisação, de experimentação. Isso porque o fotógrafo, capaz de criar e potencializar seus desejos por meio da tecnologia fotográfica, que se permite a abertura da sua mente para a inventividade e deixa entrar as ressonâncias de outros inconscientes, pode criar maneiras alternativas de captura da imagem em prol da inovação e experimentação. O jogo criativo está presente na captação da imagem, possibilitando que o fotógrafo experimente novas técnicas, movimentos e objetos na construção da imagem fotográfica.

Quando me refiro ao *Espaço Transiente* em específico, as características improvisacionais do experimento se fazem ainda mais evidentes. Isso porque suas tentativas fotográficas fazem parte da prática do experimento, de resultados igualmente não completamente programados. São feitas de forma que o fotógrafo conhece a técnica e conhece suas intenções como artista — ou ator de teatro? Observa, hesita e age através da sua intuição respeitando seus processos de subjetivação como qualquer ser sensível. Porém, o resultado fotográfico é ainda mais diferente do esperado quando tratamos desse tipo de fotografia. A causa parte da liberdade de criação do fotógrafo, podendo experimentar novas técnicas e modos de exercitar seu ofício e principalmente devido à própria natureza desse fenômeno fotográfico, o movimento. O movimento está presente em todos os espaços que circundam o *Espaço Transiente*, não deixando de estar presente no momento da sua captura. A ideia do movimento no momento do ato fotográfico promove uma gama muito grande de possibilidades e conseqüentemente de resultados. O *Espaço Transiente* é resultado do movimento do operador, do referente e/ou sobretudo, do equipamento fotográfico. É como se a fotografia nesse momento manifestasse a sua vontade própria, não sabemos ao certo o que esperar. Tudo pode acontecer. Funciona como o ato de se atirar, se arriscar, correr o risco sem esperar um resultado ideal. Nesse caso o fotógrafo assume e abraça o desenlace, dando ênfase em todo o processo de realização da fotografia. Diante disso, a atmosfera de improvisação fotográfica e cênica tem um ponto em comum: as pessoas envolvidas estão abertas para receber o espontâneo e nunca sabem exatamente o que esperar.

No teatro tradicional, os diálogos e movimentos ensaiados asseguram maior estabilidade do resultado cênico. Na fotografia convencional, a aplicação recomendada da

tecnologia resulta no referente planejado e idealizado, dessa forma, atinge-se um padrão usado por exemplo na maioria das fotografias de publicidade ou para a execução de um “retrato perfeito”. No teatro improvisacional e na fotografia do *Espaço Transiente* não há previsão, controle ou fixidez. O ator e o fotógrafo nesse caso optam por subverter as “regras” e obter um efeito diferente do usual. O resultado é momentâneo, indefinido, surpreendente.

3.2 O *Espaço Transiente* como espaço velado

Aceitar o mistério é muito importante. Quando o homem perde o sentimento do assombro, a vida perde o sentido.

Peter Brook, 2010, p. 64



Figura 12 - Fotografia de Olga Karlovac

Publicada em 1 de Março de 2021 no Instagram pessoal da fotógrafa

Fonte: <https://www.instagram.com/p/CL4ILH6NTM/>

Acesso em: Junho de 2021

Na maioria das suas obras, Olga Karlovac constrói um universo sombrio, melancólico e obscuro através de um olhar distante de uma suposta realidade. Suas fotografias não são facilmente compreendidas, ao contrário disso, suas características relacionadas à confusão das formas, à desfiguração dos elementos, constituindo algo estranho e indecifrável, nos colocam

em uma situação de suspensão, que por meio dos seus jogos de vazios, são como um combustível para as *dobras de dentro* de cada um, sendo capaz de evocar sensações e percepções variadas em cada indivíduo.

Susan Sontag (1997), alinhada com os pensamentos de Roland Barthes (1980), diferencia a imagem fotográfica das demais. Ela dizia que uma foto não é “apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária” (SONTAG, 2004, p.170). Toda fotografia é a prova de que aquilo existiu. É, como diz Barthes (2015), o noema da fotografia, a particularidade que a diferencia das demais artes visuais. Sua capacidade de mortificar e objetificar o referente é o que a faz magnífica e perversa, do mesmo modo que permite um jogo com as realidades.

Tudo o que o programa de realismo da fotografia de fato implica é a crença de que a realidade está oculta. E, estando oculta, é algo que deve ser desvelado. Tudo o que a câmera registra é um desvelamento — quer se trate de algo imperceptível, partes fugazes de um movimento, uma ordem de coisas que a visão natural é incapaz de perceber ou uma “realidade realçada” (expressão Moholy-Nagy), quer se trate apenas de um modo elíptico de ver (SONTAG, 2004, p.137).

Sontag acredita que a fotografia é um mecanismo capaz de revelar coisas que não podem ser percebidas a olho nu, já que o olho humano não pode fixar momentos reais. Nessa realidade os acontecimentos ocorrem de maneira ligeira perante nossos olhos e a fotografia é capaz de tal feito captador, “objetificador”, assassino e desvelador.

O *Espaço Transiente*, como um espaço presente na imagem fotográfica, também carrega consigo a característica universal da fotografia: a capacidade de desvelamento da realidade. Por outro lado, no caso desse espaço fotográfico em específico, há uma dualidade, um contraste inscrito na imagem. Ao mesmo tempo em que ela revela algo que não pode ser visto, senão pela fotografia, ela mistifica uma possível realidade. O *borrado*, esse instante expandido na fotografia, tal qual o *tremido* ou o *desfocado* denotam um estado de estranhamento, uma atmosfera do indecifrável, como se algo sempre estivesse velado, algo que foi retratado mas não aparece por completo. Permite que o usuário se debruce na fotografia a fim de captar o indizível.

O *Espaço Transiente* é uma maneira de burlar a noção desveladora da fotografia, falo isso quando me refiro à capacidade de mostrar ao mesmo tempo em que esconde. A fotografia que contém o *Espaço Transiente* se mostra como um espaço coberto de uma aura enigmática,

um verdadeiro véu que encobre a cena enquanto simultaneamente revela outras coisas, desencadeando outras experiências estéticas.

Posso considerar então o *Espaço Transiente* como uma prática fotográfica que se aproxima da ideia de *Véu de Maya* de acordo com o entendimento proposto por Jacques Rancière em seu texto *La escalera del templo* (2013), no qual relaciona o *Véu de Maya* às visões cênicas do cenógrafo e encenador inglês Gordon Craig. Para Rancière, a cena concebida por Craig – assentada na luz, no espaço, no movimento dos corpos e dos objetos no espaço – indicava uma espécie de visualidade velada.

Isso nos ensina que a arte teatral não consiste na escrita de “peças” que colocam personagens em situações narrativas exemplares e se destinam a serem representadas por atores. Consiste principalmente em movimentos, desenhos de formas no espaço. O que essas formas desenham não são expressões reconhecíveis de sentimentos identificados. É o poder das coisas invisíveis, coisa que só podem ser mostradas veladas, não porque, como se pensava na época do Iluminismo, os padres, como era descoberta na época de Schopenhauer e Nietzsche, a própria existência tem sua verdade no “véu de Maya” que revela a cena das vidas individuais contra o grande pano de fundo da vida não individual. (RANCIÈRE, 2013, p.202, tradução minha) ¹

Segundo Rancière, Craig acredita que “a arte é o ritual de fazer ver o invisível sem deixar de mantê-lo velado” (RANCIÈRE, 2013, p. 203, tradução minha) ², ou seja, ele propõe um teatro construído de maneira que a organização do espaço através do movimento sugira uma manifestação visível do invisível. A ideia de Craig, lida a partir da análise de Rancière (2013), fica mais clara quando entendo a origem do termo *Véu de Maya*; do mesmo modo a compreensão do termo torna mais nítida sua relação com a noção de *Espaço Transiente*.

A expressão *Véu de Maya* representa uma das influências da cultura védica no edifício teórico construído por Schopenhauer. Segundo ele:

Trata-se de MAIA, o véu da ilusão, que envolve os olhos dos mortais, deixando-lhes ver um mundo do qual não se pode falar que é nem que não é, pois se assemelha ao sonho, ou ao reflexo do sol sobre a areia tomado a distância pelo andarilho como água, ou pedaço de corda no chão que ele toma como serpente (SCHOPENHAUER, 2005, p.49).

¹ Este nos enseña que el arte teatral no consiste en la escritura de “piezas” que ponen a personajes en situaciones narrativas ejemplares y destinadas a ser representadas por actores. Consiste ante todo en movimientos, dibujos de formas en el espacio. Lo que dibujan estas formas no son expresiones reconocibles de sentimientos identificados. Es el poder de las cosas invisibles, las cosas que solo pueden mostrarse veladas, no porque, como se pensaba en la época de la Ilustración, los sacerdotes se afanan en ocultar la verdad a las masas bajo los velos del misterio, sino porque, como se descubrió en la época de Schopenhauer y Nietzsche, la existencia misma tiene su verdad en el “velo de Maya” que pone de manifiesto la escena de las vidas individuales contra el gran fondo de la vida no individual (RANCIÈRE, 2013, p.202).

² el arte es el ritual que hace ver lo invisible sin dejar de mantenerlo velado (RANCIÈRE, 2013, p.203)

Esse fenômeno, segundo o pensamento de Craig é manifestado através do corpo do ator. Para ele o corpo vivo é transformado em um instrumento para fazer sentir o que dizem as palavras do poema (RANCIÈRE, 2013). Quando associada a teoria do *Véu de Maya* ao *Espaço Transiente*, pode-se comparar o efeito desvelador e velador de Craig com a essência da fotografia em questão. Ambas revelam algo ao mesmo tempo que mascaram, bem como nas duas situações posso perceber o peso das coisas invisíveis.

Lembramo-nos de três propriedades da concepção Schopenhaueriana de Maya: o véu é antinômico e dá origem a dialética entre a aparência e a essência; em seguida, Maya prefere, antes, a direção vertical do olhar para a profundidade, e a apresentação apenas se exhibe transpassando a superfície; por fim, o sujeito que percebe é incitado ao desvelamento, arrancar o véu, como Schopenhauer exigia, exigência tanto metafísica quanto axiológica e moral (PARRET, 2018, p. 38).

Com base nisso, pode-se concordar que o *Espaço Transiente* se alinha às três propriedades — segundo Parret — de concepção Schopenhaueriana de Maya. A primeira é uma característica intrínseca à imagem, que se refere à visualidade da imagem fotográfica e à sua essência, o que realmente existe ali, isto é, o que é mostrado e o que realmente se quer mostrar, ou o que existiu. A segunda é quando se entende que a representação visual, ou seja, o segundo espaço, ultrapassa a superfície da fotografia. E a última propriedade, de suma importância, se refere à recepção dos usuários da fotografia, quando estes tornam-se participantes dela, uma vez que contribuem indiretamente para a sua construção. Tal condição possibilita o surgimento de múltiplos desvelamentos de mundo, se consideradas a interpretação e a apreensão da imagem fotográfica por cada indivíduo que irá confrontá-la.

Segundo Parret, além da concepção do *Véu de Maya* por parte de Schopenhauer, Nietzsche também colaborou para a elaboração de uma visão sobre o assunto.

O véu de Maya, já desde os tempos da sabedoria védica, tematiza o fato de que vivemos em um mundo de aparências. Nietzsche jamais se volta para as essências, sustentando as superfícies da existência, e sua crítica da metafísica platônica, pós-platônica, hegeliana, por exemplo, se baseia na defesa das aparências. A aparência, no entanto, de modo algum é uma representação acabada e objetivamente identificável, mas uma apresentação, uma colocação-em-presença, o dinamismo de um fazer-aparecer, e é assim que o véu de Maya exhibe o modo como as exigências estão eternamente em movimento, em sua sensualidade e corporeidade. Em outras palavras, o velamento é constitutivo das aparências, mas o véu não é exterior, autônomo, objetivo como um obstáculo que esconde. (...) Não há nada a desvelar. Maya está lá, está presente de uma vez, assimilada, incorporada (PARRET, 2018, p. 39).

A partir dessas duas visões sobre o *Véu de Maya* descritas por Parret, a schopenhaueriana e a nietzschiana, se colocam dois pontos de vista a respeito do velamento/desvelamento:

A primeira, a schopenhaueriana, existencialmente desconfortável, inquieta, pessimista, é antinômica (aparência vs. essência), incitação ao desvelamento. A segunda, a nietzschiana, existencialmente euforizante, é holística (universo das aparências sem qualquer hierarquia), horizontal (exploração de superfícies), aceitação do velamento como sendo constitutivo das aparências (PARRET, 2018, p. 41).

A compreensão do *Véu de Maya* trafega sob o entendimento de Schopenhauer e Nietzsche, propondo que o usuário escolha romper com o véu, ou seja, que o rasgue com o objetivo de desvelar o que há por trás dele, como propõe Schopenhauer, ou que o cultive e o aceite como parte do trabalho artístico segundo o pensamento de Nietzsche. Ambas as alternativas, mesmo antagônicas, são possibilidades do exercício do olhar do interator da fotografia na compreensão do *Espaço Transiente*.

3.3 O *Espaço Transiente* e a sua capacidade fabulativa



Figura 13 - Céu de rebanhos
Fotografia de Carolina Maduro
Rio de Janeiro, 2021

Deleuze e Guatarri, em *O que é filosofia* (1992, p.215), citam o pintor Huang Pin-Hung ao destacarem que “ [...] Uma tela pode ser inteiramente preenchida, a ponto de que mesmo o ar não passe mais por ela; mas algo só é uma obra de arte se, como diz o pintor chinês, guarda vazios suficientes para permitir que neles saltem cavalos [...]” (*apud* ELIAS, 2012, p.41). Elias, retoma esse pensamento para discutir a tela *Fórmula de primavera* de Pável Filónov — pintor russo, alinhado à arte de vanguarda. A pintura apresenta um excesso de formas e cores, movimentos e focos. A questão desenvolvida por ela também se enquadra nas características do *Espaço Transiente*, já que com suas formas confusas e seus elementos nebulosos, ele é capaz de criar uma atmosfera em que não é possível identificar qualquer começo, meio ou fim, se tornando um verdadeiro espaço de sensações (ELIAS, 2012, p.42).

Tendo em mente a fala de Huang Pin-Hung, bem como as análises sobre o *Espaço Transiente* feitas até então posso considerar que este tipo de fotografia, graças às suas particularidades relacionadas à discussão sobre o *Véu de Maya* e outros traços específicos da imagem, convida o espectador a mergulhar na obra a fim de exercitar a sua capacidade *fabulativa*.

Considerando os estudos de Deleuze e Guattari (1992), por exemplo, posso entender que a construção de mundos fictícios a partir da fotografia é decorrente do exercício de *fabulação* tratado pelos autores. De acordo com os autores, a tecnologia fotográfica permite *fabular* em cima do espaço inicial (noção de primeira realidade) a fim de construir um espaço novo (uma outra realidade), proporcionando tratamentos plásticos com propostas estéticas singulares e, portanto, inovadoras.

Deleuze e Guattari convidam o leitor a entender *fabulação* como sendo um ato de permissão para que o pensamento possa atuar com intenso vigor em cima de lembranças e vivências, possibilitando uma viagem de quem fotografa ao seu interior mais profundo. Ao *desterritorializar* qualquer pensamento primeiro para a construção de uma nova realidade, o fotógrafo possibilita que o efeito não seja somente re-apresentações de algo que já passou, mas um resultado estético decorrente dos seus próprios processos de subjetivação. É uma forma de romper com concepções do mundo da opinião, a fim de produzir experiências que se sustentem e se conservem em si mesmas: se tornem independentes tanto dos seus autores quanto do público. Quando digo que o fotógrafo faz uma viagem ao seu interior mais profundo, nada tem a ver somente com assuntos privados, mas com toda uma construção de

subjetividades composta pelas ressonâncias adquiridas ao longo de sua vida, e que são impulsionadas pela sua vontade criadora.

Esse exercício fabulativo por parte dos criadores permite que os diferentes sujeitos que interagem com a imagem possam então *fabular* em cima dela. O ato de fabular pode ser não só o de construir um pensamento ordenado relacionado com o intelecto, mas também o exercício de lidar com uma reação afetiva, sentimental. A fotografia, como um *ser de sensações*, tem a capacidade de ser, por si mesma, um objeto que possibilita zonas de desconhecimento, portanto, espaços abertos a novas *fabulações*.

Quando nos deparamos com a situação do *Espaço Transiente* na fotografia, entendemos que sua presença é uma manifestação estética dos desejos do fotógrafo, uma tentativa de afastamento de uma suposta realidade registrada pela câmera e logo, em muitos casos, um exercício de *fabulação*, resultando em imagens que combinam a deformação do objeto fotografado com a sensação de passagem de tempo. Esses dois elementos combinados geram possibilidades de múltiplas interpretações que resultam na criação de inúmeros mundos imaginários e na construção de diversos espaços *fabulativos* por parte dos usuários da imagem.

O tempo é o elemento que costura as três etapas de construção do *Espaço Transiente*. Ele está presente na realização da sua imagem, através do tempo de espera, do tempo de experimentação e ainda quando me refiro mais diretamente à tecnologia fotográfica, já que o tempo de abertura do obturador é maior quando pretende-se registrar o referente com movimentos borrados. O *Espaço Transiente* está presente na fotografia como imagem resultante, ou seja, no segundo espaço, já que a imagem fotográfica está sempre em trânsito e incorpora esse tempo que se modifica. Mesmo depois de fixada, pronta, a fotografia mantém esse caráter de mudança que lhe é próprio desde o início de sua construção: esse dado pertence à imagem por si só. E sobretudo à imagem do terceiro espaço, do espaço fabulativo, interpretativo e mental dos espectadores. Estes aqui são como experimentadores, interatores ativos. Assim como ao fotógrafo, a eles é dado um tempo investido na análise da imagem e na construção da *fabulação* oferecida por ela. Isso se vincula à noção de realidade proposta por Derrida, relacionada à capacidade do espectador de reconhecer o índice através dos signos dispostos na imagem fotográfica.

Ao dedicar um certo tempo de apreensão à fotografia intitulada *Céu de rebanhos*, por exemplo, observo a presença do tempo inscrito na imagem. Através de uma objetiva de distância focal variável pude capturar ao longe o rebanho que habitava aquele pasto. Esse campo é muito próximo a minha casa, e por isso posso visitá-lo regularmente sempre que desejo observar os bois. Nesse dia haviam muitos juntos. Eles ao longe pareciam pontos brancos que se movimentavam e faziam mover o campo em que estavam. Através de uma tentativa de um recorte temporal fotográfico, fiz o clique e capturei os bois em bando, em blocos tremidos, inconsistentes. A partir daí os bois deixam de lado a sua imagem como são reconhecidos e viram uma mancha que se importa mais com o retrato de lapsos de uma vida animal enquanto ser vivo na terra. O movimento dos bois sob o pasto alto resulta em uma camada turva que coloca a figura do boi como algo não totalmente decifrável, e que por vezes nos remete a ideia de nuvens que se movimentam, assim como os bois num céu escuro, preto e cinza. Nada está parado, fixo, a ideia e a sensação de movimento e de tempo estão presentes na imagem como um todo, estiveram presentes no momento da captura fotográfica e estarão no tempo investido na recepção da fotografia pelos seus interatores.

4 ESPAÇO FOTOGRÁFICO: EXPERIÊNCIA TRANSIENTE

Gosto de pensar que o interesse por esse espaço de transe e trânsito surgiu quando ganhei minha primeira câmera fotográfica semiprofissional. As primeiras fotografias que construí acidentalmente me mostraram o mundo de uma maneira diferente. Era meu aniversário e recebi um presente inesperado. Minha alegria durou poucos minutos. Foi o tempo de eu abrir a embalagem e fazer meu primeiro contato com o presente. A euforia era tanta que assim que segurei o aparelho fotográfico nas mãos, ele escorregou como um sabonete molhado e rolou escada abaixo, revezando corpo e lente em contato com a madeira velha dos degraus. Desde então, a câmera nunca mais foi a mesma. Fazia umas fotografias esquisitas. Se eu quisesse amenizar a situação, poderia dizer que ela era fora do convencional. Passei um tempo da minha vida utilizando essa câmera e, depois, naturalmente, a abandonei. Nesse tempo, consumi e pratiquei vários tipos de fotografia, das tradicionais às não-convencionais.

De uns anos para cá, venho admirando fotógrafos que questionam a aplicação recomendada da técnica e utilizam o aparelho fotográfico como instrumento para materializar sensações próprias que resultam em elementos deformados, formas abstratas e gozam da falta de foco e do tremido em suas criações. Esse tipo de fotografia despertou em mim um gosto estético que remeteu a experiências antigas e ativou em mim questionamentos a respeito deste tipo de imagem fixa. Esta pesquisa me fez adentrar nesse mundo e elaborar um conceito a respeito dessa visualidade através da formulação da ideia de *Espaço Transiente*.

Parto da ideia de *Espaço Transiente* observada — e, sobretudo, provocada porque veio de uma construção minha — ao mesmo tempo em que faço a leitura bibliográfica que me deu suporte para a conceituação dessa noção de espaço. Enquanto percorria a literatura e elaborava pensamentos a partir dela, percebi a necessidade de entender a manifestação do *Espaço Transiente* na fotografia através também do exercício prático. Essa atividade possibilitou que eu buscasse vias de acesso à minha potência de criação e pudesse então exercer um trabalho de experimentação baseado nos meus processos de subjetivação, com a finalidade de experienciar na prática toda a teoria que estava sendo desenvolvida até então. Foi necessário que o exercício do *Espaço Transiente* através dos ensaios fotográficos fosse feito ao mesmo tempo em que a construção do conceito era formulada. Isso porque todo o

processo de construção da imagem fixa culminou com novas descobertas e questionamentos a respeito da categoria fotográfica construída. É difícil especificar o que veio primeiro — teoria ou prática. Penso que ambos caminharam em conjunto, e sempre dando suporte um ao outro. O que buscava na teoria, muitas vezes encontrei na prática, ao mesmo tempo em que, muitas vezes, a teoria me levou a compreender algo que eu fazia ao acaso na prática. Outra questão é entender, dentro do meu processo prático-experimental, o que foi feito intencionalmente e o que foi feito ao acaso. Nesse sentido, penso que os ensaios fotográficos resultaram de um misto entre intenção e acaso.

Os ensaios partiram, na maioria das vezes, de um fluxo de ideias — que não só permite, mas também incentiva metamorfoses ao longo do percurso do trabalho. A formulação de ideias, segundo Suely Rolnik (2018), é inseparável da reapropriação, que “se torna possível por breves e fugazes momentos e cuja consistência, frequência e duração aos poucos se ampliam, à medida que o trabalho avança.” (ROLNIK, 2018, p.37).

A partir da minha leitura, entendo que Rolnik acredita que pensar na reapropriação vem de um lugar onde a política imposta pelo sistema colonial-capitalístico incentiva o sujeito a repetir massivamente manifestações convencionais, mantendo a tradição já aceita pela sociedade. Embora isso seja permitido em um primeiro momento, a consciência de que esse poder é exercido sob cada indivíduo faz nascer pulsões internas individuais que os fazem querer criar desdobramentos desses pensamentos primeiros, a fim de dar origem a modos diferentes e singulares de ver o mundo. Esse exercício de criação é capaz de produzir resultados de embate particulares e inovadores que vão então reverberar nos demais indivíduos que praticam esforços na mesma direção.

Após esse fluxo de ideias inicial, a prática de elaboração dos ensaios me desloca para um outro lugar. É o momento de ir a campo. Nessa etapa, por vezes, me coloco na intenção de interferir no primeiro espaço, elaborando um cenário e pensando na produção do espaço. Outras vezes — no meu caso a maioria delas — deixo a etapa de vivência em campo por conta do acaso, reafirmando a ideia de experimentação e improviso que a fotografia em questão me permite explorar. É nesse sentido que afirmo a concomitância entre intenção e acaso, presente ao longo da elaboração do ensaio.

É então que configuro o equipamento fotográfico. Essa etapa requer — como todas as outras — uma imersão nos meus processos de subjetivação, já que através da escolha da

objetiva, do enquadramento e do controle de velocidade, abertura e ISO, manifesto vontades próprias de romper com as configurações de poder da cultura dominante e materializo então a minha verdade.

Após o disparo do aparelho tecnológico — no caso da fotografia digital, que dispensa processos químicos de revelação — posso então analisar a fotografia através do *studium* e talvez ser perfurada por um possível *punctum*.

O que pretendo relatar aqui é a importância dos ensaios fotográficos para ampliar a compreensão teórica da pesquisa. Isso inclui a possibilidade de entendimento dos meus processos de subjetivação em cada etapa da pesquisa através do exercício como operadora, referente e interatora, compreendendo isso num terreno que se transfigura e recebe ressonâncias de outros indivíduos. A prática fortalece também a compreensão sobre os múltiplos espaços e o *Espaço Transiente* na fotografia.

Através da atividade prática pude vivenciar o primeiro espaço de experimentação e imprevisto. Coloquei em prática meu poder de escolha, seja de configuração de equipamento, de enquadramento ou de referente; exercitei o tempo de espera, respeitando o instante dos envolvidos e fui surpreendida por situações inusitadas. Por meio da ideia de noção de primeiro espaço ou primeira realidade, pude compreender a capacidade do fotógrafo de transformar esses espaços. Através da prática, pude perceber a capacidade da fotografia de possibilitar que cada instante dê origem a um resultado visual diferente, constato então que por isso, o primeiro espaço se descola total ou parcialmente do segundo espaço.

Todos os ensaios fotográficos também foram objetos de estudo do segundo espaço, foi através do resultado imagético que pude observar a manifestação materializada do *Espaço Transiente*. Através do *studium* de cada imagem realizada consegui ao menos compreender parcialmente a manifestação dos borrados e tremidos na fotografia. E a ideia do *Véu de maia* ganha força quando esses borrados e tremidos instauram o contraste inscrito na imagem. Ao mesmo tempo que a fotografia revela algo que não pode ser visto de outra maneira se não pelo processo fotográfico, ela vela o primeiro espaço, ou seja, a realidade como a conhecemos.

O exercício de *fabulação* em cima do *Espaço Transiente*, construído na superfície fotográfica, reforça a ideia de potência ainda maior desse exercício. A característica veladora

na superfície fotográfica, realmente gera maiores possibilidades de terceiros espaços *fabulativos* e não condizentes com a primeira realidade.

4.1 A coragem do voo

A primeira disciplina que cursei no mestrado era chamada Design: vida outra, mundo outro. Nesse curso, fui introduzida ao pensamento de Michel Foucault. Alguns textos do livro *A Coragem da Verdade* (2011) foram gatilho para o ensaio fotográfico que correspondia ao trabalho final da disciplina. O livro retomava a figura dos *Cínicos*, filósofos da antiguidade clássica que buscavam a síntese do pensamento através das palavras e de seu comportamento. Isso era feito a partir do desapego dos bens materiais e desfrute máximo do *cuidado de si*. Segundo Foucault, o cínico faz uso da *parrhesía* — dizer a verdade, ser franco consigo e fiel à sua subjetividade. Entendo que essa prática cínica é também uma crítica à conversão do mundo, já que vai de encontro à ordem, como era conhecida, para exaltar o exercício da vontade subjetiva do indivíduo.

Mergulhando nesse universo e tentando encontrar a minha verdade como sujeito sensível, resolvi começar meus trabalhos práticos utilizando meu próprio corpo como objeto de estudo. Nesse lugar, o fotógrafo é ao mesmo tempo *operator*, *spectrum* e *spectator* — termos utilizados por Barthes (1980), em *A câmara clara*, para designar o sujeito que fotografa, o sujeito fotografado e o sujeito que olha, respectivamente. Isso permite que ele ocupe os três primeiros espaços de maneiras diferentes, construindo, desconstruindo e reconstruindo seu pensamento sobre a fotografia ao passo que ultrapassa essas três realidades.

No primeiro espaço, ele é operador e referente, vivencia o espaço de experiência de duas formas diferentes, como agente capturador e corpo fotografado. No segundo ele é o referente em forma de imagem, já morto e renascido (modificado) — segundo Barthes (2015), a fotografia transforma o sujeito em objeto e, por isso, ele não coincide jamais com a sua imagem, é outro ser-imagem. No terceiro, ele é interator, espectador que interage e cria espaços fabulativos, imagens mentais, resultantes dos seus processos de subjetivação naquele momento.

O mesmo sujeito observa o ser/objeto fotografado através de pelo menos três perspectivas diferentes. Em virtude dessa visão tripla e diferenciada, acredito que o

autorretrato é uma ferramenta distinta e interessante de entendimento dos próprios processos de subjetivação de quem fotografa e é fotografado. Através do autorretrato, o fotógrafo se ocupa de si mesmo, ele olha mais para si do que para fora quando materializa suas verdades em imagem. Retomando o pensamento de Foucault sob a ótica de Deleuze, é possível comparar a prática do autorretrato como uma tentativa de olhar para o sujeito de dentro, “um relacionamento da força consigo, um poder de afectar-se a si própria, um afecto de si por si.” (DELEUZE, 1998, p.135). Sabemos que o *relacionamento a si* se desenvolve de um relacionamento com outros, ou seja, o embate de saberes com outros indivíduos contribui para o desenvolvimento de um *de-dentro* que se talha e desenvolve particularidades em conformidade com uma dimensão própria. Nesse momento o *relacionamento a si* ganha independência, e acredito que a prática do autorretrato é uma condição de mergulho a esse estado de espírito.

Reymond Bellour dedica um capítulo do seu livro, *Entre-imagens (1997)*, para tratar sobre o autorretrato. Nele, o autor introduz a presença do corpo visível e de uma espécie de corpo interior “do qual a obra traduz o impulso, e do qual o corpo visível torna a emanção.” (BELLOUR, 1997, p. 340). Bellour só intensifica a ideia de Foucault sobre essa interiorização do sujeito através dessa prática fotográfica. Ele reitera ainda que, ao contrário do que se pensa, o autorretrato se aproxima muito mais da indeterminação e da imprevisibilidade do que do domínio total da imagem. É natural pensar que o gênero fotográfico em questão — o autorretrato — seria mais previsível do que o contrário. Isso porque o olho que fotografa, em teoria, é o mesmo que é fotografado. Porém, quando penso na noção que o Barthes (2015) traz sobre o retrato, entendo que a partir do momento em que o sujeito encara a objetiva, ele se põe a posar, fabrica-se instantaneamente um outro corpo, que já não condiz mais com o do fotógrafo. O sujeito, portanto, é um quando dispara a câmera e outro quando posa diante dela.

Pensando assim, decidi produzir o primeiro ensaio para o estudo da manifestação do *Espaço Transiente* a partir do autorretrato, para que eu pudesse expandir as questões teóricas dos capítulos anteriores e trabalhar o espaço de improvisação e do acaso que a experiência me permite fazer.

Foi a partir da leitura dos textos de *A Coragem da Verdade (2011)* que decidi relacionar a minha imagem à imagem dos pássaros. Essa escolha também tem grande

influência do trabalho de Graciela Iturbide. A mesma fotografia de *Mujer ángel* (Figura 4: acima, p. 25) é responsável pela captura e construção de fotografias que combinam o corpo humano com outros animais. Como é o caso da fotografia intitulada *Eyes to fly?*.



Figura 14 - Olhos para voar?

Fotografia de Graciela Iturbide. Coyoacán, 1991

Fonte: <https://revistazum.com.br/revista-zum-9/passaro-solitario/>

Acesso em: Julho de 2021

Iturbide tem uma série de fotografias sobre pássaros. Na maioria das vezes os registra quando estão em bando, quase como se preenchessem totalmente o segundo espaço fotográfico — a superfície imagética.

A revista ZUM¹ publicou uma matéria sobre a fotografia de Iturbide. Nela, a jornalista Dorrit Harazim apresenta o gosto da fotógrafa pelo texto do sacerdote espanhol São João da Cruz, intitulado Pássaro Solitário.

Ela admite se reconhecer nas cinco características que o autor atribui àquela ave - voar mais alto que os demais, não tolerar nenhuma companhia, nem mesmo a de seus pares, apontar o bico contra o vento, cantar com suavidade e ter cor indeterminada para não chamar atenção. Talvez esta seja mesmo uma boa definição para Iturbide: pássaro solitário (HARAZIM, 2016)

¹ ZUM é a revista de fotografia contemporânea do Instituto Moreira Salles. ZUM veicula ensaios visuais, artigos e entrevistas de artistas e pensadores nacionais e internacionais sobre fotografia e cultura visual.

Nessa fotografia (figura 14), Iturbide é o referente, ela e dois pássaros mortos que junto aos seus olhos devoram seu próprio órgão de visão. A imagem fotográfica em preto e branco, evidencia o rosto de Graciela e suas mãos. As mangas compridas e pretas se confundem com o fundo de forma que parece que sua cabeça e mãos flutuam. Segundo Harazim:

Uma ideia fugaz tinha lhe ocorrido dias antes: precisava de um pássaro. Não se perguntou para que nem por quê. A partir daí, o resto sucedeu *moto proprio*: ela primeiro conseguiu um pássaro vivo, depois outro, morto, acomodou ambos sobre o rosto e pensou no título: Olhos para voar? (HARAZIM, 2016).

Iturbide tinha um certo fascínio pela construção de fotografias que unissem o corpo humano com o corpo animalesco, como é o caso das fotografias *Mujer-toro (1979-1989)*, *El galo (1979-1989)*, *el padrinos del lagarto (1979-1989)*, *Nuestra Señora das Iguanas - Juchitán (1979-1989)*.



Figura 15 - Mujer-toro. Fotografia de Graciela Iturbide. Juchitán, 1979-1989
Fonte: gracielaiturbide.org
 Acesso em: Agosto de 2021



Figura 16 - El galo. Fotografia de Graciela Iturbide. Juchitán, 1979-1989
Fonte: gracielaiturbide.org
 Acesso em: Agosto de 2021



Figura 17 - el padrinos del lagarto. Fotografia de Graciela Iturbide. Juchitán, 1979-1989
Fonte: gracielaiturbide.org
 Acesso em: Agosto de 2021



Figura 18 - Nuestra Señora das Iguanas. Fotografia de Graciela Iturbide. Juchitán, 1979-1989
Fonte: gracielaiturbide.org
 Acesso em: Agosto de 2021

Além da influência do trabalho de Graciela Iturbide, como já disse no início do capítulo, o mote inicial para a realização deste ensaio fotográfico foi a leitura do livro de Foucault *Coragem da Verdade*. No texto, Foucault compara a vida dos cínicos à vida dos cães e explica que:

É uma vida que faz em público e aos olhos de todos o que somente os cães e os animais ousam fazer, enquanto os homens geralmente escondem [...] Indiferente a tudo o que pode acontecer, não se prende a nada, contenta-se com o que tem, não tem outras necessidades além das que pode satisfazer imediatamente (FOUCAULT, 2011, p.213).

O ensaio *A Coragem do Voo* simboliza muito bem o início da minha jornada no mestrado. Eu estava a ponto de desistir. Não conseguia me encontrar. Uma turbulência de pensamentos habitava a minha mente naquele momento. A verdade é que eu não acreditava que o que eu gostaria de tratar na minha pesquisa acadêmica fosse realmente relevante ou interessante para alguém. Estava perdida e desacreditada. Conforme lia o livro que mencionei acima, bem como outros textos que tratavam sobre os processos de subjetivação de Foucault, meus pensamentos foram mudando, uma coragem nascida do abismo veio ao meu encontro e o entendimento sobre a construção da minha subjetividade a partir das dobras e pregas que constituem meu ser causou uma transformação na minha forma de pensar. Foi por esse motivo que resolvi intitular essa experiência fotográfica como *A Coragem do Voo*.



Figura 19 - Transformação 1
Fotografia de Carolina Maduro
Rio de Janeiro, 2021

Essa coleção de fotografias foi o pontapé inicial para o estudo do que seria o que eu denomino como *Espaço Transiente* na fotografia. Nesse momento da pesquisa, eu testava alguns artifícios que pudessem me transmitir a sensação de movimento e transe que eu tanto procurava.

É possível traçar uma relação entre essa sensação de transiência promovida pelos movimentos borrados e tremidos com a prática do autorretrato. Afinal, como já havia dito, acredito que essa experiência seja uma forma de interiorização do sujeito que fotografa e é fotografado, como um estado em que ele atinge um alto nível da sua relação consigo. Partindo dessa ideia, entendo também que esse movimento de contato ensimesmado se assemelha a um estado alterado de consciência, um transe. Nesse lugar, o indivíduo enfrenta as barreiras sociais e coloca em movimento suas pulsões internas. O indivíduo se encontra estremeado, em movimento, em trânsito, como uma fotografia borrada. Como se caminhasse desgovernado pelas suas camadas mais profundas, a fim de encontrar dimensões escondidas do seu ser, se ocupando da sua intuição e suas verdades. O autorretrato em fusão com os movimentos borrados, me leva para esse lugar de autodescobrimento, trânsito e transe.

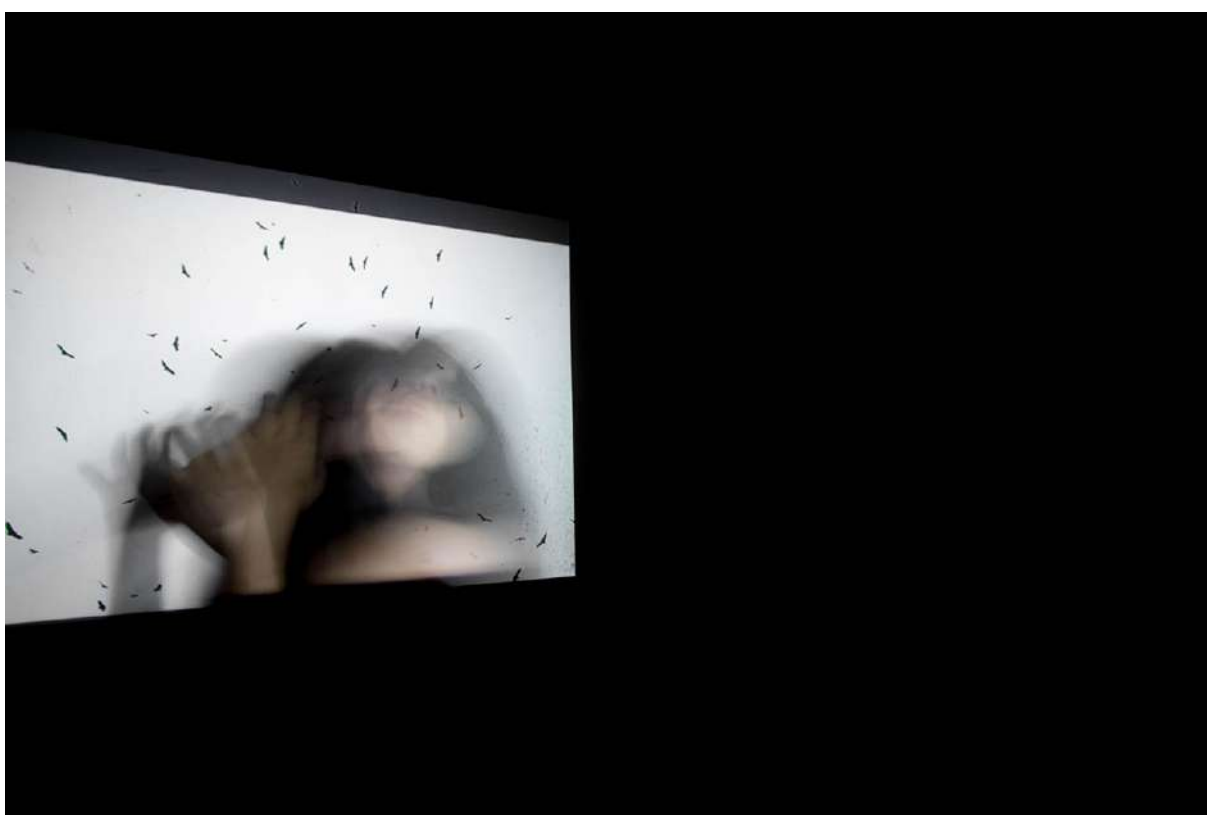


Figura 20 - Transformação 2
Fotografia de Carolina Maduro
Rio de Janeiro, 2021

A baixa velocidade do obturador, em conjunto com o movimento do referente, estava presente em todos os testes anteriores e tinha resultados positivos para o estudo. Com a intenção de buscar outras dimensões, procurei algo que pudesse sobrepor uma imagem a outra sem que isso fosse feito na pós-produção. Nesse caso optei pelo uso de um projetor de slides.

No caso destas fotografias registradas com o uso de imagens projetadas, a noção de primeiro espaço — o espaço existente, vivenciado pelo fotógrafo — é criado em conjunto com um segundo espaço já existente — a superfície fotográfica. O primeiro espaço é composto por um elemento presente, vivo, inteiro — no caso de *Transformação 2* (figura 20), o meu corpo — e uma superfície imagética já instaurada, um elemento construído, passado e fragmentado — os pássaros da imagem ao fundo.



Figura 21 - Transformação 3
Fotografia de Carolina Maduro
Rio de Janeiro, 2021

Quando falamos de *Espaço Transiente*, pensamos no primeiro espaço como um espaço de experimentação, de improviso. Isso permite uma liberdade de criação por parte do operador e do referente. Nesse caso (figura 21), a longa exposição, ou seja, o tempo maior de abertura do obturador, permitiu que eu, como referente, pudesse *congelar* minhas mãos no canto esquerdo da fotografia e ainda me deslocar para o canto oposto do enquadramento, para posicionar então minhas mãos em outra configuração. O projetor, além de sobrepor uma imagem passada a uma presente, foi responsável por criar sombras duras no segundo espaço — superfície imagética resultante — essas sombras dão a sensação de uma maior quantidade de mãos, que preenchem a superfície, dando origem a um espaço velado e turbulento que libera um gatilho no interator da imagem e possibilita a construção de espaços *fabulativos* por parte de quem observa e interage com a fotografia.



Figura 22 - Transformação 4
Fotografia de Carolina Maduro
Rio de Janeiro, 2021

As fotografias que foram projetadas pelo aparelho foram feitas numa tentativa minha de observar o comportamento dos pássaros. Meu gosto pelos costumes das aves sempre esteve latente, de forma que frequentemente registrei suas imagens afim de me apropriar de uma experiência impossível. A possibilidade única das aves de voar me fascina. Desperta um desejo em mim a respeito do olhar de um ser de um lugar tão distante do chão, visto de cima, e não através de algo que nos leva — como é o caso de um avião — mas através do seu próprio corpo que plana. O corpo é capaz de voar. São animais que trafegam em outros espaços e observam a partir de outras perspectivas particulares de um grupo. Para essa coleção fotográfica foram registrados urubus e garças, em bando ou sozinhos, na espera ou no ato de se alimentar, como animais, lutando pela vida. Voando como pássaros ou pousados como humanos. E sempre exercitando o seu modo de vida instintivo do qual tento me apropriar nesses autorretratos. Tento me tornar algo capaz de voar, um ser híbrido, metade humano, metade animal. Algo que vem do contato com a obra de Graciela Iturbide e suas fotografias explicitamente antropozoomorfizadas — cabeça de iguanas ou cabeça de touro.

Trata-se de atravessar um portal e navegar em um mar interior, desconhecido, sem barreiras e de infinitas possibilidades. Como recuperar os costumes de sociedades antigas que cultuavam deuses, metade humanos metade animais, como uma forma de olhar um “ser superior” como alguém que conseguisse utilizar as qualidades racionais humanas ao mesmo tempo em que recupera o modo instintivo originário do animal. Seria no caso tornar-se um desses deuses capazes de usufruir da sua plena verdade como um animal.

No ensaio fotográfico, minha intenção é recuperar essa forma instintiva dos animais através de uma transformação do meu corpo. Nesse caso, a fotografia capta o momento de transição, em que a mulher deixa as convenções de uma sociedade humana rígida e convencional e parte em busca de um mundo outro, uma vida outra.



Figura 23 - Transformação 5
Fotografia de Carolina Maduro
Rio de Janeiro, 2021

Nessa fotografia, por exemplo, o segundo espaço fotográfico é composto por pássaros em bando pousados nos galhos de uma árvore de tronco fino e muitas ramificações. Na imagem posso observar outros dois momentos congelados em uma imagem só. Eu estou posicionada de costas para essa imagem, encarando a objetiva de olhos fechados, sem permitir brechas de conexão com audiência e mergulhada no mundo de dentro, do inconsciente. Esse ato permite que eu entre em contato com as dimensões mais profundas da minha matéria movente interior e invoque pulsões adormecidas, expelindo vibrações dos meus processos de subjetivação. Posso ver meus braços e rosto, ora voltado para a esquerda mais levantados, ora com eles mais baixos e rosto lateral voltado para a direita. Semblante ensimesmado, entregue para os desejos e pulsões que estão por vir. Assim como em *Transformação 4* (Figura 22), a longa exposição foi responsável por permitir que minha imagem se congelasse em dois instantes diferentes, em *Transformação 5* (figura 23), essa técnica resultou nessas duas imagens do meu corpo sobrepostas, possibilitando uma imagem que se distancia da noção de realidade conhecida pela imagem fotográfica fixa tradicional e aproximando o interator de uma realidade outra construída pelo *Espaço Transiente* na imagem. Essa imagem é uma das fotografias da sequência de transformação de um ser humano preso às amarras da sociedade e da sua própria existência, prestes a enfrentar uma barreira e inventar um mundo outro, uma outra forma de existir. Compreendendo e externando os seus processos de subjetivação, entendendo que o sujeito está dentro do próprio barco, sozinho e à deriva. Ele navega por outros horizontes, acumula experiências, é perfurado por umas, rejeita outras, e a partir daí constrói um indivíduo único, capaz de afetar uns e ser afetado por eles e outros. Esse é o *studium* dessa fotografia, um estudo sobre a composição da imagem fotográfica e das intenções do fotógrafo.

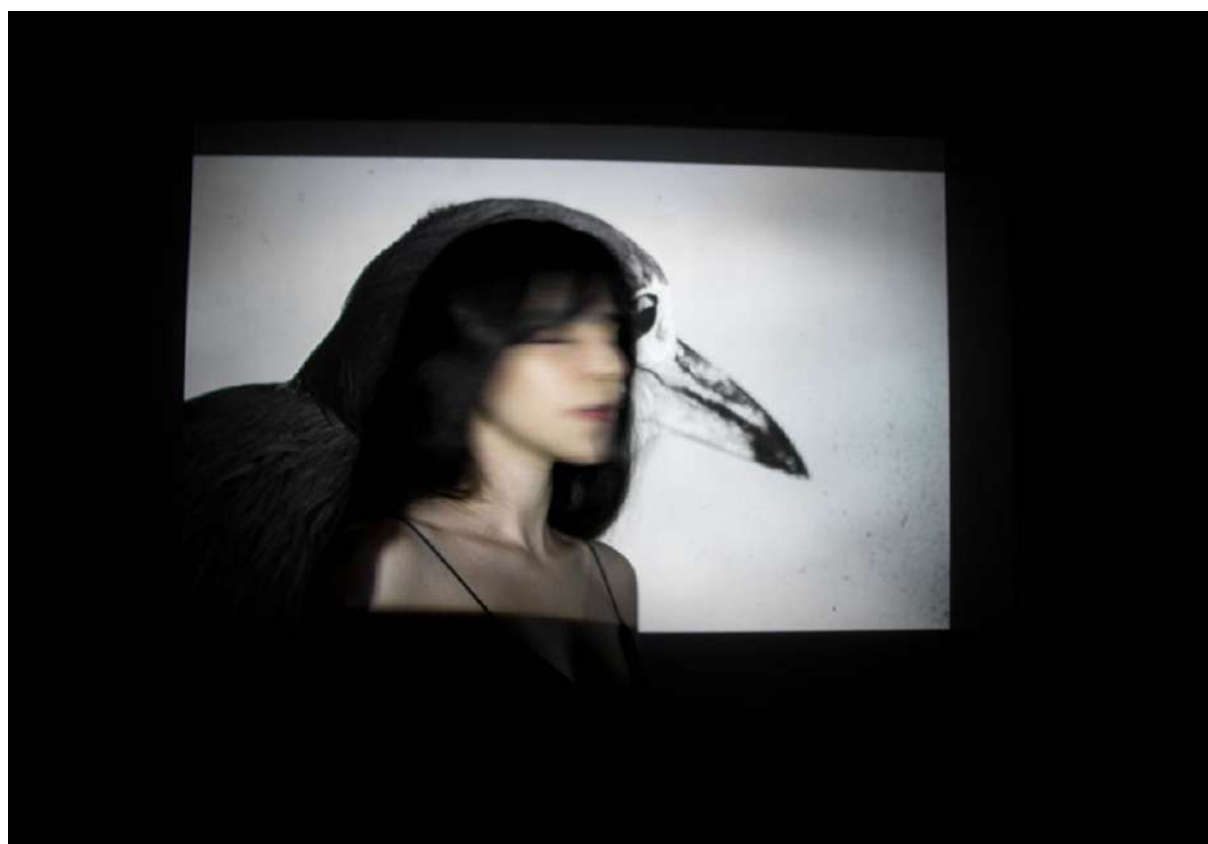


Figura 24 - Transformação 6
Fotografia de Carolina Maduro
Rio de Janeiro, 2021

Essas imagens fotográficas, assim como toda fotografia, resultam em um terceiro espaço, criado por aqueles que interagem com a imagem. Como já tratamos acima, graças aos processos de subjetivação de cada indivíduo que entra em contato com a imagem, o terceiro espaço é construído de forma diferente. A presença do *Espaço Transiente* nessas imagens só acentua a possibilidade de construção de outras realidades, outros espaços mentais. O que pode resultar em um *punctum* para alguém ou não.

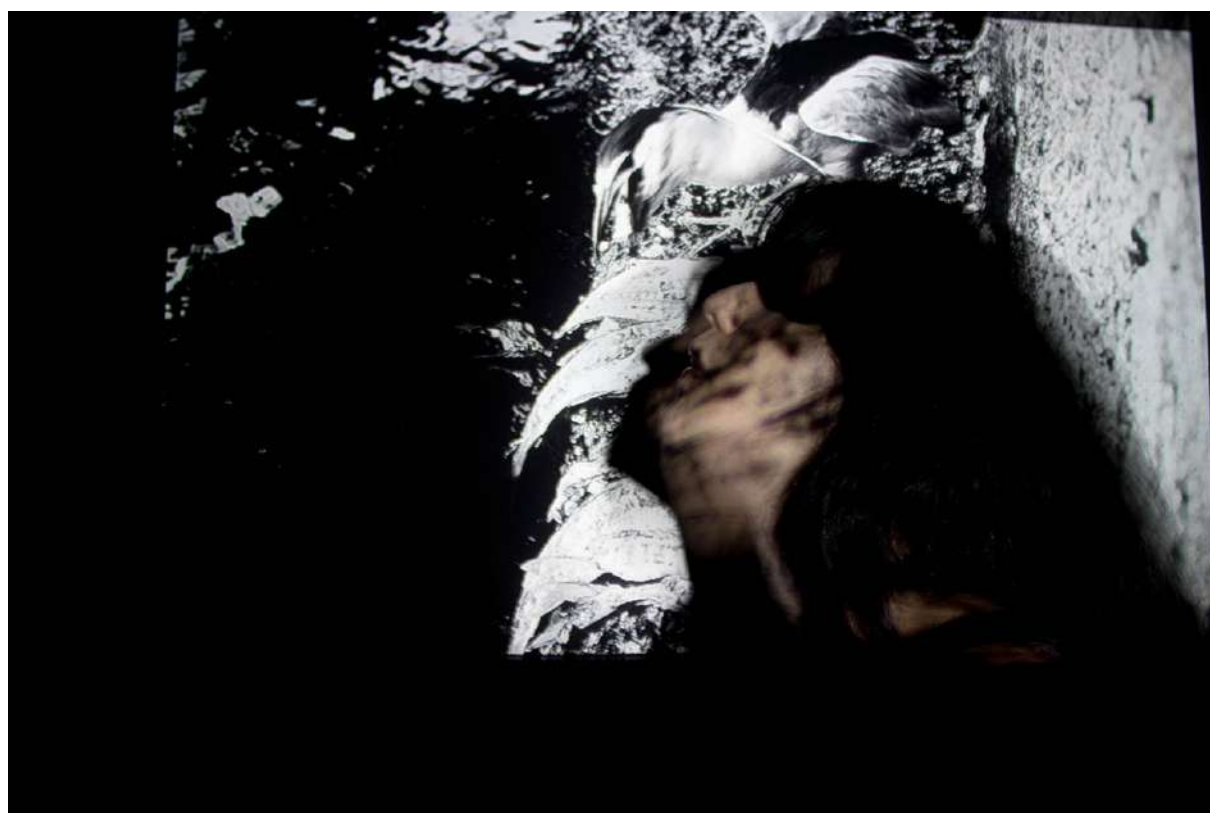


Figura 25 - Transformação 7
Fotografia de Carolina Maduro
Rio de Janeiro, 2021

Na Figura 25 (*Transformação 7*), por exemplo, o movimento do meu rosto de perfil, de cima para baixo, acompanha o movimento do pássaro que se alimenta dos restos de peixe deixados pelos feirantes locais. O humano imita o animal na tentativa de incorporar um pouco do seu comportamento instintivo. Nessa imagem, o forte contraste de branco e preto na fotografia projetada constrói uma peça gráfica que acentua o brilho do reflexo na água e sugere um tom prateado para as escamas dos peixes — que aparecem pouco — e as asas da ave em posição de ataque. Apesar da imagem do meu rosto estar colorida, as manchas pretas na pele, o contraste dela com o cabelo e a sombra promovida pela luz do projetor aproximam a primeira da segunda realidade, unindo o referente ainda vivo à imagem resultante projetada. Como se a sombra já fizesse parte da imagem do pássaro e o rosto — em sua carne viva — estivesse prestes a entrar nela. Como uma metamorfose e suas fases. A sombra já está na ausência de cores e o rosto está prestes a perder a sua saturação.



Figura 26 - Transformação 8
Fotografia de Carolina Maduro
Rio de Janeiro, 2021

O espaço de experimentação nessa imagem, bem como nas outras é composto por uma imagem projetada, já resultante e um referente que se movimenta, no caso meu corpo. Essas fotografias foram feitas no sótão da casa dos meus pais, um lugar escuro que permitia que a luz do projetor fosse intensa na parede branca. Posicionei o equipamento fotográfico no modo *temporizador* e coloquei a velocidade do obturador bem baixa. Me posicionei de costas para a imagem e de frente para a objetiva. Fui tomada pela atmosfera do acaso, não sabendo ao certo o que resultaria daqueles movimentos feitos e daquela expressão. Nesse momento, me permiti tornar-me pássaro, pensei nos seus movimentos, imaginei que estivesse me transformando e logo iria alçar voo.

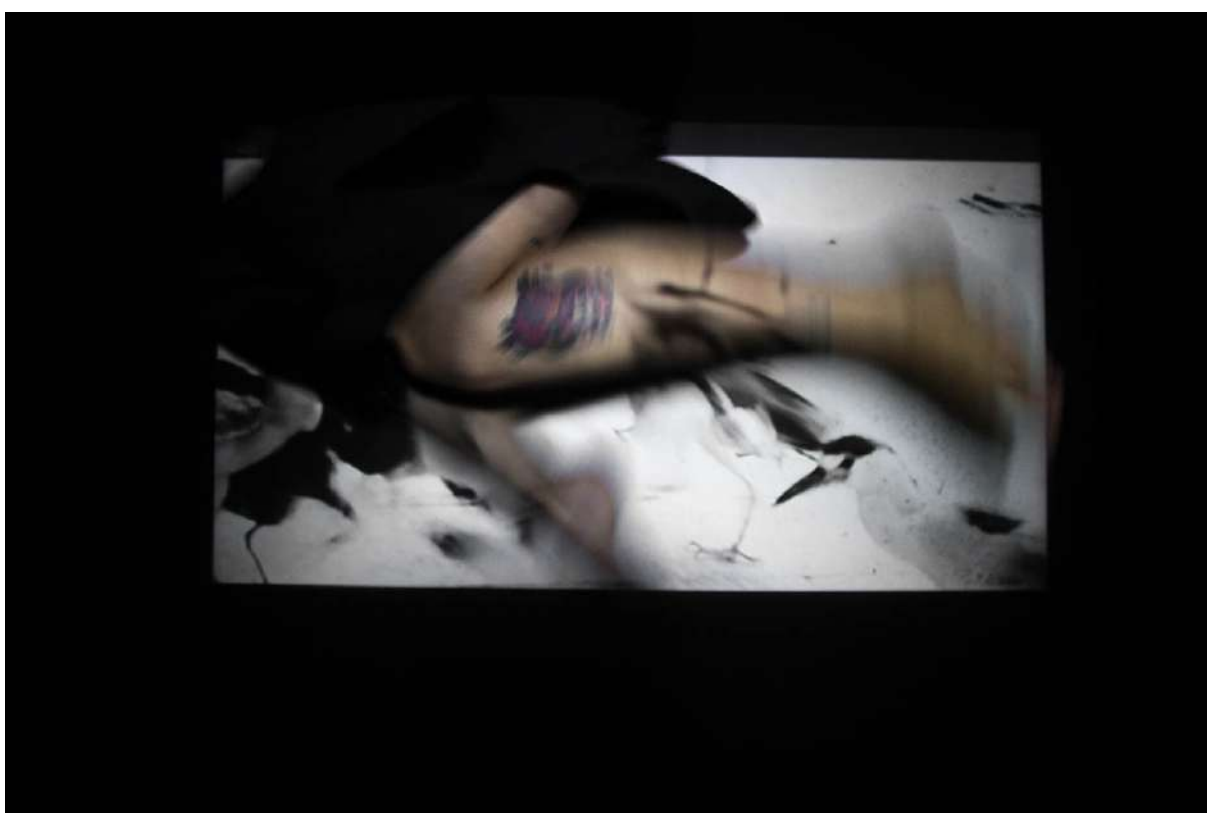


Figura 27 - Transformação 9
Fotografia de Carolina Maduro
Rio de Janeiro, 2021

E, de fato, voei. Planei, vivi a experiência do transe na fotografia, me liberei das amarras e possibilitei experimentar novas técnicas, movimentos e sobretudo um mergulho no meu *de dentro*. Minha intenção com esse ensaio, além do exercício fotográfico para o melhor entendimento do que seria o meu objeto de estudo, era de elaborar uma ideia de mutação, em sua transfiguração de si, conforme a filosofia prática dos cínicos. A reformulação da imagem da mulher apegada caminha para habitar o lugar da fratura, de seu desapego máximo. A tentativa de alcançar uma vida outra, um mundo outro. Enquanto os cínicos recorrem ao instinto animal, em especial do cão, o ensaio busca os pássaros como na tentativa de um corpo se lançar ao abismo em seu primeiro voo motivado pela coragem de sua verdade.

4.2 Golpes de pequenas solidões

A origem do nome do segundo ensaio é referente à primeira expressão que me afetou na leitura de *A câmara clara* (2015). Ela se encontra na primeira página do livro. Nesse trecho, Barthes inicia descrevendo a sensação de observar uma fotografia do último irmão de Napoleão, Jerônimo (1852). Ele expõe o espanto de “ver os olhos que viram o Imperador” e acrescenta que ninguém parecia compreender o fascínio que era tal feito. Logo em seguida, escreve entre parênteses “(a vida é, assim, feita a golpes de pequenas solidões)” (BARTHES, 2015, p.13).

Tenho anotado a primeira vez que li esse livro e, foi nessa primeira lida que grifei essa frase. Desde então, levo esse mantra para todas as minhas experiências, com uma conotação de que estamos sozinhos no mundo ou que a solidão faz parte da vida e precisamos potencializar sua força e encantos. Minha intenção é entender que terá coisas que só o sujeito no seu íntimo irá compreender totalmente. Isso porque graças aos estudos de Foucault sobre os processos de subjetivação, posso entender que cada indivíduo *é* e *está* à sua maneira, colhendo reverberações das situações e pessoas que cruzaram sua trajetória de vida, bem como construindo através dessas vivências e da sua forma de pensar e de sentir um indivíduo com uma dimensão própria.

Esse ensaio foi feito no início da pandemia do Covid-19. Num lugar em que tudo estava mais conturbado que o normal e o espaço onde mais ficávamos eram nos nossos quartos. Um lugar onde cada um sentia a sua própria solidão. Assim como o ensaio anterior,

preferi continuar explorando a fotografia do meu próprio corpo. Para isso, recorri ao trabalho da fotógrafa Jacqueline Hoofendy. Isso tem relação com a forma como me vejo no mundo. Essa temática já foi discutida no primeiro capítulo, em que exponho nossas características e angústias em comum. Ela tem uma série de autorretratos que exploram o seu corpo em movimento no espaço.

Meu quarto, numa noite silenciosa, eu em cima da cama de costas para a parede branca e de frente para a lente. Esse era o primeiro espaço fotográfico. Experimentando e improvisando movimentos como referente e configurações, enquadramentos e angulações como operadora. O resultado no segundo espaço, o espaço velado são rastros borrados, duplicações de *eus*, intensificados pelo preto e branco com contraste acentuado e insinuando uma gama de sensações de angustia, perturbação, inquietação, transformação. Cada fotografia recebe em seu nome um verbo no infinitivo acrescido do pronome oblíquo *me*. Isso se refere ao movimento que faço comigo naquele experimento. Acredito que *Golpe de pequenas solidões* manifeste em cada um suas próprias solidões, a sua particularidade. Os movimentos borrados e a imagem confusa ajudam a acentuar a possibilidade *fabulativa* das imagens produzidas, possibilitando a criação de múltiplos outros terceiros espaços nos interatores.



Figura 28 - Fragmentar-me
Fotografia de Carolina Maduro
Rio de Janeiro, 2021

Fragmentar-me (figura 28) foi construída através da velocidade do obturador bem baixa. Com a ajuda do visor da câmera voltado para mim, enquanto o obturador abria eu me posicionava no canto inferior da imagem, conforme ele ia se fechando eu me movia até o canto superior direito.

O resultado imagético do segundo espaço derivou em algo que esconde quase que completamente a figura do meu rosto inicial posicionado na parte debaixo da imagem. Na imagem resultante, não consigo nem ao menos perceber que aquele vulto é uma pessoa. A única figura humana que consigo perceber na imagem é a que está localizada na parte superior, mesmo assim, turva. A composição da imagem faz surgir um espaço velado. Algo não totalmente decifrado, que ao mesmo tempo que revela algo borrado, esconde algo que estava ali no primeiro espaço. É como se algo se fragmentasse em dois, um mais nítido, mais racional e outro mais disforme, perturbado. Isso faz parte do *studium* da imagem.

Eu, agora como interatora, posso fabular principalmente quando falo sobre esse vulto que já foi um corpo, mas que os espectadores da imagem não podem imaginar. Posso criar espaços outros, mentais. Que vão ser consequência daquilo que vejo e daquilo que leio na legenda.

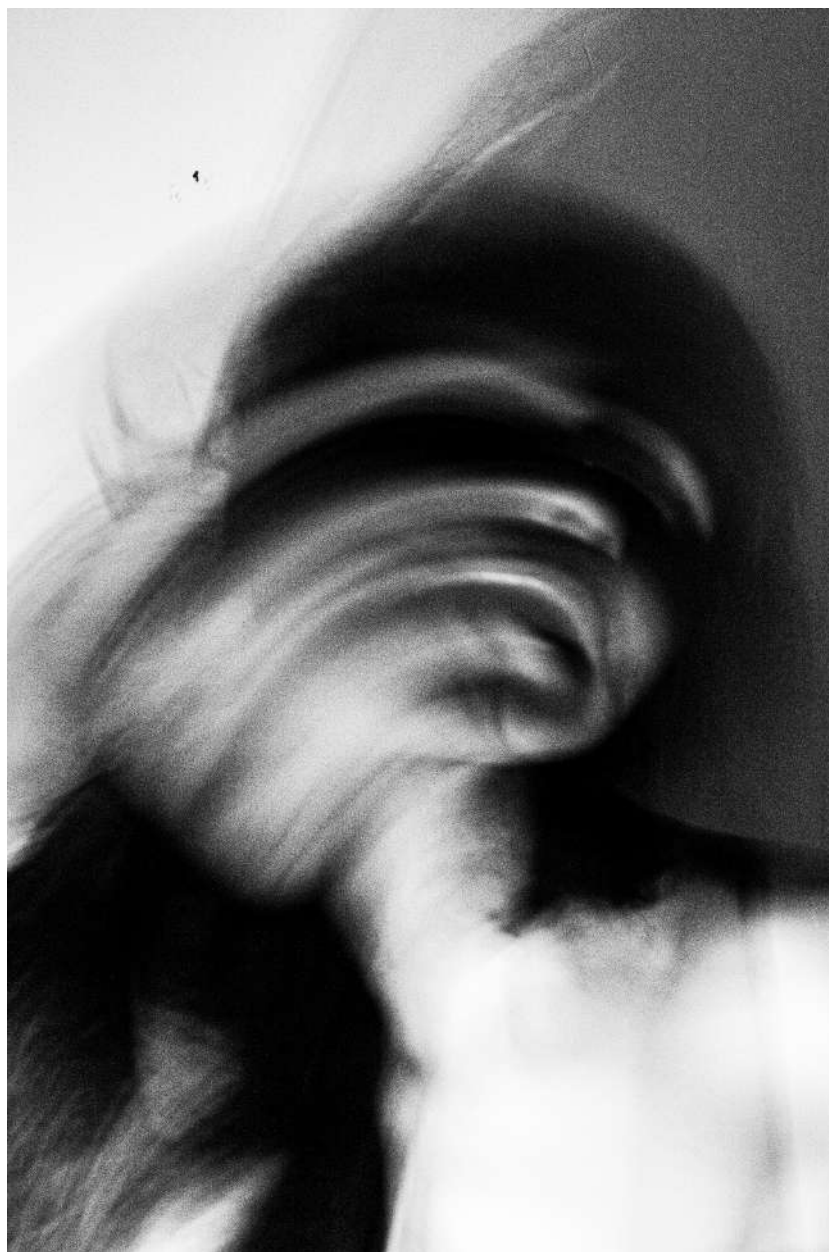


Figura 29 - Prolongar-me
Fotografia de Carolina Maduro
Rio de Janeiro, 2021

Prolongar-me (figura 29) utilizou uma velocidade de abertura do obturador um pouco mais alta que *Fragmentar-me* (figura 28). Ao contrário da fotografia anterior, minha intenção aqui era prolongar a imagem e não duplicá-la. Nessa imagem, eu como referente, me posiciono no centro da fotografia e movo a minha cabeça num movimento semi circular.

Nesse caso a velocidade baixa — porém mais alta que no experimento anterior — possibilitou que o corpo se arrastasse na imagem, dando origem a um longo vulto. O segundo espaço é composto por algo parcialmente decifrável. É possível perceber um rosto humano que se deforma ao percorrer um trajeto. Essa fotografia também resulta em um espaço velado, pois encobre algo que realmente existiu no primeiro espaço e cria outro que só é possível graças às técnicas utilizadas e ao movimento feito pelo referente. Algo como um véu, que encobre a noção de realidade do primeiro espaço e, por isso, possibilita uma viagem ao inconsciente do interator, afim de criar outros espaços *fabulativos*.



Figura 30 - Circundar-me
Fotografia de Carolina Maduro
Rio de Janeiro, 2021

Circundar-me (figura 30), utiliza a mesma ideia do obturador de *Prolongar-me* (figura 29), uma velocidade baixa de abertura, mas não tanto para que eu pudesse duplicar o meu corpo ao invés de somente borrar. Nessa fotografia a intenção é criar algo que aparentava ruptura, separando a minha cabeça do resto do corpo. Me lancei na tentativa de materializar aquilo que sentia naquele momento.

O resultado no segundo espaço, ao meu ver, foi mais uma ideia de giro em torno de mim, abracei meu corpo com o braço esquerdo e agarrei meu rosto com o direito, a fim de puxá-lo para um dos lados. A sensação era que iria deslocar meu rosto do corpo, num movimento de rodópio, a máscara presente na imagem também sugere uma sensação de querer se desvencilhar dela, como se o referente quisesse que esse momento cheio de mortes e angústias terminasse logo. O *studium* está claro. O terceiro espaço — de fabulação — pode até deslocar a imagem que tenho do braço esquerdo e transformá-lo em outra coisa que só outro interator pode me dizer. Ele vai manifestar, na sua interpretação do segundo espaço, toda a bagagem que constitui o seu *de dentro*, entendendo os seus processos de subjetivação.



Figura 31 - Exaltar-me
Fotografia de Carolina Maduro
Rio de Janeiro, 2021

Exaltar-me (figura 31), ao contrário de *Circundar-me* (figura 30) e *Prolongar-me* (figura 29) — que trazem uma sensação de instante borrado que se arrasta pela imagem — remete a um acúmulo de instantes fixos em uma única fotografia. Para isso, utilizei uma velocidade de abertura do obturador maior, nesse caso, o obturador ficou menos tempo aberto e, ao invés de borrar a imagem, fez dela um acúmulo de instantes sobrepostos.

Essa fotografia quase se transforma em gritos. Me remete a momentos de exaltação e euforia, como se algo necessitasse sair do peito e transformar-se em urro. Por pouco ela deixa de ser imagem para virar som. Quase posso ouvir as vibrações que saem de uma garganta apertada.

É graças também às formas e linhas que se sobrepõem e se misturam que a imagem apresenta texturas que salientam a pele, saltando da imagem. O movimento do referente promove figuras sem margem. Não consigo identificar onde está o início e o fim de cada rosto que me é apresentado. Essa imagem constrói uma realidade outra promovida pelo Espaço Transiente, uma imagem que se descola totalmente da primeira realidade do primeiro espaço de vivência.



Figura 32 - Zoomorfizar-me
Fotografia de Carolina Maduro
Rio de Janeiro, 2021

Essa figura é um exemplo de distorção total da imagem. Eu, como era a operadora do equipamento fotográfico e a referente, sei que no primeiro espaço, isso se trata de um corpo humano que se move com rapidez. No segundo espaço, eu posso observar muitos vultos, um preto bem acentuado e um branco também em evidência, promovendo um constraste forte entre as formas. E um olho. No meu terceiro espaço fabulativo, eu consigo associar essa figura ao mesmo tempo com um pássaro que se debate e a um cachorro furioso. Nessa imagem, eu consigo me ver perfurada por um elemento. Esse olho, que nem mesmo eu que era a referente e operadora dessa fotografia sei dizer se era mesmo o meu olho no primeiro espaço. Para mim, ele parece que está morto. E está. Deixou de ser olho vivo — se é que um dia foi — para se tornar olho imagem. E aparece para mim sem brilho, destacado por essa sombra que o envolve, e que olha para o nada, um horizonte já perdido. É o meu *punctum*.



Figura 33 - Esconder-me
Fotografia de Carolina Maduro
Rio de Janeiro, 2021



Figura 34 - Confundir-me
Fotografia de Carolina Maduro
Rio de Janeiro, 2021



Figura 35 - Negar-me
Fotografía de Carolina Maduro
Rio de Janeiro, 2021

Esconder-me (figura 33), *Confundir-me* (figura 34) e *Negar-me* (figura 35) complementam o ensaio quando dividem sensações do período em que as fotografias foram feitas e que, através do autorretrato, permitem um exercício de auto reflexão sobre os sentimentos sentidos. Essas três imagens também compartilham do exercício de compreensão a respeito do *Espaco Transiente*, utilizam a ideia do borrado, do tremido e do acúmulo de instantes em um só para separar quase que totalmente o primeiro espaço dos demais.

O ensaio *Golpes de pequenas solidões* apresenta múltiplas sensações. Longe da ideia de uma ordem, o ensaio permite que as fotografias sejam vistas embaralhadas, sobrepostas ou de forma individual. Isso porque — em todos os dias da minha vida, mas principalmente nesse período maior de autoreflexão — eu sentia esse misto de sensações. Me fragmento, me construo, me confundo, nego a cada momento. O conjunto dessas imagens reflete de maneira transtornada o momento conturbado em que eu me encontrava.

4.3 Entre bois e galhos secos

O alvo já está morto.

O boi se tornou imagem.

*Pássaros pretos rodeiam a carne e fazem do boi morto,
osso.*

*O que existe entre a vida e a morte, entre o referente e
a fotografia?*

*Fragmentos de uma existência e resultados que não
condizem mais.*

O boi nem é mais boi, é galho.



Figura 36 - O pasto
Fotografia de Carolina Maduro
Rio de Janeiro, 2021



Figura 37 - O gado
Fotografia de Carolina Maduro
Rio de Janeiro, 2021



Figura 38 - Céu de rebanhos
Fotografia de Carolina Maduro
Rio de Janeiro, 2021



Figura 39 - A espera
Fotografia de Carolina Maduro
Rio de Janeiro, 2021



Figura 40 - A caça
Fotografia de Carolina Maduro
Rio de Janeiro, 2021



Figura 41 - Pássaros pretos
Fotografia de Carolina Maduro
Rio de Janeiro, 2021



Figura 42 - Árvore da ilusão
Fotografia de Carolina Maduro
Rio de Janeiro, 2021

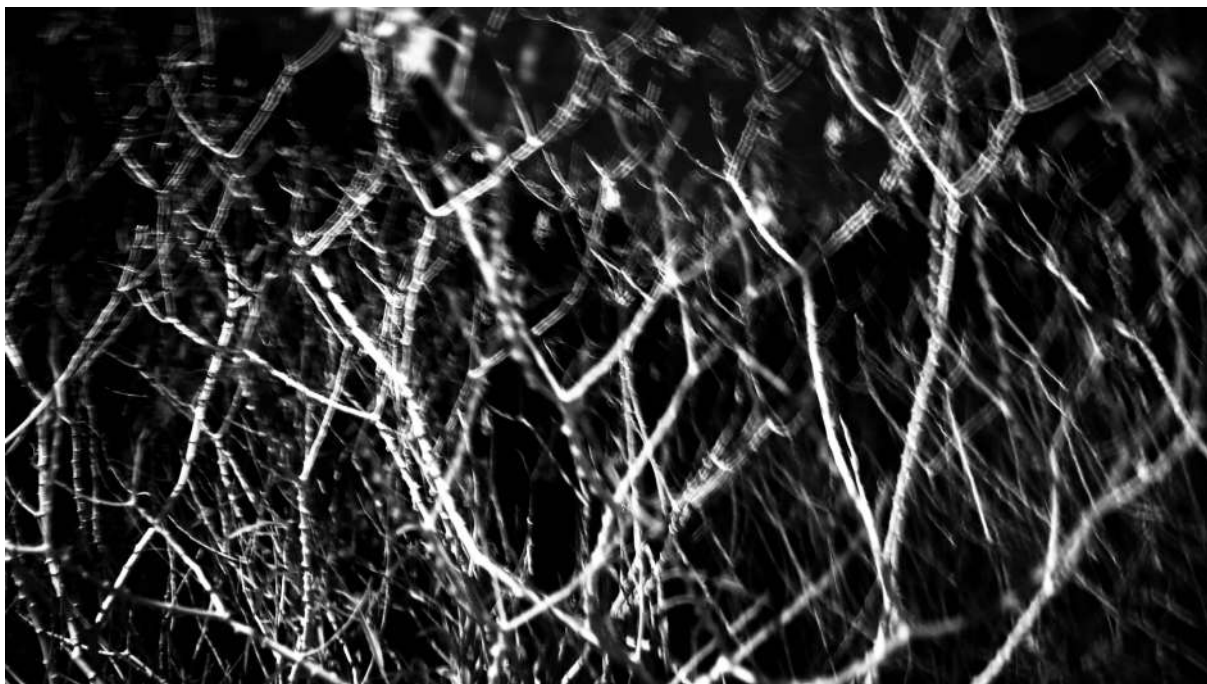


Figura 43 - Galhos secos
Fotografia de Carolina Maduro
Rio de Janeiro, 2021



Figura 37 - A morte
Fotografia de Carolina Maduro
Rio de Janeiro, 2021

Entre bois e galhos secos trabalha a noção de morte, dentro e fora da fotografia. Essas imagens foram feitas no pasto próximo à minha casa e numa rua, também próxima, onde se situa uma sede da Comlurb — empresa de limpeza pública do Rio de Janeiro. Nos arredores dessa rua é possível sempre observar os urubus voando em bando, ou mesmo parados à espera de alimento. Meu fascínio por pássaros já foi descrito em um subcapítulo anterior, mas a explicação do interesse pelos bovinos cabe aqui. Certa vez viajei para Santo Antonio de Pádua, onde fiquei hospedada em uma fazenda. Lá o convívio com os animais fazia parte da nossa rotina, acordávamos com as galinhas, almoçávamos com os cachorros e as tardes eram dedicadas à contemplação da vista em companhia de um boi chamado Bragança. O boi já sabia o horário em que chegaríamos e já se aproximava da porteira, abaixava a cabeça e com os seus olhos moles oferecia sua testa para receber o carinho de nossas mãos humanas. Bragança, assim como outros bovinos, é fértil de uma ternura inexplicável e me fez apaixonar por esses animais.

As fotografias foram feitas com uma lente de distância focal variável, possibilitando que meus olhos pudessem chegar mais perto do alvo sem que eu tivesse que me aproximar tanto dele. Foram feitas também, sempre com uma velocidade de abertura do obturador baixa — algumas menos outras mais — afim de construir a possível sensação do *Espaço Transiente*. No segundo espaço, todas as fotografias se encontram em preto e branco, como tentativa de fazer o interator não desviar sua atenção para as cores e, conseqüentemente, fazendo-o se ater somente ao contexto da imagem e à construção de suas formas. Algumas delas, como é o caso da fotografia *Céu de Rebanhos* (figura 38), como consequência da diminuição da velocidade de abertura do obturador e do movimento dos bois, a imagem do segundo espaço resulta em uma fotografia embaralhada, que, para mim, se assemelha a nuvens em meio ao espaço de trama branca e preta.

A sequência de imagens percorre o caminho da morte do boi. Nas três primeiras o rebanho está vivo. Na primeira foto os vejo fixos, bois inteiros. Na segunda e terceira foto, os bois estão começando a se desfazer, a imagem antes fixa começa a ficar turva, misturando as formas dos bois e criando algo disforme, algo que um dia, no primeiro espaço foi um boi ou uma vaca e que hoje não é mais.

As próximas três imagens fotográficas me apresentam pássaros em bando. Urubus mensageiros da morte. Essa sequência anuncia a morte do gado, que é representada através

das próximas três fotografias. Emaranhados de galhos secos — que podem ser comparados com as carcaças de gado — que se misturam e, devido a presença do espaço transiente, criam um território de dúvidas, confusão e devaneio.

O ensaio, além de construir essa ideia de vida e morte do gado, faz uma analogia à morte dentro da fotografia. Nesse último caso, voltamos ao início desse texto para lembrar a ideia de morte do referente discutida por Roland Barthes em *A câmara clara* (2015). Através da leitura, Barthes me faz enxergar a fotografia como uma *microexperiência da morte*. O referente, que antes era vivo no primeiro espaço, morre e se torna totalmente imagem, transforma-se em objeto. Barthes considera a fotografia a real possibilidade de morte do referente para o nascimento da imagem. É como a dissolução do ser. Ao mesmo tempo em que a fotografia aprisiona e acorrenta o ser fotografado e a imagem resultante, funcionando como uma pegada ou um vestígio, este ser vivo, passado e inteiro, sofre algo similar a uma morte, um processo de transformação em um outro ser imagem, agora morto, presente e fragmentado.

A fotografia, baseando-se nas ideias de Barthes (2015), mostra-se diretamente relacionada à morte quando ela se apresenta como uma condição de regresso ao morto, funcionando como uma ferramenta de acesso à memória. Ou quando ela se mostra como uma tentativa de retardar o término, de adiar a morte. É no momento do disparo do aparelho que a fotografia paralisa o curso natural das coisas, imobilizando tudo que flui. Como uma ferramenta capaz de congelar e mortificar tal ocasião. É assim que tento preservar algo ou um acontecimento, funcionando como uma maneira de adiar a ideia de que aquilo irá findar e, capturando essa imagem para que sempre que quiser, lembrar tal momento, me demorar em tal fotografia.

Concordo com Barthes quando ele considera que toda fotografia contém em si um aspecto de morte, já que trata de um momento passado, de algo que, mesmo quando ainda goza de existência na realidade presente, remete a um tempo e a uma ocasião irrecuperáveis enquanto experiências objetivas. A fotografia como regresso ao morto é a ferramenta capaz de provar que o ente já falecido tinha aquele olhar enquanto vivo, é como uma recuperação e auxílio a memória.

Os bois que pastavam morreram quando se transformaram em imagem, deixaram de ser bois para serem imagens de bois. Objetos presentes, imóveis, manipulados e construídos

que não condizem mais com a sua figura passada, mutável, agitada e viva. Os bois que eram vivos se transformam em galhos secos, turvos e sem vida. Os pássaros agem como os fotógrafos, que através do seu instrumento de trabalho, clicam a cena e devoram o resultado imagético se apossando dela. Porém, são vestígios de que aquele momento passado existiu e as fotografias são ferramentas que transportam a mente humana a um evento acabado e passado, morto.

Esse ensaio, em conjunto com a pequena poesia que apresento, aqui constroem um lado perverso e inevitável da vida que gosto de considerar e que a tecnologia fotográfica ajuda a apresentar.

4.4 Encontros

Encontros é uma iniciativa minha de capturar indivíduos e histórias que cruzam minhas andanças. O ensaio não se encontra finalizado e nem pretende ter um fim. Minha intenção aqui é colecionar registros ao longo da minha vida de pessoas e animais que de alguma forma me atravessam. Ao contrário dos ensaios anteriores, *Encontros* está mais ligado à ideia do *acaso*. Este ensaio tem a finalidade de entender a presença do *Espaço Transiente* através do inesperado. É como se eu caminhasse no primeiro espaço, sempre munida de uma câmera fotográfica, porém sem a ideia do que especificamente será fotografado. É então que, ao percorrer espaços de vivência, sou subitamente surpreendida por algo que despertou a minha atenção. Essa coisa então é capturada pelo equipamento fotográfico e existe congelada até o infinito em imagem, como uma prova e um registro de memória de que aquele encontro aconteceu.



Figura 45 - O andarilho solitário
Fotografia de Carolina Maduro
Rio de Janeiro, 2021

Em uma viagem a Petrópolis, tive a oportunidade de fotografar uma paisagem com uma neblina intensa. Vez ou outra a cidade se encontrava assim. Por sorte, o dia em que separei para visitar o Palácio Quitandinha, ele estava quase que totalmente invisível. O hotel quase não podia ser visto, o lago que ficava logo em frente também estava encoberto por uma nuvem densa. De vez em quando conseguia ver os galhos das árvores entrecortarem a névoa como se flutuassem. Foi então que avistei um homem que andava sozinho por entre o branco da neblina. Saquei minha câmera e apontei para o alvo. O resultado foi: de um lado o andarilho solitário, de outro três pinheiros e um caminho feito de arcos. Entre os dois somente névoa. O andarilho solitário se tornou uma das fotografias preferidas que fiz nos últimos tempos. A cena me parece tirada de um livro. Quando a observo por mais de um minuto, desejo ser aquele homem tão pequeno que cruza uma imensidão turva com as mãos no bolso, sozinho com seus pensamentos. Essa fotografia com certeza tem o meu *punctum*. Simplesmente porque tenho vontade de viver lá. Barthes, em dado momento de *A câmara clara* (2015) fala que as fotografias de paisagem para ele deveriam ser *habitáveis* e não *visitáveis*:

Esse desejo de habitação, se o observo bem em mim mesmo, não é nem onírico (não sonho com um local extravagante) nem empírico (não procuro comprar uma casa segundo as vistas de um prospecto de agência imobiliária); ele é fantasmático, prende-se a uma espécie de vidência que parece levar-me adiante, para um tempo utópico, ou me reportar para trás, para não sei onde de mim mesmo. (BARTHES, 2015, p. 38)

Essa fotografia para mim é habitável, tenho vontade de estar e morar nela, como se fosse uma piscina gigante em que eu pudesse dar um mergulho profundo e sem volta. Como algo fantasmático, ligado ao devaneio e à fabulação, e que habita um tempo suspenso. Um tempo que não existe. Como se e eu estivesse vivendo tudo de mim em um instante único, passado, presente e futuro.

O andarilho solitário (figura 45) me traz a sensação de vida como passagem, como uma matéria movente que passa por experiências e que está sujeita a erros e acertos. O título, ligado a imagem fotográfica, sugere uma visão da caminhada como trajetória de errância, em que o homem solitário, afundado no seu interior, conectado com a sua verdade, entende os momentos vividos ao mesmo tempo em que passa por eles. A imagem, a partir dessa análise, me reconecta espontaneamente com os cínicos, estudados por Foucault em seu livro *Coragem*

da Verdade (2011), que estão na vida a fim de se distanciar do mundo convencional e adentrar no mundo interior, como um exercício de aprendizado e conexão com a sua verdade.



Figura 46 - Viagem de infância
Fotografia de Carolina Maduro
Rio de Janeiro, 2021

Em uma outra viagem a São Pedro da Serra, levei a câmera e fui determinada a fazer algumas fotografias de paisagem. Enquanto clicava um campo de plantação de alface, encontro duas meninas na garupa de um caminhonete. Um homem dirigia e elas aproveitavam caladas o vento no rosto e a vista verde e montanhosa. Isso faz parte do primeiro espaço fotográfico. Configurei o equipamento fotográfico com a finalidade de borrar alguns elementos e acompanhei o movimento do automóvel com a câmera na tentativa de fazer um *panning*¹.

No primeiro teste de registro, capturei uma menina mais nova na frente e outra que a segurava atrás. As duas sentadas em um monte de objetos amontoados na caçamba de uma caminhonete velha. As meninas estão borradas, não consigo perceber com clareza os traços dos seus rostos. Assim como o fundo, que graças a velocidade baixa e ao movimento de câmera, formaram pequenos traços horizontais que preenchem o plano de fundo da fotografia. A caminhonete é o elemento mais nítido da fotografia. Além desse *studium*, o *punctum* dessa fotografia, para mim é o rosto coberto de sombra da segunda criança. A que se encontra atrás da outra. Logo após esse clique, a menina do rosto encoberto acenou para mim e logo em seguida a primeira repetiu o seu movimento. O encontro acabou ali, com uma saudação genuína e espontânea.

Para mim, essa fotografia teve todos esses significados, mas certa vez quando a apresentei em um trabalho de sala de aula, uma professora estabeleceu conexões com *Mãe coragem* de Brecht, em que uma carroça é o objeto cênico protagonista. Achei interessante o comentário e nunca mais esqueci disso. Falo isso para demonstrar que o terceiro espaço mental e fabulativo pode ter diversas versões, isso depende dos processos de subjetivação de cada um que se depara com a imagem fotográfica. Isso também é válido quando penso sobre o *punctum*, que existe para mim nessa fotografia e pode não existir para outra pessoa, ou mesmo pode se manifestar através de outro elemento ou sensação.

¹ Panning é o efeito ótico feito por uma câmera fotográfica com a velocidade de obturação lenta no qual é possível manter um assunto em foco ao mesmo tempo em que seu fundo fica com um efeito arrastado ou borrado.



Figura 47 - Dinamismo de um cão sem coleira
Fotografia de Carolina Maduro
Rio de Janeiro, 2021

Essa fotografia foi feita também em São Pedro da Serra, um pouco depois da fotografia mental que nunca foi registrada. Aquela da senhora enfezada com os cabelos eletrizados. Ao contrário dessa, o cachorro que corria pelas ruas de São Pedro foi capturado pelo equipamento fotográfico e resultou nessa imagem. Eu estava no carro em movimento contrário a ele, e como em *Viagem de infância* (figura 46), reduzi a velocidade de abertura do obturador e movi o equipamento fotográfico, acompanhando o movimento do referente para fazer um *panning* fotográfico.

O resultado no segundo espaço foi um corpo cacheado fixo e suas patas e o fundo em movimento. O contraste preto e branco contribuiu para a acentuação das formas e a percepção do que está em movimento e o que está estático. O cachorro é visto no canto esquerdo da fotografia, evidenciado por um foco de luz que clareia esse espaço enquanto escurece o lado oposto, deixando o canto direito mais escuro e indecifrável. Ele se movimenta como se estivesse prestes a deixar a imagem, numa corrida veloz. Suas patas em movimento me lembram a pintura de Giacomo Balla, *Dinamismo de um cão na coleira*.



Figura 48 - Dinamismo de um cão na coleira

Pintura de Giacomo Balla, 1912

Fonte: Galeria de Arte Albright-Knox.

Acesso em: Novembro de 2021

Giacomo, na sua pintura em questão, retrata uma cena trivial do cotidiano, uma senhora passeando com o seu cachorro na coleira. A cena é vista da perspectiva do cachorro e Balla expressa a sensação de dinamismo, desenhando vários membros tanto no cão como na moça e a coleira demonstra um movimento de vai e vem. O cão da fotografia corre livre, sem coleira, como se apontasse que ele ainda irá percorrer muitas outras ruas daquela região. O cão encaracolado parece pertencer ao espaço do campo. Enquanto o cão de Giacomo é representado preso, tolhido de algo que se pareça com liberdade.



Figura 49 - O homem que apontava a direção do poço.
Fotografia de Carolina Maduro.
Rio de Janeiro, 2021.

A experiência prática me ofereceu a possibilidade de alcançar meu íntimo, criar dobras, despertar outras adormecidas e entrar em contato com inquietações rotineiras que moldam o sujeito que sou hoje. A partir do exercício prático pude, por vezes, ampliar o meu conhecimento a respeito das questões teóricas já elaboradas, e, em outros momentos foi o mote inicial para o desenvolvimento de teorias que me ajudaram na construção da pesquisa.

A Coragem do voo iniciou o percurso experimental do estudo e provou que o que eu desenvolvia até então era possível. O ensaio contribuiu para um maior entendimento sobre o meu corpo e sobre como é fotografá-lo. Além disso, permitiu que eu utilizasse aparelhos alheios à fotografia — no caso, o projetor de slides — como mais uma peça do jogo fotográfico para a construção do *Espaço Transiente*. A partir daí, pude entender a fotografia em questão como um espaço de possibilidades, de improviso e experimentação, abrindo brechas para a inventividade e para o jogo.

Ainda utilizando o recurso do autorretrato, o segundo ensaio intitulado Golpes de pequenas solidões, faz referência a um pensamento breve de Barthes ao tratar sobre uma ideia fotográfica que ele acreditava que pertencia só a ele. Me apropriando dessa noção e através da bagagem Foucaultiana a respeito dos processos de subjetivação, procurei nesse conjunto de fotografias utilizar as técnicas para a construção de uma realidade outra, disforme, conturbada e em movimento, com a finalidade de dar ênfase no meu *cuidado de si* e externar as solidões interiores em tempos de isolamento social.

O terceiro ensaio, *Entre bois e galhos secos*, trata da noção de morte dentro da fotografia, desenvolvida por Barthes em *A câmara clara* (1980). Através de uma sequência de fotos que conta, de uma forma não literal, o caminho do boi até a sua morte, pude abordar o tema tratado por Barthes, ao mesmo tempo em que colocava em prática a noção do *Espaço Transiente*.

Por fim, o último ensaio, realizado para essa pesquisa, intitula-se *Encontros* e não está finalizado, de forma que abre espaço para fotografias que eu venha a tirar durante minhas futuras andanças. Este ensaio é uma coleção de cruzamentos, situações, pessoas, animais que me atravessam e se transformam em imagem.

Como algo fruto do acaso, *O homem que apontava a direção do poço* (figura 49) inicia e finaliza o ciclo dessa dissertação, que não termina aqui, dando brecha para o entendimento do *Espaço Transiente* em outros tipos de manifestações artísticas.

Ao sair do silêncio, a experiência visual ganha movimento cadenciado e som ao se manifestar no vídeo, por exemplo. As mutações estéticas e as novas formas de pensar a imagem, no âmbito da cultura contemporânea, oferecem novos tipos de utilização da imagem em movimento no que se diz respeito ao ritmo em que eles se apresentam e a sua relação com o tempo. Imagens difusas, sem foco, que compartilham a ideia do borrado e do tremido no vídeo, desencadeiam sensações semelhantes às encontradas na fotografia fixa, porém únicas nas suas particularidades.

As convenções do dispositivo cinematográfico — narrativa linear, sincronismo entre som e imagem — orientam-se no sentido de proporcionar ao observador a ilusão de encontrar-se diante da própria realidade. Da mesma forma em que uma fotografia realizada nos padrões e convenções sociais para o resultado de uma imagem focada e estática desencadeia essa sensação. Quando o artista audiovisual descola a imagem do som ou dilata o tempo, acelerando, retardando ou jogando com ele de outras maneiras, ele rompe com essas convenções e promove uma atmosfera de questionamentos e agitação mental que também pode ser percebida na presença do *Espaço Transiente* na fotografia fixa.

Isso me faz pensar na possibilidade de existência em outros tipos de visualidade. O *Espaço Transiente* pode ser percebido em expressões artísticas que utilizam a linguagem como uma ferramenta que não se limita mostrar-se como um instrumento a serviço de um retrato da realidade, e sim uma linguagem que se mostra como um enigma para ser decifrado por aquele que observa.

5 CONSIDERAÇÕES E DESDOBRAMENTOS

Depois desse percurso de estudo e experiência fotográfica, percebo que a fotografia vai além da prova de que algo existiu. Para mim, ela é o traço de uma memória, que prova muitas vezes a existência de um acontecimento no passado, mas que, como qualquer outra memória, é carregada de sentidos. É sim, por vezes, como uma fagulha capaz de preencher as lacunas que a memória em sua essência falha ao lembrar, como é o caso do relato de Barthes ao reconhecer o olhar e o comportamento de sua mãe em uma fotografia (1980) — a única capaz de fazer surgir a lembrança fiel de quem ela era. Mas é, além disso, uma manifestação concreta das convicções e angústias de quem fotografa e uma tela preenchida de elementos e texturas que guardam vazios suficientes para permitirem que os interatores recuperem algo que seja condizente com suas emoções, memórias e experiências.

Para que esta ideia fique clara, recupero aqui a noção dos três primeiros espaços ou três realidades. O primeiro se apresenta no ato da captura da imagem. É um lugar passado, experienciado no momento do clique do equipamento fotográfico. Neste espaço habitam o fotógrafo, a coisa fotografada e tudo que está acontecendo em torno deles: a pessoa que atravessa a rua, o cachorro que corre entre os carros, a senhora que vira a cabeça para trás e olha enfurecida. O primeiro espaço é uma realidade que não apresenta até então a função fotográfica. É um espaço de possibilidades e portanto de escolhas. A partir daí, o fotógrafo — embebido de seus desejos momentâneos decorrentes dos seus processos de subjetivação — após a escolha do corpo e da objetiva que será utilizada, regula o aparelho fotográfico, aponta a câmera para o alvo e afunda o dedo no botão de disparo com a intenção de registrar uma memória.

A partir desse momento, estou diante do segundo espaço ou segunda realidade. Aquela que é resultante de um primeiro espaço — das escolhas do fotógrafo e de eventuais acontecimentos que podem interferir no resultado imagético adquirido. O segundo espaço é constituído por tudo que compõe a superfície fotográfica resultante e se descola parcial ou totalmente da primeira realidade.

Quando o segundo espaço cruza o olhar de um sujeito outro, uma terceira realidade é criada, um espaço mental, decorrente da interpretação daquele que olha. São os cavalos que saltam dos vazios criados na imagem, segundo Deleuze (ver pág. 58). O espectador outro se

identifica com parte da imagem — nunca ela completamente — estabelece significados e a partir daí cria uma outra fotografia mental em sintonia com o seu *de dentro*. Dessa maneira cada espectador que olha a imagem estabelece conexões diferentes com ela e, portanto, posso concluir que múltiplos espaços são formados a partir dali.

A fotografia tem a habilidade de despertar em alguns alguma coisa que salta da imagem e atinge um lugar capaz de recuperar algo que vem das mais profundas dobras e, dessa maneira, perfura o espectador de forma particular. A essa coisa Barthes denomina de *punctum*. Diz ele que o *punctum* não existe em todas as fotografias, ele existe dependendo da pessoa que olha a imagem. Se existir um *punctum*, a coisa que encontra o espectador, o fura e olha de volta. É como algo específico na imagem, que surge e prende a atenção do interator, algo como a gola de uma camisa, o sorriso em um rosto específico ou a foto da mãe de Barthes, que para ele recupera uma memória até então embaçada e fragmentada.

Quando a imagem fotográfica não contém o *punctum*, percebo, por vezes, a existência de um *studium*. Segundo Barthes, essa segunda noção é algo que posso comparar a um “investimento geral” na imagem resultante. Como se fosse possível perceber as intenções do fotógrafo. Nesse caso, eu busco o interesse na imagem e não o contrário como acontece no *punctum*. A ausência do *punctum* não diminui o brilho da imagem, afinal, muitas vezes, é a partir do *studium* que muitos interatores, inclusive eu, somos atraídos por uma fotografia.

Ao longo da minha vida, e especialmente no meu percurso acadêmico, venho me interessando por fotografias que, mais do que outras, para mim, apresentam uma maior possibilidade de múltiplas interpretações e, portanto, a criação de uma vasta gama de terceiros espaços. São fotografias que têm em si a marca do borrado, do tremido e do desfocado, resultando em imagens que se descolam da suposta realidade como conhecemos. Esse tipo de imagem apresenta um *studium* de vasta dedicação do olhar e muitas vezes faz saltar o *punctum* para mim.

Foi a partir daí que, ao notar a existência de múltiplos espaços e estabelecer a distinção entre um e outro, passei a enxergar a possibilidade de classificar esse tipo de fotografia como um quarto e outro espaço, que eu chamo aqui de *Espaço Transiente*. Ao longo da pesquisa, percebo que tal espaço na fotografia é decorrente da sobreposição e afinidade entre essas duas manifestações artísticas, a imagem em movimento do cinema e a imagem fixa da própria fotografia. Essa combinação resulta em figuras que se espalham pela

superfície fotográfica, vultos indecifráveis, elementos disformes, distantes da fotografia convencional e da possível reprodução da realidade que a fotografia tradicional insiste em dizer que realiza.

Após entender a existência desse possível espaço de movimento, tempo e sinergia, comecei a colocar em prática a noção que havia elaborado. Nesse momento, a atividade prática dos ensaios fotográficos me faz entender como o *Espaço Transiente* se manifesta nas três primeiras realidades, ou seja, como ele se apresenta no momento da captura da imagem, como se revela na superfície imagética e como se comporta no surgimento dos espaços mentais advindos dos interatores da imagem fotográfica.

Entendi que o *Espaço Transiente* na primeira realidade, ao meu ver, age como um espaço de experimentação e improviso. Muito tem a ver com a possibilidade do jogo que esse tipo de fotografia oferece. A imagem que contém o *Espaço Transiente* convida o fotógrafo a testar sua potência inventiva através da união entre corpo, mente e tecnologia. É a partir do movimento interno e externo do corpo, em conjunto com a capacidade fantasiosa da mente e as configurações no aparelho fotográfico, que esse espaço de movimento e transe aparece. O primeiro ensaio, a Coragem do Voo, me possibilitou entender melhor o comportamento dessa noção na primeira realidade. Como me encontrava em estágio inicial de pesquisa, meu corpo e minha mente apresentavam um tipo de frequência diferente, como uma espécie de instabilidade, incerteza e nebulosidade que pairava no ar e se estremecia no meu interior. Posso dizer que, muito por conta disso, resolvi jogar com as possibilidades que estavam disponíveis pra mim e se viram necessárias para o experimento do improviso naquele momento. Nesse ensaio resolvi utilizar o meu corpo como objeto fotografado e um projetor de slides que reproduzia imagens de pássaros que realizei. O resultado foi um conjunto de fotografias que misturavam imagens sobrepostas, vultos fantasmagóricos, elementos disformes e desfocados e a expressão de uma mente em turbulência. A realização deste ensaio foi o pontapé inicial para o desenvolvimento da teoria do comportamento do *Espaço Transiente* na primeira realidade ou primeiro espaço. Com a realização das demais experiências fotográficas subsequentes e o apoio teórico, constatei que a noção em questão apresenta uma aura que — movida pela presença incontestável do tempo, que se alastra e se multiplica — tem relação com o improviso e a experimentação, ou seja, a incerteza de um resultado e a capacidade de abraçar o processo sem pensar em um produto completamente

planejado. O jogo é a prática que constrói o *Espaço Transiente*. É a partir dele que a relação fotógrafo, equipamento e coisa fotografada é estabelecida. É a partir do jogo que esses três elementos criam possibilidades que brincam com a noção de realidade e constroem um espaço outro de confusão e devaneio.

Conforme realizava os demais ensaios e pensava sobre imagem fixa e imagem em movimento, comecei a questionar a respeito do comportamento do *Espaço Transiente* na superfície fotográfica resultante. Foi a partir da ideia de *desvelamento* da Susan Sontag e da percepção do *Véu de Maya* por Rancière que percebi no *Espaço Transiente* um traço que o aproximava da noção de um espaço de velamento. Isso acontece por conta dos elementos borrados, tremidos e desfocados que criam uma espécie de véu que encobre e mistifica a cena. É como uma camada sobreposta translúcida que denuncia um instante prolongado e não revela totalmente o que estava presente no primeiro espaço de experimentação. A partir dos ensaios fotográficos percebi que a característica de espaço velado presente na fotografia que contém o *Espaço Transiente* é causadora de diferentes experiências estéticas. É devido à aura labiríntica e incompreensível dos elementos irreconhecíveis e não identificados que o interator dialoga com o que não é visto ou dito e cria terceiros espaços mentais mais distantes ainda de uma suposta realidade. É o poder das coisas invisíveis, que só podem ser mostradas veladas, como dizia Rancière (ver pág. 56).

E é devido a essa atmosfera do não-dito/não-visto, que entendi a movimentação do *Espaço Transiente* na terceira realidade. Constatei que tal espaço se manifesta como um espaço de *fabulação*. Já que a imagem não revela totalmente o que estava diante da objetiva no primeiro espaço, o sujeito que se debruça sobre a fotografia é capaz de fazer conexões variadas com a imagem e criar outros espaços mentais que se descolam, muitas vezes, quase que totalmente da primeira realidade. Observando as fotografias dos ensaios realizados durante a pesquisa, consigo perceber — agora como interatora — que a fotografia que vejo no momento é outra, diferente da realizada no primeiro espaço de registro. Imagino que para os demais interatores, tais imagens pareçam ainda mais distantes de uma realidade primeira, se apresentando como sugestões de sentimentos, elementos fantásticos e estabelecendo conexões distintas com cada um que interage com a imagem fotográfica.

É assim que retomo a ideia inicial da investigação. O *Espaço Transiente* me tirou da ideia engessada da fotografia como uma reprodução fiel da *realidade*, me fez entender que ela

é o registro de uma memória de alguém que fotografou uma cena e que colocou ali suas impressões, portanto uma percepção pessoal e longe de uma reprodução da verdade absoluta. Por essa característica, a fotografia nos demais espaços, segundo e terceiro, se manifesta de modos distintos e conversa com os interatores à sua maneira. Essa é a real potência da fotografia, uma mistura do retrato da cena com a intervenção do fotógrafo e de quem interage com a imagem resultante. O *Espaço Transiente* se apresenta aí, como uma possibilidade de evidenciar tais características, de jogo, improviso e experimentação no primeiro espaço; de velamento da suposta realidade no segundo espaço; e de possibilidades fabulativas no terceiro espaço.

Ainda navegando no universo de possibilidades transientes, noto agora que o *Espaço Transiente* não se limita somente à fotografia. Consigo perceber características semelhantes em demais manifestações artísticas, tais como o teatro, a performance e principalmente quando falo sobre o audiovisual — que também faz parte das minhas principais áreas de interesse. Noto a possibilidade de encontrar ou ser encontrada pelo *Espaço Transiente* em outras situações que me transmitem uma sensação similar de transe, trânsito e transformação. Quando menciono, por exemplo, a presença dessa noção na imagem em movimento, falo sobre a ideia do jogo com a realidade no aspecto sonoro e visual. Por exemplo, uma obra audiovisual que apresenta uma ideia de jogo com as palavras ou sons e ruídos que desafiem a noção tradicional de ritmo pode despertar sensações de confusão e desencadear novas experiências estéticas no espectador. Essas características, em fusão ou não com a ideia dos elementos visuais embaralhados, desconexos, câmera lenta e a falta de sincronismo entre imagem e som, por exemplo, levam os envolvidos à uma atmosfera de questionamentos e de descoberta de múltiplas sensações. Este é só o pontapé inicial para um possível estudo do *Espaço Transiente* no audiovisual. Para que isso seja concretizado é necessário que o mergulho no estudo teórico e na prática experimental seja mais profundo quando diz respeito especificamente à imagem em movimento.

A concepção a respeito desse espaço de possibilidades ativou em mim processos de subjetivação que estão constantemente em sinergia, tal como o *Espaço Transiente*. Assim como a manifestação visível ou palpável dele me tira da realidade e revela elementos indecifráveis, minha vibração interna se encontra dessa forma, pulsando, em trânsito, abraçando as possibilidades, encarando os desafios e revelando algo não totalmente nítido,

mas inquietante. Sempre em processo e com a intenção de desdobramentos e novas descobertas.

REFERÊNCIAS

- ABOUT OLGA. **Olga Karlovac**. 2015. Disponível em: < <https://www.olga-karlovac-photography.com/site/about-olga.html> >. Acesso em: Julho de 2021.
- AN INTERVIEW WITH PHOTOGRAPHER OLGA KARLOVAC. **Barneby's Magazine**. 2019. Disponível em: < <https://www.barnebys.co.uk/blog/an-interview-with-photographer-olga-karlovac> >. Acesso em: Julho de 2021.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**: foto, cinema, vídeo. Brasil. São Paulo: Papiros, 1997.
- BROOK, Peter. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.
- _____; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**. São Paulo: Editora 34, 1992.
- ELIAS, Larissa. Sobre as formações conceituais do espaço vazio de Peter Brook. **MORINGA - Artes do Espetáculo**, [S.L], v.3, n.1, 2012.
- _____. **O tapete na poética de Peter Brook**: suporte material do conceito de espaço vazio. In: V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2008, Belo Horizonte. Memória Abrace Digital, 2008.
- ENTLER, Ronaldo. **A fotografia e as representações**. Galáxia (PUCSP), n.14, p.29-46, 2007.

FOUCAULT, Michel. **A coragem da verdade**. Brasil. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____. **O corpo utópico e as heterotopias**. São Paulo: n-1 edições, 2013.

_____. **Verdade e subjetividade (Howison Lectures)**. Revista de Comunicação e Linguagem. N 19. Lisboa: Edições Cosmos, 1993. P. 203-223.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

ISWARIENKO, Kurt In: OLSEN, W.Scott. Mind Time - Review of Escape by Olga Karlovac. **Read Frames**. 2021 Disponível em: < <https://readframes.com/mind-time-review-of-escape-by-olga-karlovac/> >. Acesso em: Julho de 2021.

ITURBIDE, Graciela; HARAZIM, Dorrit. Pássaro solitário. **Revista Zum**. 2016. Disponível em: < <https://revistazum.com.br/revista-zum-9/passaro-solitario/> >. Acesso em: Novembro de 2021.

LE MOS, A. R (2014). **Da fotografia, o espaço como personagem**: articulações, dinâmicas e experiências. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

MARCO ANTONIO, Vivian Kuppermann. Autorretratos com Jacqueline Hoofendy. **Iif**. 2018. Disponível em: < <https://www.iif.com.br/photomag/autorretratos-hoofendy/> >. Acesso em: abril de 2021.

PARRET, Herman. Negrume, escuridão, fealdade. *In: Estética em preto e branco*. Goiânia: Edições Ricochete, 2018.

QUALIDADE DE ENERGIA: O QUE SÃO SURTOS E TRANSIENTES?. **As3engenharia**. Disponível em: < <https://as3engenharia.com.br/surtos-e-transientes/> >. Acesso em: Março de 2021.

RANCIÈRE, Jacques. Escaleras del templo. In: _____. **Aisthesis**: encensa del régimen estético del arte. 1 ed. Buenos Aires: Manantial, 2013.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: N-1 edições, 2018.

SCHAEFFER, Jean-marie. **A imagem precária**: sobre o dispositivo fotográfico. Campinas: Papirus, 1996.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. São Paulo: unes. 2005.

SILVA, Jofre. O labirinto da fotografia e o lado de fora da arte, design e tecnologia.

Dat Journal Design Art And Technology, v. 5, p. 149-166, 2020.

_____. Design, arte e tecnologia: projetos fotográficos. In: Jofre Silva. (Org.). **Design, arte e tecnologia**: espaço de trocas. 1ed . São Paulo: Rosari, PUC-Rio e Universidade Anhembi Morumbi, 2006, v. 1, p 1-13.

_____. Design e Fotografia: em busca de novos caminhos poéticos. In: Moura, Mônica. (Org.). **Design, Arte e Tecnologia**. 1ed. São Paulo: Rosari e Universidade Anhembi Morumbi, 2005, v. , p.1-12.

SMITH, Patti. **O ano do macaco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.