

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**DISPOSITIVO E CONTRADISPOSITIVO NA
CONSTRUÇÃO POÉTICA DO RETRATO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Rafael Happke

**Santa Maria, RS, Brasil
2015**

DISPOSITIVO E CONTRADISPOSITIVO NA CONSTRUÇÃO POÉTICA DO RETRATO

por

Rafael Happke

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, área de concentração Arte Contemporânea, linha de pesquisa Arte e Tecnologia, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Artes Visuais

Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Darci Raquel Fonseca

**Santa Maria, RS, Brasil
2015**

Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

DISPOSITIVO E CONTRADISPOSITIVO NA
CONSTRUÇÃO POÉTICA DO RETRATO

elaborada por
Rafael Happke

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Artes Visuais

COMISSÃO EXAMINADORA:

Darci Raquel Fonseca (UFSM)
(Presidente/Orientadora)

Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi (UFSM)

Carlos de Azambuja Rodrigues, Dr. (UFRJ)

Santa Maria, 08 de junho de 2015.

AGRADECIMENTOS

Aos queridos amigos pelo incentivo e pela compreensão dos momentos que minha ausência foi requisitada para a realização deste trabalho.

Aos colegas de trabalho pela compreensão e toda colaboração ao longo deste período que tornaram possível progredir na jornada.

Aos colegas de mestrado pelas dicas, pelas parcerias, pelas contribuições e pelas inspirações.

Aos modelos que fotografei durante minha pesquisa pela boa vontade, disposição e desprendimento.

Aos professores da instituição e de fora dela pelo conhecimento, disposição para o debate e pelo valioso compartilhamento do conhecimento.

À família pela paciência, apoio, força e estímulo no decorrer da jornada.

À Universidade Federal de Santa Maria que sempre esteve atenta às demandas em diferentes épocas da minha vida, como visitante, como aluno da graduação, da pós-graduação e como servidor da instituição.

À minha dedicada orientadora, Professora Raquel Fonseca que jamais restringiu tempo, boa vontade, conhecimento e motivação para que este objetivo fosse alcançado.

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal de Santa Maria

DISPOSITIVO E CONTRADISPOSITIVO NA CONSTRUÇÃO POÉTICA DO RETRATO

Autor: Rafael Happke
Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Darci Raquel Fonseca
Data e Local da Defesa: Santa Maria, 08 de junho de 2015.

Este trabalho tem por objetivo fazer uma investigação fundada no uso do dispositivo e do contradispositivo e criada especificamente para a realização poética do retrato fotográfico, buscando uma nova construção das aparências nele representadas na tentativa de uma estética renovada desta categoria de fotografia amplamente requisitada desde os primeiros passos da fotografia. Este estudo se apoia nas obras de diferentes artistas como Julia Margareth Cameron, Felix Nadar, Arthur Omar, Sarah Moon, entre outros, observando as expressões do retrato que possam esclarecer e nos assegurar de uma realização poética pessoal que venha enriquecer este sujeito nas Artes Visuais. Num segundo momento, o contradispositivo tem um papel fundamental no encaminhamento prático e reflexivo desta pesquisa. Assim, busca-se a análise do contradispositivo como elemento fundamental que demanda o conhecimento do que ele pode ser, bem como sua ação no fazer fotográfico. Neste contexto onde aparelhos permitem criar objetos sensíveis propícios para serem pensados, a reflexão apoia-se em Giorgio Agamben, Vilém Flusser, Arlindo Machado, Annateresa Fabris e Françoise Soulages entre outros, e os diferentes conceitos vão surgindo ao longo do trabalho e problematizando o objeto desta investigação. Por fim, apresenta-se uma série de retratos realizados no decorrer da pesquisa que conjugam o pensamento teórico com a prática.

Palavras-chave: Retrato, Dispositivo, Contradispositivo, Fotografia.

ABSTRACT

Master Thesis
Post Graduation in Visual Arts
Universidade Federal de Santa Maria

DEVICE AND COUNTER-DEVICE IN THE POETIC CONSTRUCTION OF THE PORTRAIT

Author: Rafael Happke
Adviser: Professor Dr. Darci Raquel Fonseca
Santa Maria, June, 08th, 2015

This paper aims to make an investigation into the use of devices as the camera and *counter-devices* created specifically for photographic portraits as poetic realizations, seeking a new construction of the appearances represented in them, in an attempt to attain a renewed aesthetic of this photographic category, which has been widely requested since the beginning of photography. This study is based on the works of different artists such as Julia Margaret Cameron, Felix Nadar, Arthur Omar and Sarah Moon, among others, through an observation of the expressions of the portrait that can clarify and ensure a personal poetic achievement that will enrich this subject in the Visual Arts. Secondly, the *counter-device* plays a key role in the practical and reflective direction of this research. Thus, we seek to analyze the *counter-device* as a key element and to explore what knowledge it may hold and what action it has in making photography. In this context where devices allow the creation of sensitive objects fitting for reflection, we base our work in Giorgio Agamben, Flusser, Arlindo Machado, Annateresa Fabris and Françoise Soulages among others, and divergent concepts arise throughout the work and problematize the object of this investigation. Finally, we present a series of portraits made during the research that combine theoretical thinking with practice.

Keywords: Portrait, Device, *Counter-device*, Photography.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – “Retratos na lona”. Livro de artista, 2008 e 2010	12
Figura 2 – “Tipologia do Palhaço”. 30x45cm cada, 2013.....	13
Figura 3 – Cartaz da exposição “Vai Começar”, 2012.....	14
Figura 4 – “Sir John Herschel” – de Julia Margareth Cameron, 1867.....	32
Figura 5 – “Estudo de Beatrice Cenci”. Modelo May Prinsep, de Julia Margareth Cameron, 1866	32
Figura 6 – “Charles Baudelaire”, de Felix Nadar, 1854.....	33
Figura 7 – “Sarah Bernhardt”, de Felix Nadar, 1860.....	34
Figura 8 – “Retrato de Dora Mar”, de Pablo Picasso, 1937.....	35
Figura 9 – “Distorção #40”, de André Kertész, 1933.....	36
Figura 10 – “Untitled Film Still #21”, de Cindy Sherman, 1978.....	37
Figura 11 – “Untitled #466”, de Cindy Sherman, 2008.....	38
Figura 12 – Sarah Moon, 1996.....	39
Figura 13 - “Kassia Pysiak”, de Sarah Moon, 1998.....	40
Figura 14 - “Amélia concêntrica irradiando a beleza universal” da série “Antropologia da Face Gloriosa”, de Arthur Omar.....	41
Figura 15 - “Amor à Luz” da série “Antropologia da Face Gloriosa”, de Arthur Omar.....	41
Figura 16 - “ <i>Reading position for a second degree burn</i> ”, de Denis Oppenheim, 1970.....	53
Figura 17 - Visão parcial do Contradispositivo #1 com lente de binóculo.....	54
Figura 18 - Visão parcial do contradispositivo # 5 com espelhos refletindo o azul do céu.....	57
Figura 19 – Alguns elementos utilizados para confecção de contradispositivos.....	58
Figura 20 - Construção de identidades sobre retrato, 2013. Fotografia e manifestações em rede.....	62
Figura 21 – “Portal Dourado”, agosto de 2014.....	74
Figura 22 – “Desconstruções #6”, outubro de 2014.....	77
Figura 23 - Sequência de fotografias com contradispositivo de espelhos.....	82
Figura 24 – “Desconstruções #1”, setembro de 2014.....	88
Figura 25 – “Desconstruções #3”, outubro de 2014.....	90
Figura 26 – “Cristal”, 20x30, 2014.....	95
Figura 27 – “Moça com <i>dreads</i> e <i>piercings</i> ”, 20x30, 2014.....	96
Figura 28 – “Sem título”, 30x30cm, 2014.....	100
Figura 29 - Políptico de artistas - 60x40cm, 2014.....	101
Figura 30 – “Ser de luz”, fotografia 20x30cm, 2014.....	103
Figura 31 – “Desconstruções #11”, 30x45cm, 2015.....	106
Figura 32 – “Desconstruções #12”, 20x30cm, 2015.....	109
Figura 33 – “Sem título”. 30x45cm, 2013.....	110

Figura 34 – “Sem título”, 20x30cm, 2013.....	113
Figura 35 – “Enterrado em riquezas”. Políptico 30x80cm, 2014.....	116
Figura 36 – “Jovem motociclista”, 30x45cm, 2013.....	117
Figura 37 – “FACES e Cores”, 60x60cm, 2013.....	118
Figura 38 – “O duplo de Luana”, 20x30cm, 2013.....	120
Figura 39 – “A espera de Luana”, 30x45cm, 2013.....	121

LISTA DE ANEXOS

Anexo A – Manifestações em rede sobre fotografia.....	133
---	-----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 ARTE, TECNOLOGIA E CIÊNCIA NA ENGRENAGEM DA CRIAÇÃO CONTEMPORÂNEA DO RETRATO	15
1.1 Afinamento conceitual	15
1.2 Tecnologia e a criação artística	20
1.3 Retrato e representação	30
1.4 Diferentes expressões do retrato	31
1.5 A fotografia como reordenação do real e produção do novo	42
2 O CONTRADISPOSITIVO COMO ALTERNATIVA POÉTICA PARA O RETRATO	46
2.1 Exploração da câmera fotográfica como dispositivo	51
2.2 Contradispositivo e um novo fazer fotográfico	59
2.3 O espelho como contradispositivo na (des)construção do retrato	72
2.4 A prática do retrato na visão espelhada como categoria de contradispositivo	75
3 ESTÉTICA E POÉTICA: OUTRA VERTENTE DO RETRATO	92
3.1 O retrato: presença e verossimilhança ou semelhança re-figurada	93
3.2 A pose e o contradispositivo: entre dificuldade operacional e visibilidade conquistada	104
3.3 Contradispositivo e o fotográfico na re-figuração do retrato	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS	123
REFERÊNCIAS	128

INTRODUÇÃO

O propósito desta dissertação é o retrato fotográfico. O retrato fotográfico me incentiva e me intriga como artista nessa pesquisa, e é o objeto que instiga o fazer em arte, o desenvolvimento teórico que esse fazer fotográfico implica. A fotografia contempla uma série de categorias diferentes, mas nenhuma me parece tão desafiadora quanto o retrato. A fotografia de retrato é fruto de uma instrumentação tecnológica da luz que o inscreve em um espaço-tempo que marca a distância da realidade, mas por outro lado, é também humana. Anteriormente, um agrupamento de sais de prata sensibilizados numa superfície recriava a aparência de objetos e pessoas. Hoje, essa mesma magia se dá pelo contato da imagem formada pelas lentes, que toca sensores digitais e se converte em códigos binários e depois em *pixels*. Arte e tecnologia se entrecruzam para atualizar o fazer fotográfico e possibilitar o surgimento das imagens técnicas, que inovam a visibilidade sensível do que elas representam.

No ato de captação fotográfica da imagem, a interação com o sujeito fotografado torna cada momento um acontecimento, impossível de ser recriado e retomado. Não há passo atrás ou retrocesso, pois o tempo só caminha numa única direção. Fotógrafo e sujeito fotografado mudam permanentemente, e um retrato jamais poderá ser igual a outro, salvo se forem originados a partir da mesma matriz, particularidade de reprodução infinita introduzida a partir do surgimento das imagens técnicas.

Não havendo dois retratos iguais, cada retrato é, portanto, único. No entanto, a produção de retratos não para de crescer, pois, com a tecnologia digital, a produção de retratos ocupa de forma global a visibilidade contemporânea. Isso se explica pela facilidade de acesso aos meios tecnológicos por uma grande parcela da população, pela disseminação das técnicas fotográficas e pela incorporação das câmeras em inúmeros dispositivos como celulares, *tablets*, *webcams* etc. O retrato é, possivelmente, a categoria mais realizada na fotografia. Mas como tornar um retrato realmente diferenciado nesse turbilhão de imagens que inunda a atualidade? Aqui se

fala de uma estética particular que consiga sobressair em relação aos demais, inovar. Essa já é uma busca fundamental para quem deseja fazer da fotografia um ato de criação. Talvez seja essa uma das razões que me estimulam acerca da realização do retrato, quando se sabe que fotografar já é transformar o que está ao redor.

Numa trajetória pessoal de atividade fotográfica e pesquisa teórica, foi moldada a hipótese norteadora desta pesquisa, em que a opção é trabalhar o retrato a partir de diferentes possibilidades tecnológicas para criar uma estética diferenciada. O problema em questão pode ser enunciado da seguinte forma: Como a técnica e a tecnologia podem revelar uma estética nova aplicada à arte do retrato através da atuação do dispositivo fotográfico e do contradispositivo?

Esta questão fundamental permeará esta pesquisa sobre o retrato fotográfico, e procurar-se-á esclarecê-la servindo-se de conceitos operatórios como técnica, tecnologia, dispositivo e contradispositivo, assim como os conceitos teóricos de estética e inestética, de revelação, da ideia de beleza (natural e artificial), de identidade e alteridade, de perenidade e morte, inerentes a essa categoria de fotografia; ou seja, conceitos específicos desse duplo que contradiz a efêmera existência humana, ainda que por uma paradoxal presença-ausência do indivíduo fotografado.

No decorrer deste trabalho, serão encontradas referências artísticas que ajudaram a evidenciar como arte e tecnologia têm atuado de forma colaborativa no processo de criação de retratos fotográficos ao longo da História, e como o artista tem, através da fotografia, proporcionado uma nova visibilidade transformada a partir do real.

Num segundo momento, o foco será a abordagem da construção de um contradispositivo como meio realizador de um fazer fotográfico. A poética estabelecida se dará em retratos em situação e em estúdio, explorando diferentes possibilidades e tentando determinar as limitações propostas pelo contradispositivo. Paralelamente a essa construção poética, será estabelecido um mergulho nos conceitos técnicos e tecnológicos da fotografia e que serão a base para questionar a própria poética do retrato.

A trajetória pessoal que conduz até esta pesquisa inicia-se com a fotografia e permanece ligada a ela. Em cerca de treze anos de atividade como fotógrafo, diversas modalidades foram experimentadas por mim e o retrato sempre teve, de alguma forma, papel importante nesse percurso. Das imagens enviadas e premiadas em concursos fotográficos – entre os quais podem ser destacados cinco primeiros lugares no Concurso Fotográfico Cidade de Santa Maria – aos trabalhos de caráter autoral, o retrato permaneceu como elemento importante na minha produção artística.



Figura 1: “Retratos na Lona”. Livro de artista, 2008 e 2010.

Em 2008, a primeira etapa do projeto Retratos na Lona foi realizada em Santa Maria, com a produção de 150 retratos em um único dia. Posteriormente, o projeto ganhou edições em outras cidades, mantendo as características básicas de retratar

os habitantes ante um fundo comum e que ressaltasse o indivíduo como este habitualmente circula pela cidade, conjugando assim questões pertinentes ao retrato, como também evidenciando um aspecto antropológico no trabalho (Figura 1).

Outros trabalhos constituídos pelo autor e fortemente ligados à temática do retrato são evidenciados em sua pesquisa sobre o Carnaval de Rua de Santa Maria, cuja produção já resultou em uma exposição sobre o tema (Figura 3) e deverá ser ampliada para outros formatos de exibição contemplando mais de dez anos de acumulação de capturas. Também podem ser citados os retratos elaborados na temática dos palhaços que resultou na exposição “Tipologia do Palhaço” exibida conjunta com outras obras fotográficas na mesma temática com a professora Raquel Fonseca. Algumas das fotografias deste trabalho podem ser vistos na Figura 2.



Figura 2: “Tipologia do Palhaço”. 30x45cm cada, 2013.

Cartaz: Estevan S. Garcia

VAI COMEÇAR
Rafael Happke

Abertura
22/10 - 18h e 30min

O título que **Rafael Happke** deu para sua mostra encerra significações profundas. **Vai começar** traz imagens do tempo de espera que precede a explosão de alegria na avenida. A espera é um tempo de expectativa e, neste mesmo tempo, todo tipo de sentimento e emoção aflora. Corta a respiração como se fosse essa a condição necessária para melhor respirar ao ritmo da bateria de carnaval.

A fotografia representa e apresenta a realidade transformada pelo olhar seletivo e atento deste fotógrafo. As fotografias de Rafael trazem a intensidade dos instantes de espera acentuados pelo enquadramento fechado que não permite um olhar evasivo. As fantasias de beleza feita para a ocasião não suplantam a estética da fotografia que, visível pela magia da luz, nos faz viver e palpar com os olhos os fragmentos daquela realidade fulgurante. Seres de luz, são na calada da noite fotográfica que se fazem visíveis. O que vemos são imagens da espera de uma apoteose do que **vai começar**.

Rafael Happke é fotógrafo há dez anos e documenta os instantes, retrata as pessoas, registra artistas em cena, atua em fotojornalismo enriquecendo assim de imagens que, por serem fotográficas, transformam a realidade vista.

Curadoria: Raquel Fonseca

CESMA, sala de exposições 3º andar, Rua Professor Braga, 55 - Centro, SM

Figura 3: Cartaz da exposição “Vai Começar”, 2012.

Além dos trabalhos acima citados, atuei como curador em 2012 de uma Mostra de Fotografias dos alunos de Artes Visuais do Atelier de Fotografia onde o tema da exposição também foi o retrato. Atualmente, exerço atividade como servidor da Universidade Federal de Santa Maria, atuando junto à TV Campus como diretor, fotógrafo, editor e produtor.

1 ARTE, TECNOLOGIA E CIÊNCIA NA ENGRENAGEM DA CRIAÇÃO CONTEMPORÂNEA DO RETRATO

1.1 Afinamento conceitual

Inicialmente, serão abordados alguns conceitos operatórios inerentes a esta realização que, ao longo desta pesquisa, aparecem como pilares sustentadores da poética em questão.

Por **técnica** entende-se a “parte material ou o conjunto de processos de uma arte; maneira, jeito ou habilidade especial de executar ou fazer algo” (FERREIRA, 1986, p. 1656). Assim, está-se abordando o modo de operar os equipamentos, forma de realizar os processos de trabalho, particularidades empregadas na realização da obra. Desde cedo é possível identificar um caráter de processo, de fluxo, de procedimento associado a esse termo.

Já o conceito de **tecnologia** engloba o “conjunto de conhecimentos, especialmente princípios científicos, que se aplicam a um determinado ramo de atividade” (FERREIRA, 1986, p. 1656). Tem-se nessa definição um caráter de maior rigor e pressupostos científicos. Diferente da técnica, que pode ser muito mais empírica e particular, a tecnologia acomoda os conhecimentos difundidos, aplicados e reconhecidos por uma comunidade definida, e estabelece os padrões possíveis para o trabalho a ser realizado. A estrutura etimológica da palavra “tecnologia” deriva de *techné*, radical grego que está associado tanto a arte como a ofício ou indústria, e isso demonstra um alcance amplo que a palavra apresenta. Neste trabalho, o termo “tecnologia” irá incorporar os mecanismos e equipamentos, assim como os termos técnicos próprios dessa prática. Esses conceitos serão esclarecidos através dos protocolos científicos e técnicos da fotografia e de obras de artistas fotógrafos confirmados e apoiados por autores como André Rouillé, Edmond Couchot, Vilém Flusser, Annateresa Fabris, entre outros. Acredita-se assim ser possível abordar de forma aprofundada o pensamento poético do retrato na arte contemporânea.

Revelação é o próximo conceito que deve ser esclarecido para criar as bases desta pesquisa. “Revelação” é um termo oriundo do latim *revelatione*, e no Aurélio é encontrada sua definição como

ato ou efeito de revelar(-se); descoberta reveladora de um fato que produz sensação, ou de uma qualidade ou vocação numa pessoa; o fato ou a pessoa assim descoberta; divulgação de coisa ignorada ou secreta; em fotografia, processo em que se torna visível a imagem latente de uma chapa fotográfica impressionada. (FERREIRA, 1986, p. 1504)

É claramente um termo pertinente ao entendimento do retrato. Embora se busque a representação da pessoa retratada, a fotografia não se caracteriza apenas pelo conceito de revelação da imagem fotográfica, que se torna visível mediante processos químicos (ou, mais recentemente, eletrônicos) que atuam sobre a superfície sensível (ou sensor). A revelação que a fotografia pode proporcionar é de caráter muito mais subjetivo, e, em se tratando do retrato, evoca questões inerentes a identidade e alteridade tanto do sujeito fotografado quanto do próprio fotógrafo, que se coloca em cada retrato e também se revela.

Não se pode deixar de citar o caráter religioso do termo “revelação”, que o define como a doutrina que se manifesta por oposição àquela a que se chega pela razão apenas. Talvez esse significado que provém do sentido religioso possa também ser empregado na tentativa de compreender o tipo de manifestação que o retrato provoca ao ser apreciado. Não se explica somente pelas questões racionais, articuladas em termos objetivos e precisos, mas atinge sentidos e percepções mais subterrâneos que provocam reações não claramente compreensíveis ao ser humano.

Sabendo que o retrato vem sempre acompanhado de uma vaga ideia de beleza, torna-se necessário rever algumas questões do ponto de vista da **estética**, palavra de origem grega, *aistethikós*, que significa sensível ou sensitivo. A estética servirá para ajudar a compreender a experiência artística, identificar sua estrutura sem pretender determinar normas nem critérios, aspectos estes relegados à poética e à crítica (FONSECA, 2009).

Tem-se, entre as definições presentes para estética no dicionário Aurélio, esta: “Estudo das condições e dos efeitos da criação artística”. Entre outras definições, há ainda: “Estudo racional do belo, quer quanto à possibilidade da sua conceituação, quer quanto à diversidade de emoções e sentimentos que ele suscita no homem; caráter estético; beleza”. (FERREIRA, 1986, p. 720).

Vale considerar aqui que esta é uma definição que se equilibra sobre conceitos e termos difusos. O conceito de beleza, fortemente relacionado ao termo “estética”, é passível de entendimento, mas não consegue ter força de unanimidade quando utilizado como ferramenta de julgamento. O belo sofre pressão de questões culturais e pessoais que influenciam a percepção de cada indivíduo. Para fins desta pesquisa, procurar-se-á a aproximação da segunda definição de estética apresentada, ou seja, uma racionalização sobre a beleza entendida nos retratos efetuados, considerando os conceitos emitidos e as diferentes emoções e sentimentos suscitados. Para isso, serão resgatadas impressões obtidas pelos retratados, pelo fotógrafo na apreciação das obras e também por espectadores que visualizam os retratos. Pensa-se, assim, servir-se desse conteúdo para a apreciação dessas fotografias e também como subsidio teórico dessa construção poética. Essa experiência estética, mediante o olhar do retrato cruzado com o olhar do expectador, é o momento de certificação da obra realizada. A confrontação com o retrato é um momento precioso e feito de muita expectativa. Nessa expectativa, certa ideia de beleza se encontra sempre presente e merece ser analisada, até porque a beleza em fotografia é de outra ordem: ela está mais próxima do sublime e da visibilidade dada ao ser fotografado. É a tentativa de racionalizar o que é sentido, momento em que se busca aferir a sensibilidade afetada pela beleza existente em alguma coisa. Para tanto, essa questão será abordada do ponto de vista da definição kantiana de beleza natural e beleza artificial, com o intuito de esclarecer e situar esta condição do visível fotográfico em que o desejo de beleza é tão buscado pelos protagonistas do retrato.

Colabora ainda, na definição de estética, o pensamento de Luigi Pareyson (PAREYSON, 2001, p. 4), para quem estética é uma reflexão filosófica: “A estética é e não pode deixar de ser filosofia”, e seu caráter é igualmente especulativo. Deve estar sempre associada à experiência concreta para que não se torne abstração

estéril. A estética se debruça sobre um campo do conhecimento que se propõe a ser invenção e criação de objetos dotados de vida própria, e de formas que não apenas imitam a realidade, mas a recriam através de formas originais.

A intenção relativa ao **Retrato** não poderia deixar de lado sua origem italiana, *ritratto*, que é definida como “representação da imagem de uma pessoa real, pelo desenho, pintura, gravura, etc., ou pela fotografia; a obra de arte cujo assunto é o retrato; figura, imagem, efígie de alguém” (FERREIRA, 1986, p. 1503). Interessam, nesta pesquisa, aquelas imagens obtidas particularmente pelo uso da fotografia. Na primeira definição de retrato, acima descrita, chama a atenção o termo “representação”, que diz respeito, no âmbito da Filosofia, ao conteúdo concreto apreendido pelos sentidos, pela imaginação, memória ou pelo pensamento. Além disso, a definição de retrato envolve a pessoa real. Não se consideram, portanto, aquelas imagens não associadas à existência de uma pessoa real. O retrato precisa ser uma conexão entre o grau de consciência (sentido, imaginação, memória ou pensamento) e a existência real de uma pessoa. É interessante notar que a definição de retrato não está vinculada à presença da representação do rosto da pessoa, característica perceptível na grande massa de retratos produzidos. Também não há delimitações para a ação da figura representada. Essa ausência de formalismo ou contextualização permite expandir a categoria retrato para um número ainda maior de possibilidades.

Continuando a investigação dos conceitos, pode-se ampliar o termo “retrato” para sua forma infinitiva “retratar”. **Retratar** é uma ação que visa a espelhar, refletir ou representar a imagem de alguém¹. É ação que busca a representação aproximativa do real. Além do verbo “representar”, que volta a aparecer na definição de “retratar”, usam-se também “revelar”, “mostrar”, “manifestar”, “descrever” e “transparecer” como verbos associados ao ato de retratar. Já foi tratado o conceito de “revelar”, que é mostrar, e retrato é revelação. Assim, o retrato precisa mostrar, precisa descrever e reproduzir algo que não está evidente de outra forma, tanto para o sujeito fotografado como para aquele que observa a fotografia. Nunca esquecendo que a revelação é

¹ Além de representar alguém, o conceito também pode ser estendido para a representação de uma dada situação. No entanto, dentro do escopo deste trabalho, será focado o retrato como representação da figura humana.

também daquele que realiza o retrato, por todas as decisões, omissões ou inclusões que faz na execução deste.

Levando em conta a poética do retrato a que se propõe este trabalho, a conceituação dos termos “dispositivo” e “contradispositivo” parece uma necessidade tanto do ponto de vista prático como do semântico. **Dispositivo** é entendido como “mecanismo disposto para se obter certo fim; conjunto de meios planejadamente dispostos com vista a um determinado fim” (FERREIRA, 1986, p. 599). Vê-se aqui que o dispositivo é algo que existe de maneira planejada, ou seja, foi elaborado de forma consciente com uma finalidade, visando a um determinado resultado ou a um conjunto de possibilidades. Para Giorgio Agamben, o dispositivo pode ser entendido como uma estratégia de relações de forças que sustentam uma quantidade de saber e são suportadas por elas. (AGAMBEN, 2006, p. 10). O dispositivo deste estudo é a câmera fotográfica, que foi determinada por uma série de conceitos científicos (tecnologia) objetivando certos resultados. Nesse sentido, será incorporado o termo “contradispositivo” pela função de dissimular as possibilidades determinadas do dispositivo, ao intervir contra (e com) ele, no procedimento de captação do retrato.

O **contradispositivo** também pode ser um conjunto de meios planejados dispostos, que, em vez de ter um fim em si mesmo, concorre para que o fim proposto pelo dispositivo seja modificado. O termo “contra” significa oposição, e é possível se lembrar, por exemplo, de palavras que utilizam esse radical como contrapeso, contracapa e contragolpe. Em todas, o sentido do radical “contra” é denunciar oposição ao termo que segue. Contudo, “contra” pode também significar proximidade. Há termos como “contramestre” e “contrapiso”, que indicam uma proximidade e uma função de apoio ao termo que segue. Aliás, o radical “contra” só adquire sentido mesmo de oposição quando atua de fato em proximidade ao que se relaciona. Não existe, por exemplo, contra-ataque sem uma ação de ataque contrária e próxima, ou o termo fica sem sentido. Proximidade e oposição são os significados-chave do radical “contra”. O contradispositivo quer estar próximo, junto ao dispositivo para subverter a finalidade deste, mas pode alimentar o próprio dispositivo e colaborar com ele, e dessa forma ampliar suas possibilidades. É nesse sentido que o dispositivo e o contradispositivo fundamentarão esta pesquisa poética sobre o retrato fotográfico: o

protocolo tecnológico e o meio através do qual serão abordadas as questões próprias ao retrato, ao ser retratado, ao fotógrafo, à fotografia e à arte contemporânea. Pretende-se assim propor um trabalho fotográfico que possa contribuir com o pensamento sobre o retrato, e particularmente desse modo de representação na contemporaneidade.

1.2 Tecnologia e a criação artística

A tecnologia digital insere-se em uma sociedade de informação, a qual é, fundamentalmente, depositada sob uma forma imaterial. Embora o concreto nunca vá desaparecer, é no âmbito do virtual que se move a engrenagem que realiza o mundo atual. Esse é um aspecto que não pode ser desconsiderado ao se falar de arte atualmente.

A sociedade informatizada converte em códigos binários toda informação que precisa manipular. A partir de dispositivos com graus de tecnologia elevados, realiza operações diversas: alterar, duplicar, abstrair, organizar, distribuir, acessar, visualizar, compartilhar, fruir, armazenar, calcular, selecionar, gerenciar. É a rotina do homem contemporâneo. Na capacidade de executar esses verbos é que tem identificada sua real alfabetização para lidar com os desafios do dia a dia.

Quando se olha mais detalhadamente para o campo das artes, pode-se ver que a situação é bastante semelhante. Seria simplesmente um reflexo dos demais segmentos do mundo ou a arte possui uma função de alavancar, de forma ativa, a inclusão das tecnologias nas diversas áreas do conhecimento? Arlindo Machado arrisca uma resposta, ao afirmar que

as artes produzidas no coração das mídias e das tecnologias colocam o artista no centro das engrenagens de poder, ao mesmo tempo em que afetam diretamente os modos de produzir e consumir, de comunicar e controlar da sociedade como um todo (MACHADO, 1996, p. 32).

Num primeiro momento, tenha-se em mente apenas que não se encerraram os usos das tecnologias analógicas pelos artistas, porém é fácil perceber o avanço da

tecnologia digital entre artistas das mais diferentes categorias. Entretanto, cabe lembrar que, por mais que se avance no sentido da virtualização e do ambiente digital, a experiência sensória sempre vai existir através do corpo, e esta se dá pela conversão, em última instância, numa interface material (analógica), para que o(s) órgão(s) perceptivo(s) do corpo humano seja(m) sensibilizado(s) (BERNARDINO, 2010). No âmbito do retrato, um dos temas centrais dessa dissertação, a tecnologia altera as condições do fazer, mas também a experiência do sensível, que difere de indivíduo para indivíduo gerando múltiplas formas de percepção.

Ao fundir, de forma densa e inseparável, a arte e todas as possibilidades da tecnologia digital, depara-se com um cenário novo. O artista habituado com as ferramentas convencionais precisa aprender a dialogar com os meios próprios deste tempo. Precisa conhecer ao menos as noções básicas que permitem identificar como o *software* se configura. *Softwares*, deve-se lembrar, são todos os tipos de linguagens, programas, códigos, processos simbólicos e/ou sistemas de signos que irão mediar a comunicação entre o ser humano e o aparelho, aqui entendido como a parte dura, física, a máquina em si, que por si só nada realiza. Será abordado aqui somente o rol de aparelhos produtores de imagens técnicas.

Segundo Vilém Flusser (1985), um aparelho produtor de imagens técnicas, seja ele a câmera fotográfica, o computador ou outro aparelho, é sempre um estado de possibilidades. Por “estado de possibilidades” pode-se entender o universo de realizações possíveis, que dependem de um comando, de uma instrução, de uma manipulação, de uma atualização para se tornarem evidentes, reais. Tal qual uma nota musical escrita numa partitura que precisa ser executada por um músico, tem-se uma possibilidade latente de que venha a ser aquilo que foi “proposto”. Sua materialização vai se dar somente no momento em que for executada pelo conjunto instrumento/executante. É bastante fácil imaginar que o número de combinações possíveis de serem criadas por uma câmera fotográfica ou por um computador ou por um instrumento musical seja definitivamente infinito. No entanto, mesmo infinitas são combinações que se enquadram dentro de um pensamento proposto pelo arquiteto/programador do aparelho.

Ao manejar tecnologias para liberar seu potencial criativo, o artista torna-se um

gestor de conhecimentos. Seu trabalho se inter-relaciona de forma mais profunda com profissionais de diferentes esferas do conhecimento. Em se tratando de arte e tecnologia, o resultado pode ser o fruto de um trabalho coletivo, mesmo que não tenha sido pensado ou proposto dessa forma desde sua concepção inicial. Há engenheiros, técnicos, cientistas, arquitetos, programadores, desenvolvedores que possuem papéis importantes no desenvolvimento das ferramentas ou máquinas empregadas pelos artistas. O resultado final é uma fusão em diferentes níveis do trabalho de todos esses profissionais, o que pode levar a pensar num caráter de construção coletiva para as obras atuais (MACHADO, 1996).

Quando se traz esta noção para o retrato fotográfico, pode-se verificar esta mesma situação de uma coletividade inerente ao trabalho proposto pelo artista (ou fotógrafo). A carga de conhecimentos técnicos e tecnológicos que está presente na realização de uma fotografia é reflexo de uma herança que foi se acumulando com experiências, conhecimento científico, códigos aplicados de diferentes áreas que convergem para o momento derradeiro da tomada fotográfica. O fotógrafo consciente disso passa a ser não apenas um funcionário a serviço de um mecanismo programado, que se submete a este, mas um agente atento ao extenso processo sistêmico que está conduzindo, associado à liberdade da verdadeira criação que esse ato solicita.

A criação é fruto de um trabalho que envolve múltiplos conhecimentos. Machado (1996) aponta como uma questão irresolúvel a identificação precisa da autoria, pois há os técnicos que desenvolvem uma ferramenta e há os artistas que desviam sua função original. Fica apenas mais claro que a existência do gênio criativo individual é fenômeno cada vez mais raro. Entra ainda nessa equação o papel do espectador, que, envolvido pelas propostas do artista, passa a ter um papel ativo no resultado final em obras interativas.²

Independentemente do grau de emprego da tecnologia, seja ela intensiva ou

² É válido lembrar aqui o conceito de emancipação intelectual de Jacques Rancière (2007) nas experiências de Joseph Jucotot em que o cidadão poderia aprender sem que seu mestre conhecesse o assunto. A emancipação intelectual pode ser considerada como um elemento tanto de aprendizado como de criação individual e coletiva e que possivelmente nos ajuda a compreender os processos de compreensão, aprendizado e criação, seja do artista ou do espectador.

reduzida, avançada ou rudimentar, está sempre presente no processo ou no resultado final da obra de arte. É impossível conceber um artista trabalhando sem o emprego de alguma tecnologia. Por outro viés, a máquina por si só é incapaz de produzir arte na forma que for. É um entrelaçamento que funciona de maneira simbiótica e somente assim se produz uma obra.

As pessoas convivem atualmente com diferentes expressões do retrato, e a tecnologia empregada apresenta-se de variadas maneiras. Há, por exemplo, o retrato pintado ou desenhado no qual o emprego de tecnologias no fazer é reduzido e a mão e a técnica do artista respondem por uma boa parte da tarefa. Existem retratos elaborados por meio de dispositivos produtores de imagens técnicas, como a câmera fotográfica na qual o real é tomado emprestado como matéria-prima para fazê-lo. No entanto, desde um passado recente há a possibilidade de criar sem um referente real, apenas se tomando a imaginação somada a linhas de programação como *inputs* para a elaboração de uma obra. Qualquer que seja o grau de emprego da tecnologia, o fazer artístico é sempre subordinado ao propósito criativo do artista. O artista trabalha com uma determinada tecnologia que possui uma programação pré-determinada inscrita em sua concepção, e pode vir a programar a atuação do operador dessa tecnologia.

O artista tem liberdade de se opor a esta programação. É aí que reside o potencial de criação do artista, quando este desvirtua a função da máquina e obtém imagens que não estariam, em princípio, na sua programação original. Mesmo tendo surgido após a invenção da câmera fotográfica, pode-se entender que os *ready-mades* estabelecidos por Marcel Duchamp serviram para demonstrar exatamente esse propósito, de deslocar uma função pré-concebida e assim expandir o universo de atuação do objeto. Esse propósito de deslocar a função de qualquer objeto, levado inclusive para o campo da arte, possivelmente possibilitou uma compreensão maior da função do artista com relação ao aparelho produtor de imagens técnicas. O dispositivo, que nasceu do ventre da ciência, foi ganhando novas possibilidades pelas mãos dos artistas nesse papel de alterar os propósitos programados em sua concepção. Paralelamente a esse reposicionamento que a fotografia foi sofrendo, também o retrato foi assumindo na fotografia diferentes papéis que se situam entre

um amplo *continuum*, que tem num extremo a determinação de documento e, no outro, a perspectiva de objeto da arte (ROUILLÉ, 2009).

Quando se olha para algumas iniciativas de usos da tecnologia, na época em que os aparelhos técnicos produtores de imagens davam seus primeiros passos, encontra-se diferentes perspectivas. Numa delas, Edward Muybridge (1830-1904), utilizando-se da fotografia, detinha-se no aprimoramento dos recursos técnicos para obter visões além das possíveis pelo olho humano, e assim desvendar o movimento de pessoas, cavalos e outros animais. Sua intenção era dominar o tempo, inscrevê-lo, dissecá-lo nos momentos constituintes e restituí-los de volta à tela. O trabalho visava a uma ampliação do conhecimento, claramente um objetivo prioritariamente científico. Em outra perspectiva, Georges Méliès, através da exploração do cinematógrafo, revelava um potencial voltado para a imaginação tornando a tela um veículo mágico. Méliès quis explorar os desvios da máquina, inverter suas funções e finalidades, colocá-la numa direção contrária à positividade técnica, abri-la aos desígnios do imaginário (MACHADO, 1996).

Nem a fotografia se tornou mais objetiva, nem o cinema tornou-se mais ilusionista em função destas iniciativas. Não foi uma tomada de rumo que ditou o campo de atuação destas mídias. Foram apenas experimentações que estes homens abriram e que circularam tanto num meio como no outro. Objetividade e arte se combinaram nessas mídias e nas que viriam de forma subsequente. Serviram como alavancas culturais que oportunizaram ao homem uma forma de acesso diferente à realidade. A imagem técnica passou a mediar o contato do homem com o mundo de forma intensiva e isso, sem dúvida, trouxe reflexos em diferentes aspectos da vida humana. Um deles, claramente identificado por Arlindo Machado, traz uma questão que pode ser colocada para os novos meios tecnológicos.

Fotografia e cinema em seus respectivos tempos, puderam se impor como fatos incontestáveis da cultura, implantando-se profundamente na vida social e construindo um acervo precioso da inteligência e da sensibilidade deste século. Poderão as novas tecnologias repetir a proeza sem uma verdadeira revolução cultural? (MACHADO, 1996, p. 28).

Independentemente do tamanho do legado deixado por qualquer nova tecnologia, fica a certeza de que todo aparelho tecnológico surgido – principalmente aqueles que têm a capacidade de significar e trabalham com códigos e símbolos – abre um campo de possibilidades culturais. O artista pode ser o explorador dessas possibilidades, numa missão que o leva a desvendar caminhos possíveis para cada recurso tecnológico que o homem incorpora ao seu cotidiano.

Foi feita não só a opção de investigar as possibilidades de criação pelos meios disponíveis no mercado, mas também a construção do próprio dispositivo a partir de materiais simples e, dessa maneira, autodeterminar os rumos da pesquisa, bem como da reflexão teórica e a expansão do campo estético possível para a realização do retrato. Essa posição não pretende negar quaisquer avanços proporcionados por um sistema industrial que hoje torna a fotografia possível para um número gigantesco de pessoas. Isso é verdadeiro e reforçado na medida em que o dispositivo para a captação final das imagens presentes neste trabalho é a câmera fotográfica disponível no mercado, mas acompanhada de artefatos que vão reconfigurar os resultados possíveis.

A complexidade, os custos envolvidos e eventuais restrições de acesso às tecnologias colocam um desafio àqueles que gostariam de trabalhar com o que há de mais avançado em favor da arte. Engenheiros e programadores dependem da intervenção artística sobre seus objetos a fim de ampliarem suas possibilidades. Os artistas, no entanto, buscam fugir do racionalismo e dos preceitos da produtividade associados aos equipamentos com tecnologia avançada que, usualmente, requisitam mão-de-obra com dedicação baseada em eficiência que visa a minimização de erros e da intervenção do acaso. "Toda arte produzida no coração da tecnologia vive, portanto, um paradoxo e deve não propriamente resolver essa contradição, mas pô-la a trabalhar como um elemento formativo" (MACHADO, 1996, p. 28).

Isso leva a perceber que existem dois papéis ativos que acabam se tornando complementares: de um lado os requisitos da indústria: utilidade programada, eficiência, minimização de custos, utilização planejada, receitas utilitárias, pragmatismo, determinabilidade, desempenho otimizado, eliminação do imprevisto, ordem, finalidades econômicas. É um viés científico e racional que permite avanços

contínuos, através da criatividade, para a solução de problemas bem definidos. Por outro lado, há um uso menos programado e que requisita conceitos como coeficiente de desordem, imprevisibilidade, jogo gratuito, excentricidade, irracionalismo, liberdade, acidentes do acaso, utilizações desviantes, utilizações lúdicas; viés esse mais livre e que pode antecipar questões ou usos impensados do ponto de vista pragmático.

Se na indústria o foco recai sobre a competitividade e a diferenciação para o mercado, através da reinvenção incessante da tecnologia e do alargamento das suas potencialidades (MACHADO, 1996, p. 28), diferentes estratégias podem servir a esse propósito. Mas a forma de atuação tradicional do modo capitalista não permite espaço para o esgotamento das possibilidades. Machado retoma um pensamento de Santaella para dizer que

a indústria não pode ela própria preencher de 'conteúdos' essas tecnologias, pô-la a funcionar plenamente e enriquecer com elas o universo da cultura. Quem poderia se incumbir dessa tarefa senão os artistas, operadores por excelência das linguagens, exploradores de fronteiras, reinventores de formas e sobretudo aqueles capazes de desencadear possibilidades novas, insuspeitadas, até mesmo para além dos limites e das finalidades do próprio meio" (MACHADO, 1996, p. 28).

Seguindo o pensamento de Santaella, Machado continua abordando este ponto em que se estabelece uma simbiose e um processo de colaboração, ao afirmar que

assim como cada arte tem a sua economia, as modernas poéticas tecnológicas dependem largamente do patrocínio de empresas e instituições detentoras dos meios de produção. (...) O mais importante é observar que determinados instrumentos, processos ou suportes possibilitados pelas novas tecnologias repercutem nos sistemas de vida e pensamento dos homens, na sua capacidade imaginativa e nas suas formas de percepção do mundo. Cabe ao artista desencadear todas essas consequências" (MACHADO, 1996, p. 29).

Para a sociedade contemporânea este parece ser um processo que não permite mais retorno. Ciência e arte já constroem um mundo relacionado e interdependente. Sobre as críticas a esse modelo de encaminhamento das questões

não há muito o que fazer, uma vez que parece um caminho sem volta, e assim sendo a crítica se torna sem validade. O importante é a consciência de que, ao realizar sua atividade, o artista está vivenciando um paradoxo de legitimação e desconstrução simultânea da sociedade industrial/informacional.

Dentro de cada obra (...) [é] impossível delimitar fronteiras até onde o artista contribui para legitimar a sociedade industrial avançada e a partir de onde ele a desconstrói, sabotando-a no interior de seus próprios modelos formativos (MACHADO, 1996, p. 30).

A arte cumpre importante função ao buscar novos caminhos, usos e modelos de aplicação, expandindo as possibilidades das tecnologias e, dessa maneira, desdobrando um futuro de aplicações que a própria indústria se torna incapaz de realizar por si mesma na caminhada do progresso científico. Entretanto, parece certo que as possibilidades da arte não precisam estar necessariamente associadas às tecnologias mais recentes. O potencial de expansão não ocorre somente nos cruzamentos da atitude criativa em arte com a tecnologia de última geração.

Este campo de infinitas possibilidades não impede, no entanto, que o artista se volte às tecnologias já consideradas "obsoletas" e as cruze, extraindo daí questões pertinentes ao momento contemporâneo. Pode o artista encontrar novos desvios e atualizar aplicações com tecnologias que já tiveram um *estressamento* de usos? Essa questão parece pertinente, pois no centro da engrenagem existe certamente outro papel que a arte precisa sempre resgatar: além de colaborar na formação do próprio conhecimento, contribuindo com aspectos produtivos, sabe-se que a arte lida com a razão, mas sobretudo com a sensibilidade, tanto de quem a realiza como de quem a vê, ou seja, o espectador; a preocupação da arte deve estar para além do caráter lúdico dos aparelhos atuais. A consequência do uso de tais aparelhos e o que com eles se produz recai sobre o homem, influenciando sua forma de ver, ser visto e estar no mundo.

O desenvolvimento tecnológico atingiu um patamar de tamanho envolvimento com o ser humano que este se encontra encantado pelo caráter lúdico dos aparelhos

contemporâneos.³ Sobressair-se nesse ambiente é um desafio para qualquer obra de arte que precisa competir com tantas possibilidades de distração da atenção. No entanto, exatamente aí pode residir uma de suas tarefas: a arte permite ajudar a despertar a consciência do homem sobre os dispositivos e, conseqüentemente, a maneira como estes se imbricam em sua vida, condição muitas vezes esquecida em meio ao turbilhão de possibilidades que o dispositivo proporciona. Estaria o homem pós-moderno correndo o risco de se submeter de forma intensiva às facilidades da tecnologia, sem a consciência necessária das conseqüências de tal uso sobre ele mesmo e seu entorno? De que maneira podemos nos opor a essa situação de domínio do dispositivo? Agamben (2006) trata dessas mesmas dúvidas e ainda propõe investigar qual estratégia deve ser adotada no nosso corpo a corpo cotidiano com os dispositivos. O autor ressalta a mudança no comportamento, ocasionada por uma integração cada vez maior com os dispositivos, e cita o telefone celular e todas as suas funções acessórias como algo que tornou as relações dos italianos mais abstratas.

Neste contexto problematizado até aqui, que papel estaria relegado ao retrato? Há espaço para introduzir uma reflexão mais profunda ou sua condição fica restrita ao aspecto estético? Serão vistos, exemplos de retratos elaborados por artistas consagrados que conseguiram com êxito extrapolar seu aspecto meramente estético, assim incorporando questões sociais, filosóficas, políticas, psicológicas, sem jamais perder sua essência como retratos.

Neste trabalho em arte e tecnologia encontram-se relacionadas duas formas operacionais: na primeira utilizam-se os recursos oferecidos pela indústria tradicional da fotografia, como câmeras convencionais de alta tecnologia digital ou analógica, que permitem obter uma estética do retrato na qual o fotógrafo busca aproveitar ao máximo as possibilidades do equipamento utilizado combinadas com seu potencial criativo. No outro modo operatório, em busca de uma estética singular, faz-se uso das possibilidades técnicas de equipamentos confeccionados artesanalmente com

³ O caráter lúdico presente nos aparelhos não deve ser entendido como algo negativo, mas antes de tudo como algo necessário para que possa capturar a atenção do usuário, estimulá-lo, introduzi-lo no "jogo", reforçar a relação que se estabelece entre indivíduo e dispositivo e ele assim explore suas possibilidades.

materiais rudimentares, alternativos e de baixo custo que permitem uma pesquisa pessoal na tentativa de contribuir com outra visão do retrato fotográfico, ensaiando assim uma crítica acerca de modelos prontos distribuídos pela indústria, contrapostos ao contradispositivo criado para essa pesquisa. Combinam-se dessa forma, duas formas distintas de dispositivos: o dispositivo industrial e o dispositivo artesanal, que combinados, tornam possíveis os retratos desta pesquisa.

Sabe-se que é impossível desvendar completamente a caixa preta. Ela só tem essa denominação por ser, justamente, algo impenetrável e que lhe confere sua parte fenomenológica, misteriosa. Uma vez aberta, não mais se constitui numa caixa preta e se perde, conseqüentemente, a possibilidade de desvendar seu interior, sua magia. É justamente a impossibilidade de desvendamento completo que tipifica a caixa preta como tal. A possibilidade que resta é analisar suas características físicas do modo operatório de captação e apresentação da imagem, e hipoteticamente imaginar o que ocorre no seu interior. Continuar-se-á sempre diante de uma caixa preta que, paradoxalmente, foi feita para agenciar imagens feitas de luz que só poderão ser vistas após a revelação das mesmas por processo químico ou digital. Flusser sugere que, diante desse impasse dos mistérios da caixa preta, a atenção deve se dar sobre a avaliação dos recursos que nela entram e dos produtos que dela saem (FLUSSER, 2008).

Na tentativa de uma experiência estética pessoal do retrato, duas possibilidades parecem viáveis: na primeira, o uso da tecnologia disponibilizada pela indústria, possibilitada por uma caixa preta produzida em série, igual às demais. Nela, o artista é quem irá realizar as escolhas que entrarão na caixa preta e determinar processos simultâneos e posteriores ao processamento, que irão possibilitar determinada estética; em outra alternativa, o artista reconfigura ou constrói sua própria caixa preta e o processo em seu interior não tem equivalente idêntico, gerando igualmente uma estética nova em sua saída. Essas duas possibilidades serão abordadas neste trabalho, mas com uma inclinação maior para a segunda pelas possibilidades mais evidentes de geração de uma estética única. O que se quer evidenciar é o potencial que existe na confecção de um aparato que possa fundamentar uma nova maneira de fazer, constituindo possibilidades de inovação

estética e, através dessas novas aparências visíveis, alimentando o pensamento que se relaciona ao fazer do retrato e é explorado no âmbito de sua poética.

A tecnologia sempre foi e será uma aliada da arte, não importando qual a intensidade e o grau de sofisticação empregado. Em arte se buscam novas experiências que permitam inovar a configuração das formas, de maneira que possam levar à reflexão e ao prazer estético que legitima todo objeto artístico.

1.3 Retrato e representação

A ideia de criar um duplo sempre esteve presente na história da humanidade. A representação é uma característica do ser humano que, na ausência do próprio sujeito, tenta buscar um substituto para este. O retrato representa o sujeito ausente. Nas mais diversas modalidades, o retrato sempre permaneceu como uma possibilidade de substituir a ausência e o desejo de estancar o tempo.

Para a realização de diferentes retratos ao longo da História, o ser humano buscou recursos tecnológicos disponíveis para atingir os resultados desejados na representação. Se a mão do artista era parte integrante da técnica de realização, já no *Quattrocento* Dürer inventou o espectrógrafo e aparelhou a visão do artista, facilitando a captação da imagem projetada na folha de papel a ser preenchida com o desenho. Posteriormente a máquina, ou melhor, a câmera, veio desincumbir o artista de tarefas como captar formas de maneiras mais objetivas e rápidas, deixando ao homem a incumbência de interpretar a realidade, deslocando o sentido como tão bem ilustrou Marcel Duchamp através dos *ready-mades* (FONSECA, 2009).

O retrato mantém sua importância ao longo da História e amplia sua participação e frequência em todas as classes sociais. Apesar de todas as épocas da História e dos graus de uso de tecnologia pelo homem, permanece, para cada ser humano, uma batalha contra o tempo e a consciência da finitude. O retrato passa a ser uma possibilidade de o ser humano, de certa maneira, minimizar a cruza desse destino imutável, de lutar contra a certeza de uma vida efêmera (FONSECA, 2009).

Num mundo que retratos são produzidos aos milhões, algumas produções

tornaram-se notáveis ao longo do tempo. A diversidade do retrato é exemplificada por artistas cujas obras se veem revestidas pelos processos, desafios, técnicas, linguagens, abordagens e atitudes próprias a cada um deles frente ao retrato. Procurar-se-á apoio em trabalhos significativos e que possam dar uma visão ampla de usos e afirmações do retrato dentro do campo da arte estabelecendo conexões com a ciência e a tecnologia utilizada em cada período.

Embora o retrato remonte ao período da Antiguidade, é a partir da fotografia que surge o que Vilém Flusser (2008) chama de *imagens técnicas*, assim classificadas pelo autor por serem geradas por um aparelho. Na seleção de trabalhos que foram abordados estão obras executadas a partir da implementação das imagens técnicas ou, dizendo de outra forma, a partir do paradigma fotográfico, na concepção proposta por Lucia Santaella (1997).

É sabido que a fotografia, por natureza, estabelece uma nova visibilidade ao objeto retratado. A fotografia tem a capacidade de transformar, e isso ocorre não apenas pelo agenciamento da luz, mas também pela atitude de fotógrafo e fotografado na presença da câmera. Além disso, diversos recursos externos ao dispositivo fotográfico têm sido elencados na tentativa de realizar essa mudança da visibilidade do sujeito. Esses recursos podem estar presentes tanto no ato da captura da fotografia como após esse ato, interferindo diretamente na imagem disponível, tanto no protocolo da fotografia analógica como no do protocolo digital através de recursos computadorizados.

1.4 Diferentes expressões do retrato

O retrato, nas suas diferentes expressões, traz o indivíduo para o centro do visível e é elaborado com a sensibilidade de cada fotógrafo. Assim, na era Vitoriana Julia Margareth Cameron (1815-1879) criou uma obra de retratos, hoje reconhecida como de grande relevância no campo das representações artísticas (WEAVER, 1984). De família abastada e com círculo de amizades composto de diversas pessoas influentes na sociedade, como Charles Darwin, estabeleceu uma forma de produzir retratos com as limitações técnicas de sua câmera. Foi criticada na época até que

finalmente recebeu o merecido reconhecimento. Suas fotografias, marcadas por uma teatralidade e iluminação peculiar, lembram personagens tanto de caráter místico como religiosos. A falta de um foco preciso e declaradamente assumido pela fotógrafa cria uma visualidade que, associada ao olhar terno dos retratados, produz uma estética própria em toda a sua obra.

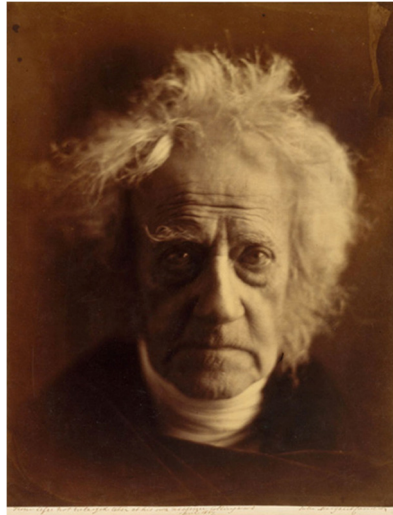


Figura 4: “Sir John Herschel”, de Julia Margareth Cameron, 1867.



Figura 5: “Estudo de Beatrice Cenci”, modelo May Prinsep, de Julia Margareth Cameron, 1866.

A encenação faz parte da obra de Julia Margareth Cameron e ganha adeptos a exemplo dos retratos de Cindy Sherman, Orlan e tantos outros na lista de artistas contemporâneos.

Para muitos, o maior expoente da fotografia de retrato de todos os tempos foi Felix Nadar (1820-1910). Antes de realizar suas primeiras fotografias já trabalhara como caricaturista, atividade que seguramente lhe ajudou a afinar o olhar sobre o outro na tarefa de representá-lo. Apesar de ter ajudado a catapultar a fotografia de retrato para um outro patamar, mantinha fortes relações com outras formas de arte e círculos de artistas e notáveis. Julio Verne, Charles Baudelaire, Victor Hugo eram alguns dos famosos em seu círculo de amizades. Colaborou com um grupo de pintores impressionistas, entre eles Monet, Degas, Renoir e Cézanne, organizando a primeira exposição impressionista em seu próprio estúdio, colaborando com a afirmação desse estilo enquanto este era ainda rejeitado pela crítica (NADAR, 1998).



Figura 6: "Charles Baudelaire", de Felix Nadar, 1854

Na fotografia de retrato marcou mais firmemente sua posição na História, estabeleceu um estilo limpo no qual o sujeito retratado passava a ser o centro único de atenção do retrato. Eliminou de sua prática fotográfica de retrato a presença de acessórios, de fundos pintados e de retoques, inovando a estética que até então vinha fazendo fortuna para muitos fotógrafos da época. Sua abordagem produziu uma estética que promovia a modificação do indivíduo para o retrato através de uma

concepção de cenários limpos e um novo modo de agenciar a luz sobre o modelo. Sua obra destaca a fotogenia como fator de ressaltar a alteridade do indivíduo e que surge a partir desse novo padrão de agenciamento da luz (Figura 6).

Nadar obteve sucesso ao estabelecer um estilo que revelava uma intimidade entre fotógrafo e retratado. Outro aspecto importante de sua fotografia foi o uso equilibrado e sutil de luz e sombras, que criavam no retratado uma atmosfera na qual pode ser sentida a gravidade do ser humano na sua representação. O estilo direto, limpo e objetivo com que Nadar elaborava seus retratos é até hoje reconhecido e presente na fotografia contemporânea.



Figura 7: "Sarah Bernhardt", de Felix Nadar, 1860.

No retrato de Sarah Bernhardt (Figura 7), é possível perceber claramente como Nadar buscava a foto limpa de quaisquer objetos que competissem com o retratado. O elemento de características neutras presente à esquerda do quadro serve apenas para dar apoio à modelo, e com isso ele explora uma pose que enriquece a retratada. Nadar transformou a estética dos retratos de uma época utilizando-se apenas dos recursos que o retratado possuía pela subtração do que poderia vir a distrair o espectador da fotografia; nota-se a capacidade do fotógrafo de captar a emanção

psicológica do indivíduo fotografado, que se concretiza no retrato. Essa característica determina a força dos seus retratos e sua capacidade de transformar o sujeito através de uma nova visibilidade, fazendo isso numa época em que a fotografia era tida como a mais absoluta certificação da verdade.



Figura 8: “Retrato de Dora Mar”, de Pablo Picasso, 1937.

Embora o retrato fotográfico seja a categoria à qual esta pesquisa pretende se ater nesta pesquisa, é importante estar atento aos trabalhos que puderam, em outras modalidades, impactar a evolução do retrato fotográfico. Desse modo, um breve olhar para as representações como a da Figura 8 do mestre Pablo Picasso (1881-1973) pode sugerir algumas inovações estéticas que foram mais adiante assimiladas conceitualmente pela fotografia de retrato, e que talvez possam encontrar eco nas obras que foram realizadas para esta pesquisa. Pode-se dizer que o retrato ganhou novas formas de representação com Pablo Picasso, que se notabilizou por retratos cujas linguagens revolucionárias do cubismo e posteriormente do surrealismo apresentaram uma nova possibilidade visível do indivíduo do retratado. Picasso, com sua técnica peculiar, conseguiu a transformação absoluta do retratado.

Aplicados ao retrato, o cubismo e o surrealismo são capazes de manter elementos que permitem uma identificação do sujeito. No entanto, a transformação na visibilidade é completa e arremessa o conteúdo visual para uma nova estética. Os retratos de Picasso contribuíram possivelmente para a transformação do retrato em fotografia proposta por André Kertész, na qual importa mais o real imaginado pelo artista.



Figura 9: "Distorção #40", de André Kertész, 1933.

O trabalho de Cindy Sherman é paradoxal. Sua obra, composta por autorretratos, questiona o próprio retrato, uma vez que apresenta personagens e figuras que não encontram a identidade da artista, mas, por outro lado, carregam-se de informações de si próprias (COTTON, 2010). Roland Barthes (1980) já havia antecipado que é impossível contemplar o eu em essência numa fotografia. Como manifestação de um desejo de aparência, os retratos de Sherman vão além, pois a transformação a que a artista se propõe vai em direção a evidenciar estereótipos da sociedade contemporânea de forma dramática e, às vezes, caricata. Sherman enriquece seu trabalho com componentes de medo, cinema de terror, surrealismo, deformações de corpo e rosto, pornografia, guerra, sempre usando o próprio corpo como matéria-prima de sua obra, em atuações frente à câmera que flertam com a *performance* e a interpretação. São cenas fictícias, mas construídas a partir de uma observação atenta dos desejos e medos do ser humano. (COTTON, 2010).

Cindy Sherman torna-se reconhecida como artista pela capacidade apurada de

criticar a sociedade norte-americana através de retratos quando esta ainda era uma categoria que pouco saía do mundo do próprio retratado. Seu mérito é estabelecer o retrato como a ferramenta de sua crítica ampla. A crítica é sutil e nunca clara, o que faz o espectador também transformar sua percepção sobre cada obra ao longo do tempo (Fonseca, 2009).



Figura 10: "Untitled Film Still #21", de Cindy Sherman, 1978.

A crítica que Cindy Sherman faz à sociedade por meio de suas fotografias é dirigida ao papel e à representação da mulher na sociedade americana. De maneira menos incisiva ela critica a atuação da mídia, em especial o cinema e seu potencial de afirmação ou transformação de elementos da cultura ocidental. Sherman usa recursos tal qual um camaleão, transformando-se fisicamente para suas fotografias, assim se despersonalizando e, dessa forma, usa o retrato como desconstrução da identidade do retratado (FONSECA, 2009). Com elementos ficcionais similares é possível dizer que Cindy Sherman assemelha-se, nesse ponto, ao trabalho que Julia Margareth Cameron fizera no século XIX, mas é preciso lembrar que Sherman se utiliza de outro status vigente de um sistema artístico muito mais sedimentado que na época de Cameron, para divulgar seu trabalho e os conceitos implicados em sua obra e, assim, suscitar novos questionamentos.



Figura 11: "Untitled #466", de Cindy Sherman, 2008.

A escolha de Sarah Moon é significativa, pois esta fotógrafa realiza um trabalho que vai ao encontro da proposta deste trabalho, relativa ao retrato. Fotógrafa de moda, ela se diferencia pelo caráter abstrato que dá às suas fotografias, carregadas de um forte sentimento de ficção. A fotógrafa busca uma evidente transformação do visível e se utiliza da tecnologia e de habilidades técnicas para fazê-lo. Ao trabalhar com cores, busca distanciá-las da realidade através da manipulação da materialidade do Polaroid, um dos seus suportes favoritos. Seus retratos remetem a uma despersonalização dos modelos e o resultado visual estético é muito mais forte do que a própria personalidade da pessoa fotografada.



Figura 12: Sarah Moon, 1996.

Outra característica evidente nas fotografias de Sarah Moon é o uso de um foco suave, texturas aparentes da superfície do fotográfico e uso do borrado como forma de desconstruir o visível da realidade e atingir um resultado surpreendente para o observador. Os retratos revelam seres especiais, sem uma identificação objetiva do retratado, denotando mais interesse pela fotograficidade que pela identidade da pessoa fotografada.

Eventualmente Sarah Moon evidencia as bordas do material fotográfico, tal qual Cartier-Bresson. Este o fazia em suas ampliações com o propósito de evidenciar seu enquadramento original, pois era intolerante a cortes na imagem. Sarah Moon, penso, utiliza as bordas de maneira a propor uma nova estética. Sua abordagem parece fazer sentido ao incorporar a borda do material fotográfico com a finalidade de valorizar a fotograficidade, ressaltando a existência de uma superfície que não permite a transparência da imagem e tornando as bordas do material partes do retrato em vez de uma delimitação simplesmente.



Figura 13: "Kassia Pysiak", de Sarah Moon, 1998

Outro artista que construiu uma obra de interesse no âmbito do retrato fotográfico foi Arthur Omar. Seu trabalho, elaborado ao longo de mais de vinte anos, denominado "Antropologia da Face Gloriosa", apresenta centenas de retratos em que pode ser notada a influência de artistas como Goya, Van Gogh, Munch, David e Delacroix, incorporados a retratos de caráter contemporâneo e sob uma mesma temática: o carnaval.

Arthur Omar realiza o que considera um momento de captura em que fotógrafo e fotografado se tornam únicos e indivisíveis. A construção da imagem acontece através do uso exclusivo do preto e branco, contraste acentuado, anonimato dos personagens pelo excesso das maquiagens ou pelo uso de máscaras, enquadramento somente no rosto, títulos fantasiosos para cada foto e, principalmente, pelas expressões de êxtase ou transe em cada uma das fotografias (Figuras 14 e 15). Omar discorre sobre um momento de criação em que é impossível uma consciência completa do ato (o momento exato da captura da luz) e essa consciência renasce do zero numa etapa posterior em que retorna às imagens para trabalhá-las no quarto escuro. Essa segunda etapa, para o artista, é tanto uma plena descoberta das faces registradas como um mergulho na materialidade da fotografia, agindo o artista de modo a definir o reenquadramento, o tamanho dos grãos, dialogando com a textura

do papel, com a formulação dos químicos, com a matéria envolvida.



Figura 14: “Amélia concêntrica irradiando a beleza universal” da série “Antropologia da Face Gloriosa”, de Arthur Omar.



Figuras 15: “Amor à luz” da série “Antropologia da Face Gloriosa”, de Arthur Omar.

Arthur Omar busca retratar de cada face nunca o que se vê ao se estar desprovido de um dispositivo, a olho nu, assim evidenciando momentos de transição que não são observáveis sem o auxílio de suas fotografias. Para o artista, a êxtase fotografada pode muitas vezes ser tão efêmera e de curta duração que passa despercebida até mesmo para quem ocorre, pois se trata de estados de consciência muito breves (OMAR, 1997). Omar criou uma obra de grande impacto em que seres efêmeros e profundos se exteriorizam e se eternizam nas fotografias.

1.5 A fotografia como reordenação do real e produção do novo

Fotografar a imensidão do cosmos ou algum detalhe de pequena relevância no universo das coisas é a materialização de uma relação entre a coisa e o fotógrafo. Estabelece-se essa relação ao ocorrer o interesse do fotógrafo pela coisa e esta despertar no fotógrafo o interesse sobre si. Soulages (2010) já afirmava, ao investigar as possibilidades de uma foto, que “fotografar é fotografar uma relação”. Quando levado ao campo do retrato, no qual existem pelo menos dois seres viventes (fotógrafo e fotografado), a existência de uma relação se torna muito mais evidente. “Quando o objeto a ser fotografado é um ser humano, este reage por sua vez não ao fato de ser fotografado, mas à personalidade particular do sujeito que fotografa” (p. 126-7).

Observando as produções dos artistas citados na sessão anterior, vimos que o fotógrafo trabalha para que esta relação resulte em aspectos positivos em seus retratos. As estratégias variam, podendo trazer à tona aspectos profundos da personalidade do fotografado para o retrato ou mesmo manter uma relação em que o aspecto relevante mais importante a ser extraído é de caráter puramente estético, e pouco relacionado à personalidade do indivíduo fotografado. Qualquer que seja a estratégia, o objetivo da fotografia é sempre a produção de um material e esse material é a foto (SOULAGES, 2010, p. 128).

É a análise deste material, a fotografia em si, que leva Soulages a estabelecer a especificidade da fotografia, e que este trabalho pretende abordar. Para Soulages,

a especificidade da fotografia - aquilo que lhe dá sua característica mais própria - é denominada *fotograficidade*. A *fotograficidade* consiste na “capacidade peculiar que a fotografia tem de articular de forma surpreendente o irreversível e o inacabável” (SOULAGES, 2010, p. 131). A obtenção de uma imagem através do ato fotográfico efetua uma transformação irreversível no negativo: antes virgem, para um material impressionado pela luz. Os processos químicos empregados no negativo até que a imagem seja fixada são únicos e não podem ser desfeitos. Da mesma maneira, o momento fotografado também não retrocede e é impossível de ser registrado uma segunda vez. “Aquilo que a fotografia reproduz até o infinito só aconteceu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 1980, p. 17). É também de Barthes o noema “isto-foi”, que dá a noção de passado na fotografia e que, por ser passado, não mais retorna. Essas são algumas das características que tornam a fotografia, em alguns aspectos, irreversível. Por outro lado, a partir de uma imagem matriz como a do negativo são infinitas as possibilidades de atuação com este para que se produzam imagens finais potencialmente diferentes. Pode-se imaginar que um único negativo possa servir de inspiração para o trabalho de toda uma vida de uma pessoa, gerando imagens diferentes a partir de uma mesma imagem fixada no negativo.

A abordagem de Soulages (2010) é voltada para a materialidade da foto, ou seja, sua fotograficidade. O material é que determina a especificidade da fotografia. Tal orientação é pertinente nesta investigação, como será visto de maneira mais aprofundada no próximo capítulo, em que o processo de criação da imagem é investigado e testado com o objetivo de obter novas possibilidades. O viés da investigação se dá através dos mecanismos utilizados, dos aparatos que se interpõem entre fotógrafo e fotografado e que provocam tensões no âmbito da irreversibilidade da imagem proposta por Soulages, especificamente no primeiro ato da obtenção da imagem compreendido pelo momento em que a luz expõe um negativo (SOULAGES, 2010, p. 130). Nessa etapa, a irreversibilidade acontece nas alterações na trajetória dos raios luminosos que emanam do retratado, no agenciamento da luz captada.

É importante abrir um espaço para tratar da obtenção de imagens digitais. Nesse procedimento, o suporte difere do filme analógico e o negativo do filme não

existe materialmente como parte do processo. Essa situação, cada vez mais comum e que atualmente representa a maioria das imagens captadas, compreende a que Soulages aborda como fotograficidade. Neste trabalho, a captação das imagens foi feita primordialmente em câmeras digitais. Conforme Soulages (2010), o processo digital é um processo de hibridação e que se assenta conceitualmente muito mais no segundo aspecto da fotograficidade, ou seja, no inacabável, reforçando essa dimensão (SOULAGES, 2010, p.134). A característica do irreversível continua existindo como momento impossível de ser retornado. Do ponto de vista material, a inexistência do negativo é suprida por uma simulação do real que se constitui em uma matriz numérica, construída a partir da sensibilização obtida por meio da luz agenciada pelo dispositivo e captada por um sensor digital.

Percebeu-se nas fotografias dos artistas citados e também foi objeto das imagens produzidas no decorrer desta pesquisa a capacidade própria da fotografia, seja individualmente ou num conjunto, de se colocar a partir de uma ótica da arte, com propriedades de poema ou aforismo, propondo uma liberdade interpretativa muito mais ampla ao espectador do que talvez proporcionam o cinema ou a escrita literária, por exemplo. Por mais contextualizada que esteja, a fotografia colocada no patamar da arte requisita para si um vazio lógico, tornando possível que aquele que a olhe lhe possa propor sua própria lógica. Aqui, pode-se entender não somente a predisposição que a imagem fotográfica tem de estimular o imaginário, mas novamente reforça-se o conceito do inacabável de Soulages (2010), para o qual a obra fotográfica tem um potencial infinito de reorganização, tanto na relação com outras imagens como na reinterpretção frente ao espectador, que permanece até mesmo após a morte do autor da obra.

Qualquer que seja a intenção no fazer fotográfico de um retrato, trava-se um embate entre a “intenção” do aparelho (que segue estritamente uma programação determinada e aqui entendida como a manifestação de uma programação coletiva ao qual está subordinado) e a intenção do ser humano por trás do dispositivo, adquirindo seu controle parcial e lutando para, tanto quanto possível, impor sua vontade no fazer fotográfico. Este aspecto será tratado no capítulo 2, abordando uma discussão de maneiras de tomada de controle dessas possibilidades, ou pelo menos de abrir novos

flancos para a criatividade atuando por dentro de um sistema instituído.

Deste ponto de vista, Flusser (2008) propõe que o trabalho do artista é o de brincar com a informação disponível com a finalidade de produzir informação nova. No decorrer desta pesquisa foi validada essa assertiva sob diferentes perspectivas: propondo novas formas à informação visual através do contradispositivo, usando tecnologias em rede para conferir ao retrato vazios lógicos a serem preenchidos pelo espectador, construindo relações entre imagens que explorassem o conceito do inacabável.

Parece correto afirmar que as possibilidades no âmbito da imagem se expandiram exponencialmente a partir da imagem sintetizada no meio digital. E também parece correto admitir que as tecnologias apoiadas nos meios analógicos como a fotografia tradicional são incapazes de igualar os resultados estéticos do conteúdo digital, uma vez que se tratam de protocolos diferentes. No entanto a vocação desta pesquisa é o olhar sobre o hibridismo de técnicas analógicas e digitais e, propondo o uso de mecanismos rudimentares, atingir resultados que sejam suportes de sua própria poética visual. Apontar que o uso da ferramenta, qualquer que seja, não se coloca acima do processo criativo, mas ao lado, servindo como apoio e principalmente modificando processos, comportamentos e formas de enxergar que tenham tão somente a produção artística como foco do resultado. Esta pesquisa não visa a uma inovação tecnológica de ponta, mas é um trabalho que se propõe no âmbito da reordenação do existente. É possível dizer que se assemelha a um dos componentes da fotograficidade proposta por Soulages (2010): é de caráter do inacabável, tratando de extrair novos ordenamentos e resultados a partir das tecnologias existentes, e é nisso que se pretende apoiar essa poética.

2 O CONTRADISPOSITIVO COMO ALTERNATIVA POÉTICA PARA O RETRATO

Nesta pesquisa sobre o retrato, em que a estética resulta de um saber fazer através do cruzamento de um dispositivo com um contradispositivo, a tarefa é complexa, visto que esses conceitos operatórios levam a explorar e a pensar as diversas tangentes que eles engendram. Seus significados indicam a complexidade do presente estudo e são, ao mesmo tempo, fontes de enriquecimento da prática fotográfica e conseqüentemente da elaboração teórica da mesma. Assim, a presente investigação imbrica esses conceitos operatórios a um contradispositivo, que pode ser uma dificuldade suplementar, tanto do ponto de vista operatório como do ponto de vista do fotográfico, ou seja, do conteúdo visível da foto, que se verá transformado pela ação minimizadora da visibilidade predeterminada a toda captação de que o dispositivo dispõe. Operação essa que exige uma dupla manipulação dos dispositivos, o que requer maior habilidade técnica, a qual aumenta a tensão da ação fotográfica, ou seja, do ato da criação do retrato que busca se distanciar da experiência já existente no uso de um só dispositivo, a câmera.

Viu-se que o termo “contra” significa oposição, mas também implica um sentido de proximidade. O contradispositivo, portanto, não suprime o próprio dispositivo mas necessita dele para executar sua finalidade. O dispositivo, nesse caso, é a câmera fotográfica cuja função é de capturar imagens. Esse tipo de imagem depende da câmera, mas também do sujeito fotografado, do sujeito que fotografa, das condições de luz e do acaso que se impõe durante a captação da foto; esses elementos fundamentalmente presentes alimentam a realização do retrato fotográfico. Soma-se a esse universo de realização de duplos através da tecnologia a sensibilidade do fotógrafo, que fará com que os retratos assim captados se distanciem da simples manipulação técnica e captação de aparências sem a essência que essa duplicação do ser humano deve conter.

Diversos autores refletiram sobre o dispositivo, porém nesta investigação em que ele é parte integrante da poética requerida, torna-se necessária um aprofundamento e compreensão para que o conceito do contradispositivo seja melhor explorado como modo operatório e conceito teórico deste trabalho. Para se construir a ideia do dispositivo e do contradispositivo a pesquisa vai se apoiar inicialmente no que Foucault, assim como Agamben (2006), apontam como as implicações do conceito de dispositivo. Cabe salientar que Foucault não era muito afeito a definições exatas dos termos que utilizava, mas entre seus escritos há um que pode ser uma aproximação desse conceito que retoma Agamben. Agamben cita uma entrevista de Foucault, dada em 1977, em que ele declara que o dispositivo tem um caráter amplo e heterogêneo e é composto por estruturas diversas como

discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas, o dito e o não dito [...] O dispositivo é a rede que se estabelece entre estes elementos (FOUCAULT *apud* AGAMBEN, 2014, p. 24).

Esta primeira definição já apresenta uma amplitude significativa do termo. Para muitos, a primeira associação ao se referir à fotografia é a de pensar na câmera fotográfica como dispositivo. Essa é também uma visão correta, como será visto mais adiante, mas Agamben (2014) aponta que Foucault provoca a pensar o dispositivo como algo bem mais complexo e incorpora uma série de saberes heterogêneos convergindo para um determinado assunto ou uma categoria. Nesta pesquisa se vê a necessidade de eliminar tudo aquilo que possa, de alguma maneira, reduzir o pensamento proveniente da adequação tecnológica do dispositivo e do contradispositivo na ação fotográfica empreendida. Por isso, entender somente a câmera fotográfica como o dispositivo não seria pensar dentro de um escopo bastante limitado no que se compara ao pensamento de dispositivo de Foucault trazido acima por Agamben? Não seria a câmera fotográfica apenas um desses elementos que permitem à Fotografia – esta sim entendida como o dispositivo no viés conceitual de Foucault segundo o pensamento de Agamben (2014) – realizar sua atividade e envolver mais aspectos do mundo, numa relação em rede através de uma organização que permite realizar sua função? Pensar na fotografia como dispositivo

é englobar mais elementos além da câmera, esse objeto-máquina que permite o registro da imagem; é envolver questões referentes a evolução científica, técnica, tecnológica, histórica e social que se concentram nos elementos que convergem para o momento em que a imagem será construída, a saber, sujeito operando a câmera com sensibilidade, tirando partido de seus diferentes recursos, sem se esquecer desse ato, a fundamental relação sujeito-sujeito (fotógrafo-fotografado) na busca de um sujeito-objeto, o retrato; retrato esse que não deixará de ser marcado pela história social e humana de seus atores.

Partindo desta visão, a Fotografia, ou seja, todo o conjunto de saberes, de relações e determinações compreendidos no universo da fotografia, leva a considerar tal como dispositivo. O contradispositivo vem a ser esta estrutura adicional que reorganiza as relações existentes, ou pelo menos as coloca em evidência e serve como possibilidade de questionamento dessa estrutura disposta. Questionamento que vai além das preocupações técnicas, visto que se trata de retrato, conseqüentemente, do humano e da aparência estética que é dada a ele.

Assim sendo, o contradispositivo aparece como um elemento que irá se somar ao dispositivo para a realização de novas possibilidades imagéticas que o dispositivo por si só seria incapaz de capturar. Cabe ao fotógrafo, no uso dessa técnica, a tarefa de dar forma, compreendendo as novas possibilidades que ela oferece ao retrato de se reconfigurar.

Ainda que o dispositivo possa ser esta rede complexa de relações, é correto também classificar como dispositivo o que se conhece como câmera fotográfica ou qualquer artefato tecnológico que possua uma câmera embutida. Essa classificação não pretende ser antagônica a outra que classifica a Fotografia como dispositivo, mas ser apenas uma outra forma de entendimento também válido para esta pesquisa. São duas visões que ampliam as possibilidades de explorar o conceito de dispositivo e contradispositivo. Quando se faz referência à câmera fotográfica, é necessário ter em mente que, como objeto, ela não é somente a somatória de componentes que permitem registrar uma imagem mas também agrega uma herança de conhecimentos científicos, reúne um conjunto de aspectos culturais e sociais, promove uma forma de agir das pessoas, uma forma de se comportar tanto ao se empunhar a câmera quanto

ao se colocar frente a ela: isso sem dúvida evoca considerações legais e éticas que afetam o comportamento dos envolvidos.

Para melhor compreender o dispositivo, no caso a câmera fotográfica, deve-se considerar olhar em seus componentes essenciais que permitem a tomada de uma fotografia. Para isso deve-se verificar todos os elementos necessários para que se possa afirmar que ali exista um dispositivo que permita capturar a fotografia. Essa tentativa de simplificação dos componentes do dispositivo serve para entender os elementos essenciais de um aparelho, assim como os elementos que se incorporam e estendem a capacidade do aparelho em sua função básica: capturar uma imagem fotográfica.

Antes de avançar na simplificação do dispositivo câmera fotográfica, cabe problematizar o quanto essa simplificação equivale hoje ao mecanismo que o ser humano utiliza para construir suas imagens fotográficas. Parece facilmente compreensível que hoje os dispositivos utilizados para capturar uma fotografia estejam longe de uma estrutura simples, pelo contrário, à medida que o processo foi sendo dominado e a tecnologia foi avançando, mais recursos foram sendo incorporados à câmera e esta também vem se acoplando a outros dispositivos, tornando-se praticamente onipresente. Não se pode esquecer que a tecnologia altera a forma de fotografar, uma vez que impõe novos modos de relação com a câmera. Assim, a esquematização da câmera em seus elementos mais simples pode ajudar a compreender uma ideia, no entanto não reflete totalmente o quanto a forma de fotografar também se alterou pela agregação de inúmeros componentes adicionais que se uniram ao equipamento, e que hoje determinam certa dinâmica que poucos fotógrafos conseguem deixar de utilizar no seu fazer fotográfico. O que se pretende afirmar aqui, basicamente, é que o dispositivo, embora tenha infinitas possibilidades de usos e pareça cada vez mais complexo, continua a determinar (ou limitar) de alguma maneira a forma de atuação tanto do fotógrafo como de quem se presta a ser fotografado. Essa constatação vale para qualquer categoria de fotografia, mas é particularmente válida no âmbito do retrato.

Esta pesquisa voltada para o retrato fotográfico leva a interrogar sua própria natureza de objeto tecnológico de fabricação de duplos. Esse modo de representação

incorpora diferentes possibilidades, também restrições impostas pelo dispositivo no fazer do retrato. Assim, o retrato é construído não apenas pela intenção humana de sua realização, mas por um conjunto de saberes e aparatos que possuem seu próprio discurso no processo, discurso esse ao qual o fotógrafo deve estar atento, ora cedendo, ora subvertendo-o, se quiser fazer desse ato fotográfico o meio de expressão de uma linguagem pessoal que descarte a mera aparência.

Fotografar, pois, significa fotografar com o outro e o mundo. Estabelece-se aí uma espécie de jogo entre humanos e coisas produzidas pelos humanos. Ainda que o controle das ações esteja totalmente no domínio dos humanos, é notável que o sistema de aparelhos por estes construídos estimule a um modo de agir que acabe por determinar comportamentos. A tecnologia determina também a forma de agir e, conseqüentemente, o resultado final das fotografias realizadas. Basta uma simples e rápida visualização de retratos postados em redes sociais para que se possa perceber uma repetição/padronização de comportamentos a partir da difusão de câmeras em *smartphones* e semelhantes. É a tecnologia determinando a forma de agir, pois se sabe que não se fotografa da mesma maneira com um *smartphone* e uma câmera *reflex*, por exemplo, logo, os resultados são também diferentes.

A constituição cada vez mais abrangente e conectada de redes permite que comportamentos sejam multiplicados e aderidos numa velocidade cada vez maior. Padrões se estabelecem rapidamente pela existência dessa rede e isso se nota também na produção do retrato contemporâneo. A contemporaneidade estabelece uma dinâmica própria no fazer do retrato e, principalmente, na sua difusão, que, por sua vez, impacta o fazer de outros retratos. A força desse sistema pode ser bem entendida nas palavras de André Lemos, que afirma:

Na cultura contemporânea, mediadores não humanos (objetos inteligentes, computadores, servidores, redes telemáticas, smartphones, sensores, etc.), nos fazem fazer (nós, humanos) muitas coisas, provocando mudanças em nosso comportamento no dia-a-dia e também, em contrapartida, recursivamente, mudamos esses não-humanos de acordo com as nossas necessidades (LEMOS, 2013, p. 19).

Esta citação confirma a importância dos aparelhos tecnológicos na vida do humano pós-moderno e a influência dos mesmos no uso cotidiano que se faz. Cabe então, no decorrer desta pesquisa, tentar entender a força de um sistema que se impõe à ação humana, neste tempo em que uma grande maioria se vê submissa aos aparelhos tecnológicos e conectada a redes sociais. Ciente da condição imposta pela tecnologia atual, essa investigação é sobre o retrato através de um fazer consciente, capaz de contornar as imposições desse sistema e esperar, assim, emergir uma poética cujo resultado se distancia do simples manejo técnico de câmeras e outras interfaces.

2.1 Exploração da câmera fotográfica como dispositivo

Pensando na forma mais rudimentar de uma câmera fotográfica, há os seguintes elementos essenciais para seu funcionamento: uma câmera escura com um orifício por onde entra a luz e que pode ser aberto e fechado e uma superfície no interior dessa câmera, configurada para capturar a imagem formada em seu interior (imagem latente que precisa passar por processo de revelação para que seja materialmente visível certificando este modo operatório).

As câmeras do tipo *pinhole* (do inglês “buraco de agulha”) ilustram de forma bastante precisa este modelo de câmera rudimentar. Não há forma de realizar focagem da imagem e o fotógrafo sequer possui qualquer forma precisa de enquadramento. Os avanços tecnológicos conduziram a diversas configurações desse mecanismo desde a invenção da câmera fotográfica. O que é marcante nessa evolução tecnológica são os resultados obtidos derivados dessa evolução.

Voltando à câmera em seu nível mais elementar: para que a luz que entra pelo orifício existente na câmera escura se forme como imagem com nitidez, os princípios da óptica estabelecem que o tamanho do orifício seja bastante reduzido e o mais perfeitamente redondo possível. A nitidez da imagem aumenta com a redução do orifício, mas essa redução de luz se torna um problema em situações pouco iluminadas. Condição que só foi contornada com o uso de lentes junto ao orifício. O uso de objetivas tem duas funções principais: melhorar a qualidade da imagem

formada dentro da câmara escura e, ao mesmo tempo, proporcionar uma maior luminosidade da imagem obtida.

As objetivas se tornaram praticamente onipresentes em todo tipo de dispositivo fotográfico, incorporadas a estes. Para que a fotografia fosse viável, dois problemas tiveram que ser resolvidos: o primeiro relativo à questão da formação da imagem, aí entendidos os princípios físicos e a questão da óptica; o segundo, a questão da apreensão da imagem, do registro da luz, e nesse ponto a química resolveria a questão da sensibilização, revelação e fixação da imagem numa superfície. A ciência resolveu primeiramente a questão da formação da imagem, já conhecida desde a antiguidade. Foi no *Quattrocento*, com o objetivo de auxiliar a tarefa dos pintores, que os primeiros dispositivos capazes de projetar uma imagem surgiram. Um longo percurso ainda seria percorrido até que, finalmente, a química conseguisse avançar a ponto de se tornar possível a fixação da imagem luminosa, quando, então, nasceu a câmara fotográfica e surgiu a fotografia como o ser humano a conhece (ROUILLÉ, 2009). Sendo assim, por preceder o aparecimento da fotografia, a objetiva é considerada como algo inerente à câmara fotográfica, no entanto as câmeras *pinhole* provam que ela não é absolutamente necessária em determinados dispositivos. Assim sendo, o uso de objetivas para alterar a imagem não poderia ser considerado o primeiro contradispositivo, uma vez que não é absolutamente fundamental para o dispositivo fotográfico?⁴ Talvez essa seja uma concepção antes não pensada, pois é difícil para muitos conceber a existência da imagem fotográfica sem o uso da objetiva, o que, no entanto, nos leva a considerar essa possibilidade.

Ao sair um pouco do universo da câmara fotográfica vai ser possível lembrar que fotografia, por definição, não depende sequer da própria câmara. A câmara fotográfica é apenas um dispositivo que facilita o processo, mas o fenômeno de “escrever com luz” pode ser observado nos *photogenic drawings* de W. H. Fox Talbot, nas *rayografias* de Man Ray, nos fotogramas de Lászlò Moholy-Nagy, que, ao colocar objetos diretamente sobre o papel sensibilizado, criavam imagens indiciais dos

⁴ Precisamos distinguir que este questionamento é meramente retórico com a finalidade de avançar no pensamento. É completamente compreensível que as objetivas têm como finalidade uma melhoria da qualidade da imagem e diferem do conceito de contradispositivo que estabelece uma perturbação intencional na imagem, conforme veremos adiante no discurso.

mesmos (ROUILLÉ, 2009). Na *performance* fotografada “*Reading position for a second degree burn*”⁵ de Denis Oppenheim, 1970, (Figura 16) que utilizou a própria pele exposta à luz do sol por 5 horas para gravar os contornos de um livro sobre o peito e mostrar que o fenômeno da impressão fotográfica já estava disponível à humanidade mesmo antes da invenção da câmera fotográfica. Esses verdadeiros “sudários” nos recordam da questão do contato do referente com a superfície onde a imagem fica impressa, e também aproximaram a fotografia do seu discutível papel de documento da realidade pela presença do referente.



Figura 16: “*Reading position for a second degree burn*”, de Denis Oppenheim, 1970.

Foi verificado, então, que nem as objetivas nem a câmera escura são componentes essenciais para a formação e fixação de uma imagem formada a partir da luz e das reações químicas, que são necessárias para que as imagens se materializem de alguma forma. É possível obter uma imagem abrindo mão de ambos os componentes, uma vez que a natureza pode fazer coisas por ela mesma. Então, tudo que é adicionado poderia ser considerado em algum momento contradispositivo no fazer fotográfico? Questão que não pode ser respondida, mas que parece

⁵ disponível em: <http://www.dennis-oppenheim.com/works/1970/148>, acesso em 21.fev.2014.

interessante de ser mencionada e verificada no decorrer dessa investigação, em que o contradispositivo tem importância maior na realização prática e no resultado estético dos retratos obtidos através desse modo operatório. É certo lembrar o caráter não definitivo de cada um dos elementos presentes no processo.

Desta forma, pode-se entender como contradispositivo tudo aquilo que, de alguma forma, se une ao dispositivo original para criar uma força de oposição aos resultados que seriam esperados na ausência deste. Nesse entendimento, incontáveis elementos poderiam ser pensados como potenciais contradispositivos, tais como filtros, lâmina de plástico transparente colorido, conjuntos ópticos complexos ou rudimentares, superfícies espelhadas, enfim tudo que se interponha entre o objeto fotografado e o dispositivo fotográfico e altere o potencial da imagem do dispositivo pode vir a ser considerado um contradispositivo.⁶



Figura 17: Visão parcial do Contradispositivo #1 com lente de binóculo.

Neste universo de inúmeras possibilidades, a finalidade do contradispositivo é perturbar as predeterminações do dispositivo. Esses diferentes contradispositivos

⁶ O termo contradispositivo foi elaborado ao longo da pesquisa em comum acordo com a orientação. No entanto ele é passível de variações que teriam um sentido similar ou idêntico conforme o direcionamento conceitual. Termos como Pró-Dispositivo ou Paradispositivo, por exemplo, poderiam ser empregados para designar o conceito proposto nesta pesquisa sem comprometer o pensamento, mas optamos por “contradispositivo” uma vez que o radical “contra” tem fundamentação etimológica e lógica conforme já foi verificado ao longo do texto.

serão determinantes, do ponto de vista estético, como ruídos adicionados que modificam o conteúdo e o significado do fotográfico, quer dizer, da aparência de cada retrato assim obtido. Se o fotográfico é dessa maneira metamorfoseado, a linguagem visual desses retratos nada mais é do que fruto dessa metamorfose.

A poética desta pesquisa é permeada pelo contraponto dos retratos obtidos pelo dispositivo com outros obtidos com a inclusão do contradispositivo, para um melhor esclarecimento da proposta em questão. Não se pretende aqui estabelecer uma comparação objetiva entre as duas formas de retrato realizadas, tampouco estabelecer entre eles um discurso qualitativo do ponto de vista estético. Porém, a intenção é criar um diálogo que possa levar a tentar compreender quais são as possibilidades que se alteram e que diferenças de cunho simbólico, filosófico, estético e do fazer na construção do retrato virão a enriquecer essa realização poética e o pensamento decorrente da mesma, através do entrecruzamento com o uso do contradispositivo na arte do retrato.

É importante dizer que o contradispositivo é, antes de mais nada, um conceito teórico, que toma forma dentro dos parâmetros anteriormente listados. O contradispositivo não tem a pretensão de ser um modelo único ou pré-definido. Ele pode assumir diferentes aspectos e propósitos. O contradispositivo desta investigação entra na categoria de artefatos bastante rudimentares em sua fabricação e materiais empregados, e que, mesmo assim, possibilitam a obtenção de uma estética própria e diversa daquilo que, com o uso único do dispositivo, a câmera permite obter.

A escolha dos materiais utilizados para construir os contradispositivos teve como princípio a experimentação livre, o reaproveitamento de partes de outros dispositivos, o emprego de tecnologias consideradas obsoletas, a ausência de artefatos computadorizados ou digitais passíveis de interferir nos efeitos obtidos. Teve-se o cuidado de empregar exclusivamente a óptica para formação da imagem a ser registrada e priorizando os componentes de baixo custo. A construção/montagem dos contradispositivos focalizou as possibilidades estéticas, a funcionalidade e o caráter artesanal do objeto. Dessa forma, o contradispositivo como objeto não necessita ter uma aparência predeterminada pela indústria e, na maioria dos casos, a aparência é rústica, similar a um protótipo, pois é objeto único, mas sem o propósito

de ser modelo para exemplares futuros, uma vez que eles se encerram neles mesmos. Assim sendo, componentes como cola, papelão, vidro jateado, espelhos de diferentes formatos, fita adesiva, entre outros são usados, não somente como parte do contradispositivo, mas também porque a utilização desses diversos componentes pode provocar alterações na imagem criada. Esses elementos tanto podem servir para a formação da imagem como para se incorporarem a ela de maneira particular e acrescentando-lhes suas próprias particularidades como parte do discurso estético formulado.

Faz-se necessário esclarecer que, nessa fase da investigação, o contradispositivo usado para a captação das fotos teve a função de aparato de caráter pré-fotográfico, ou seja, uma espécie de câmera escura de fabricação rudimentar adaptada para esse trabalho. Entende-se por pré-fotográficos os aparelhos que precedem a câmera fotográfica na configuração atual, porém fundamentando-se no que a ciência havia previsto antes de a fotografia se estabilizar como objeto de representação do real no século XIX. Retomar a ideia de aparato pré-fotográfico tem como objetivo reforçar o entendimento do desenvolvimento tecnológico da óptica e sua importância na qualidade das fotografias realizadas. Embora com esse aporte da óptica, que favorece a formação mais precisa da imagem captada do real, a fotografia só foi estabilizada como objeto de representação da realidade após a resolução da questão química que permitiu a fixação da imagem. A industrialização do século XIX foi responsável por esse avanço tecnocientífico da fotografia.

Neste protótipo, sua função como contradispositivo é de convergir os raios luminosos para uma projeção numa superfície e, a partir dessa imagem projetada, realizar uma fotografia com o dispositivo fotográfico. Os elementos que compõem o contradispositivo são simples: uma estrutura feita de papel-cartão rígido, uma lente reaproveitada de algum mecanismo óptico já existente, uma superfície que possa receber a imagem. Essa superfície deve ser parcialmente transparente, permitindo assim a visualização, no lado oposto, da imagem formada que será capturada por meio do contradispositivo.

Outro tipo de contradispositivo desenvolvido no decorrer desta pesquisa foi constituído de um ou mais espelhos. Diversas opções de recortes, distribuição das

lâminas e do ângulo por elas refletidos foram experimentadas com a finalidade de obter os efeitos esperados, assim como as possibilidades não planejadas, mas portadoras de elementos estéticos que satisfizessem os objetivos desta investigação.



Figura 18: Visão parcial do contradispositivo # 5 com espelhos refletindo o azul do céu.

O contradispositivo é um artefato que se torna compreensível quando usado e, mais ainda, quando se confronta com o resultado que ele permite alcançar nesta poética do retrato especificamente, mas também em outras abordagens fotográficas. Usá-lo é a melhor maneira de entender sua lógica de funcionamento junto ao dispositivo, tanto do ponto de vista técnico quanto poético. Assim, intenta-se propor o contradispositivo como algo aberto, sujeito a múltiplos formatos, concepções e projetos, ou seja, é mais importante ser compreendido como um conceito do que uma forma material específica. Se este não tem a intenção de ser um modelo único de contradispositivo, pode-se dizer o quanto o conceito inerente a ele pode contribuir para que o conteúdo estético que engendra, a sua própria maneira, vem a ser determinante para essa visão do retrato abordado. É essa poética que leva a descobrir e a experimentar os contradispositivos específicos dessa investigação, e os métodos deles próprios.⁷

⁷ Nos parece desnecessário uma descrição precisa e detalhada dos diferentes contradispositivos construídos e empregados, bem como imagens reveladoras que sugiram modelos de contradispositivos a serem replicados com fidelidade. A poética, penso, reside na experimentação e na contribuição que possibilitar ao leitor através da sua própria imaginação em pensar seus próprios contradispositivos guiando-se pela conceituação empregada nesta pesquisa.

Na figura 19, é possível ver alguns dos elementos utilizados na fabricação dos contradispositivos testados nesta pesquisa e que foram sendo reconfigurados ao longo do trabalho buscando resultados ímpares. É possível visualizar que entre os materiais há objetiva de grande formato, lente de binóculo, lente biconvexa, espelhos, câmera escura artesanal, suportes e vidro jateado.



Figura 19: Alguns elementos utilizados para confecção dos contradispositivos.

Essa forma de atuar tem o contradispositivo como veículo de uma criação que busca contornar o que, no retrato, tradicionalmente as pessoas estão acostumadas a ver. Esse percurso através da poética que conjuga o dispositivo, ou seja, a câmera fotográfica, e do contradispositivo que vai sendo adequado à realização dos retratos, não deixa de ser também uma maneira de redescobrir componentes e aparatos praticamente condenados ao desaparecimento. Assim, propõem-se novas combinações de aparelhos que permitam reconfigurar, na expectativa de uma estética renovada, e assim contribuir com um trabalho que se deseja diferenciado e que mostre outras faces do retrato, e que possa contribuir com a pesquisa em Artes Visuais.

Antes de tudo esclarece-se que, para a primeira categoria de contradispositivos, a intenção foi criar um aparato construído com materiais simples, alguns reutilizados como as objetivas de binóculos e lupas que resultaram em dois protótipos de tamanhos diferentes. A estrutura desses protótipos foi concebida em papel-cartão rígido, o que permitiu leveza e rigidez à forma final. A estrutura do protótipo menor se mostrou bastante adequada para o manuseio livre, enquanto que o segundo, maior e mais pesado, só se tornou prático com o uso de um tripé, com um encaixe adaptado na parte inferior.

A dimensão das estruturas determina outros aspectos, além do peso e da maneabilidade. Com uma estrutura maior, a superfície de projeção do contradispositivo #2 também é maior. A imagem projetada ganha igualmente em dimensão, mas em contrapartida se constata queda significativa de nitidez e de luminosidade nas bordas das fotos realizadas. A nitidez decresce a partir do centro da imagem e as extremidades da mesma quase não recebem luz. Ao fotografar a imagem projetada na superfície do vidro jateado, a luz apresenta-se bastante desequilibrada; desequilíbrio que, propriamente dito, cria uma estética própria, porém que limita a área utilizável da imagem projetada na região central do vidro do contradispositivo. A diferença de luminosidade explica-se, entre outras coisas, pela utilização de uma lente composta de um só elemento. Isso ocorre porque essa lente não possui correções ópticas para correção dessa deficiência óptica. Além dessa lente/objetiva portadora de um só elemento, foi testado o uso de segmentos de instrumentos ópticos variados e, entre esses, uma parte de um binóculo (que pode ser visto na Figura 18), o que permitiu obter um desempenho satisfatório. Apesar de sua composição óptica ter um único elemento, esteticamente foram obtidos resultados satisfatórios.

2.2 Contradispositivo e um novo fazer fotográfico

Quando se fala no dispositivo, nesse caso a câmera fotográfica, fala-se em um objeto inventado pelo ser humano e que tomou forma por sua mão. O ser humano se empenhou pelo desejo de obter, por meio do agenciamento mecânico da luz, imagens propícias à reprodução. Inúmeros são os conceitos associados a esse objeto que

correspondem a uma herança dos campos das Ciências Exatas, das Humanidades e das Artes. A câmera fotográfica é um conceito, uma ideia que se tornou uma forma concreta, palpável, material para atender às necessidades de produção de imagens em larga escala, como já se disse. Segundo Agamben, “a raiz de todo dispositivo se encontra na busca da felicidade humana” (AGAMBEN, 2014, p. 43). Já Flusser atribui ao aparelho a definição “brinquedo que simula um tipo de pensamento” (FLUSSER, 1985, p. 5). Essas duas definições se complementam indicando o caráter humano e cultural presente em cada dispositivo produzido. É certo que Flusser já havia ampliado esse pensamento ao considerar que os aparelhos são produzidos em fábricas e são elas que devem ser pesquisadas a fim de se conhecer o ser humano (FLUSSER, 2007, p. 35). O dispositivo, nesse pensamento, se revela como uma manifestação dos desejos do ser humano por uma vida melhor e pela felicidade, mas também como convergência de um sistema cultural, econômico, industrial e científico que se materializa no aparelho.

O contradispositivo implica um “acoplamento” ao dispositivo. É um objeto que se interpõe entre câmera e a realidade a ser capturada. Na expectativa de alterar o que é determinado pelo dispositivo, o contradispositivo tem por vocação provocar uma modificação na imagem desde a captação dos retratos realizados. Essa mudança é do campo das possibilidades fotográficas. Assim, é o resultado fotográfico que se inova, visto que os elementos estéticos expressos na fotografia resultam dessa nova maneira de abordar o ato fotográfico. Através do contradispositivo, o fotógrafo deve atuar com ciência, tendo em vista a dificuldade imposta pelo manuseio dos aparelhos em questão e a relação estabelecida com o sujeito a ser fotografado, pois é dessa alquimia técnica e sensível que se pode tentar construir essa poética do retrato na esperança de que esses retratos se revistam de outras aparências. Nesse modo operatório modificador através do contradispositivo, pode-se dizer que esse não é apenas um objeto acoplado ao sistema fotográfico, mas um objeto que introduz novos conceitos que repercutem no discurso que a câmera fotográfica faria sozinha e ainda altera o resultado, a imagem.

Não se pode deixar de precisar, apoiando-se em Agamben (2014), que a proliferação dos dispositivos permite igualmente a proliferação dos processos de

subjetivação: segundo Agamben, sujeito é o ser vivente acrescido de um dispositivo. O dispositivo mais antigo, a linguagem, foi o primeiro elemento no processo de subjetivação e hoje o homem está rodeado de dispositivos (fala-se aqui tanto dos artefatos quanto dos sistemas complexos) que irão determinar sua maneira de pensar, agir e se relacionar com o mundo. Atualmente não há um único instante da vida que não seja de alguma forma regulado, modelado, contaminado ou controlado por algum dispositivo. Os dispositivos são o mundo em que se vive.

A definição de dispositivo que Agamben propõe se apoia fortemente no pensamento de Foucault, definição essa que será bastante útil para o entendimento deste trabalho: "Dispositivos são qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes" (AGAMBEN, 2014, p. 39). Portanto, um conceito que pode englobar desde instituições complexas como escolas, medidas jurídicas e até mesmo cidades, e também artefatos diversos como caneta, celulares e computadores. Enfim, tudo o que torna as pessoas atrizes, conscientes ou não da incursão dos dispositivos em suas vidas.

Quando se menciona a câmera fotográfica, volta-se a afirmar uma sorte de conceitos que está implícita no mecanismo e que não é vista de forma concreta, embora exista. Trata-se de compreender a câmera realmente como um **discurso** vigente e todas as relações de poder que se estabelecem – ou se alteram – em sua presença. Seguindo com o pensamento de Agamben (2014), a câmera é, portanto, um dispositivo que atua junto aos seres viventes e determina o processo de subjetivação daquele que a manipula, bem como daquele que se encontra focado pela objetiva. A câmera convida a uma nova forma de agir, na qual o sujeito se reveste de um novo papel, seja fotógrafo, seja fotografado ou mesmo espectador da fotografia resultante. Diante de uma imagem fotográfica o sujeito vive esse processo de subjetivação que o torna sensível ao material de suporte, ao conteúdo, aos símbolos ali identificados, às memórias resgatadas, às possibilidades criadas pelo imaginário, aos direcionamentos propostos pelo criador da imagem.

A experimentação realizada com o artista Edgar Franco (Figura 20) é representativa de alguns conceitos aos quais se fez referência até aqui. O retrato capturado em 2013 foi disponibilizado numa rede social e solicitou-se aos espectadores imaginarem sobre o conteúdo da fotografia, ou seja, acerca do sujeito lá representado. Nenhuma referência sobre o retratado nem sobre o local foi disponibilizada, e solicitou-se que apenas aqueles que desconheciam a identidade da pessoa retratada se arriscassem nessa espécie de jogo de identidades, atribuindo-lhe características sobre sua personalidade, profissão, lazer, momento do tempo em que vivia, preferências pessoais e outras particularidades que pudessem ser atribuídas ao sujeito retratado.

Neste exercício de olhar e imaginação, mais de uma centena de comentários foram postados, enriquecidos com amplas considerações sobre um sujeito que os observadores não conheciam (mais exemplos de manifestações em rede no Anexo I). Embora a experiência não tenha sido regida com profundo rigor científico, foi possível perceber que, ao se expressarem acerca de uma pessoa que desconheciam, tendo só a fotografia e uma provocação como alavancas criativas, a maioria dos participantes acabou por revelar muito mais de si mesmos do que de fato do sujeito trajado de forma incomum em um local desconhecido.



Figura 20: Construção de identidades sobre retrato, 2013. Fotografia e manifestações em rede.⁸

⁸ Para facilitar a leitura, outros exemplos em tamanho ampliado das manifestações em rede deste experimento encontram-se no Anexo A.

O autor deste trabalho, como autor do retrato fotográfico e provocador do que os espectadores visualizaram na Internet, procurou direcionar a obra como um caminho aberto, onde a manifestação fosse livre, criativa, desvinculada da realidade. Trata-se de estabelecer essa fotografia de retrato como um objeto que se posiciona no imaginário coletivo e daí se expande a partir das diversas manifestações, num sentido que vá ao encontro do que é pensado como obra aberta por Umberto Eco (2008). Essa prática favorecendo a participação de diferentes espectadores permitiu ao autor detectar três perfis básicos de comentários que passaram a acompanhar esse retrato em rede: no primeiro, observou-se a tentativa de adivinhar quem era o sujeito da fotografia e desvendar o lugar em que a foto fora tirada; no segundo, verificou-se a preferência de criar seu próprio personagem; finalmente, o terceiro e último perfil revelou um grupo que relacionou o personagem da fotografia servindo-se de experiências estéticas anteriores, semelhantes ora ao universo do cinema, ora de histórias em quadrinhos (HQ) e fontes afins. Embora diferentes, esses três perfis levam a crer que a característica comum entre eles é a curiosidade própria do ser humano como ser questionador, sem, no entanto, desvendar o universo do retrato, visto com uma análise coerente com seu conteúdo fotográfico. A ausência de qualquer informação sobre o retrato em questão vem a ser uma espécie de provocação, pois diante da foto o observador poderia se ater ao que ela revela ou construir uma cena imaginária aproximativa.

Esta experiência de caráter singular, dentro das investigações do autor deste trabalho acerca do retrato, corrobora com a pesquisa, pois, ao agenciar tal atividade, tornou-se bastante claro como a contextualização da imagem afeta a recepção. É possível que a liberdade em opinar sobre a pessoa lá representada tenha sido uma das razões que fizeram com que essa fotografia fosse uma das mais comentadas entre as que o autor disponibilizara na rede. O convite, o desafio à participação tornou-se de alguma forma sedutor aos internautas, que em nenhum momento se prenderam às questões técnicas da fotografia mostrada, mas mergulharam no imaginário aberto proposto pela imagem. O papel do espectador dessa obra passou a ser participativo, não apenas contemplativo. Todos participantes construíram uma referência. Ficou claro a todos que opinaram que o jogo proposto não era acertar ou se aproximar de uma eventual verdade sobre a pessoa retratada, mas a possibilidade dada de ajudar

a construir uma miríade de identidades, cada uma sua própria verdade sobre o sujeito da foto e, como conjunto, uma obra maleável e ampliada sobre o núcleo central desse processo: um retrato fotográfico.

Nesta proposta feita em rede, a fotografia do Ciberpajé (como se rebatizou Edgar Franco há alguns anos) pode ter ganhado força porque se coloca de uma maneira pouco comum ao que se vê nas redes sociais, especialmente no âmbito do retrato. Maneira que rompe com a identificação do referente, mutável em seus significados, desprendida de uma verdade explícita e das estruturas objetivas do mundo com que as pessoas costumam compartilhar suas imagens, especialmente os retratos. Dessa forma, a proposta de desordem feita pelo autor obteve, na mesma proporção, respostas que indicam uma desordem na visão dos espectadores/interatores diante da fotografia. Desordem essa pretendida na proposta da experiência.

O valor desta proposta artística não reside no reconhecimento da realidade do retratado, mas a fotografia se mostrou como um espelho para os próprios interatores, que colocavam muito mais de si mesmos e dos seus referenciais do que da própria obra. Nesse aspecto, tem-se um contexto extremamente interessante e enriquecedor como construção poética: a experiência é colaborativa, e os comentários constroem uma identidade coletiva em torno do retrato. É interessante destacar que essa experimentação se elaborou de maneira emergente e ao longo de um percurso sem uma completa predeterminação do resultado final que pudesse ser construído. A ideia de colocar o retrato em rede desancorado de qualquer contexto da realidade emergiu posteriormente à realização do retrato. Para surpresa do autor, essa proposta promoveu uma participação frenética e espontânea de muitos internautas que nem eram de seu círculo de amigos ou conhecidos, mas que, instigados pela participação de seus contatos, resolveram participar da obra. Obra, aliás, que vai além de um retrato e entra em sintonia com a concepção de obra aberta de Umberto Eco (2008, p. 41), para quem “a obra aberta não é entregue materialmente inacabada, mas exige uma resposta livre e inventiva; o intérprete só poderá compreender se a reinventar num ato de congenialidade com o autor”

Estar-se-ia, nesta experiência acima citada, usando as redes sociais como um contradispositivo também? Se for o caso, que dispositivos estariam sendo invocados? Acredita-se que, em primeiro lugar, tem-se a fotografia, a rede de computadores conectada em tempo real, eliminando qualquer distância palpável e a linguagem concretizada pela provocação que substitui o contexto da foto. À medida em que as respostas a essa provocação foram sendo colocadas junto à foto, elas mesmas assumem um duplo e paradoxal papel: por um lado incentivar outros internautas a incrementarem suas opiniões sobre a imagem de forma criativa (criação positiva) e, por outro, induzindo algumas participações em função de comentários anteriores (repetição ou cerceamento da criatividade ampla e livre). Pode-se chegar ao ponto de pensar que comentários anteriormente colocados sobre essa fotografia atuam sobre novos comentários tal qual um dispositivo (o discurso vigente) e um contradispositivo (o discurso antagônico, inesperado), mas em ambos os casos evocam novos modos de percepção sobre a mesma imagem.

Ao utilizar a tecnologia da distribuição da imagem através da Internet, adicionou-se um elemento contemporâneo recente de comunicação que em poucos anos atingiu uma parcela significativa da população que, antes, não estava acostumada a interagir, mas tinha uma postura mais passiva e receptiva, promovida pelos próprios meios de comunicação disponíveis. Como dispositivo, a comunicação em linha afeta não somente aqueles que a utilizam, mas a própria rede se estabelece como um importante ser ativo na relação entre os seres humanos, que vai além daquilo que está contido nas ordens de programação do dispositivo.

Já foi mencionado o pensamento de André Lemos (2013), que convida a compreender a importância das tecnologias relacionadas à comunicação e informação e também das coisas como elementos que desencadeiam ações humanas, ações essas que estão direcionadas muitas vezes para a própria rede e para essas coisas. Entendidos todos esses elementos/objetos como extensões humanas que mudam sua natureza conforme a utilização que o ser humano lhes destina. O dispositivo, a partir da sua existência, promove um círculo no qual o ser humano e todas as suas tecnologias determinam a atuação do dispositivo que, não passivamente, novamente determina a ação humana. Isso é percebido amplamente

hoje, numa sociedade que desenvolveu a tecnologia da câmera fotográfica digital e da Internet, que praticamente impõem aos indivíduos dessa sociedade levarem consigo em passeios, viagens e eventos sociais seus dispositivos que contenham câmera fotográfica, e dediquem um tempo desses acontecimentos para registrar em foto ou vídeo e, em seguida, compartilhem na rede esses registros.

André Lemos (2013) concorda que o objeto adquire seu modo de agir ao se relacionar com os humanos. A passividade do objeto é ilusória, eles convidam o sujeito (não seria exagero dizer que quase impõem) ao relacionamento com eles. Se a afirmativa é válida no âmbito da comunicação (na qual Lemos converge suas análises), ela se repete em outros aspectos da vida. Na arte, há trabalhos que fazem pensar sobre essas relações sujeito-objeto, em que Marcel Duchamp e outros, tornaram-se emblemáticos no exemplo de Duchamp os *ready-mades*. Na contemporaneidade, a relação do ser humano na sociedade digital reforça o que Lemos (2013 p. 54) aponta como “modo de agir” dos objetos. Para ele, a própria rede “não é por onde as coisas passam, mas aquilo que se forma na relação (mediação, tradução) das coisas. É o espaço e o tempo. [...] Sociedade é a rede se fazendo e desfazendo a todo momento”.

Com este entendimento atual acerca da cultura digital, da sociedade digital, do conceito de rede e de objetos, torna-se propício compreender que a rede pode ser visualizada como um dispositivo que determina seu próprio funcionamento, bem como o daqueles que a utilizam. Na experimentação do autor deste trabalho citada anteriormente, ao utilizar uma imagem digital, fruto de um outro dispositivo, a fotografia, na rede mundial de computadores, foi visto que há um encadeamento de dispositivos, uma aproximação, cujo somatório propicia um comportamento esperado dos seres humanos que entram em contato com esses dispositivos, e que se manifesta em razão dessa conjunção entre dispositivos. Lembre-se aqui que o contradispositivo é, por conceito, aquilo que está próximo ao dispositivo modificando-lhe a função original. Assim, a rede e a fotografia se agenciam mutuamente, um como contradispositivo do outro.

Rede e fotografia imbricadas são duas caixas-pretas funcionando plenamente, dois dispositivos em relativa estabilidade. Lemos (2006, p. 55) apresenta sua própria

definição de caixa-preta como “estabilização ou resolução de um problema”. A caixa-preta tem, segundo ele, a capacidade de “desaparecer” enquanto funciona perfeitamente. O sujeito sente/observa seu resultado, mas somente a desmembra em suas partes quando ela para de funcionar por qualquer razão alheia a nossa vontade. Um artista busca sempre localizar e levantar, a qualquer tempo, os questionamentos sobre cada um dos dispositivos que rodeiam as pessoas e como a vida é por estes regradada, muitas vezes de forma imperceptível por essas caixas.

A fotografia do Ciberpajé exemplifica bem esta questão. Ao propor o jogo de identidades com a fotografia do Ciberpajé na rede, questionou-se os dispositivos por dentro deles mesmos, usando seus próprios mecanismos para criar atenção sobre questões de identidade, visualidade, relações pessoais, espaço, tempo, relações com as coisas do mundo, produção da autoimagem, automatismo, pré-conceitos, estereótipos, participação, construção coletiva e tantos outros conceitos que podem ser considerados a partir dessa única experiência envolvendo conexões em rede e imagem fotográfica digital, especificamente o retrato. Em outras palavras, se o dispositivo fotografia e o dispositivo rede social costumam servir como ferramentas de afirmação desses pontos citados (como identidade, relações pessoais etc.), a experiência teve como objetivo, através de um único retrato colocado em rede, evidenciar a capacidade que o retrato e a rede têm de construir como desconstituir esses conceitos pela utilização desses dispositivos.

A ausência ou o mau funcionamento de um dos elementos que compõem o conjunto implica na interrupção do processo. É o dispositivo em momento de falha. A maneira incomum de olhar e complementar uma fotografia como foi feita na obra citada permite olhar para o dispositivo fotografia de forma diferenciada; pode-se assim tomar consciência da existência desta caixa-preta como dispositivo e, então, tomar consciência de que muitas vezes o comportamento do sujeito é determinado externamente pelos próprios dispositivos: a ação dos dispositivos encadeados, ou como se prefere chamar, contradispositivos, faz enxergar suas partes, seu funcionamento, suas implicações, ou seja, permitem desvendar a caixa-preta enquanto funcionando normalmente em vez de compreendê-la somente quando seu funcionamento é interrompido por algum problema.

O discurso proposto pela câmera resulta numa codificação e o que ela precisa decodificar - a imagem - é que precisa ser decodificado pelo espectador. Reafirma-se: a totalidade dos elementos do dispositivo funcionando adequadamente é o que permite a concretização da imagem fotográfica. Alterar as proposições dessa caixa-preta como mecanismo determinante de resultados é uma das possibilidades deste estudo e, nessa tentativa, utilizam-se diferentes possibilidades de perturbar essa ordem, que se apresenta aqui como contradispositivo, como os inúmeros possíveis acoplamentos que acontecem com o dispositivo a fim de renovar as possibilidades estéticas. A imagem fotográfica como é conhecida no âmbito da arte já tem um caráter de obra aberta por proporcionar um discurso de entendimento ambíguo, não unívoco, não claro, carregado de informação demasiada, mas com pouca significação óbvia, características citadas por Eco (2008). O contradispositivo pode estender essas características para além. As palavras que nos faltam se realizam em imagens, eis a essência da imagem aberta, poética, e estas por sua vez expandem o pensamento. As imagens poéticas são capazes de se desdobrar em um número praticamente infinito de discursos sobre elas. Tantos discursos quantos forem os espectadores, carregados com suas próprias experiências e culturas, multiplicados pelo número de vezes que cada um observa a mesma imagem.

O fotógrafo, consciente de algumas características que o contradispositivo pode proporcionar, pensa de forma distinta a fotografia. Pela natureza singular, e até mesmo pela aparência estranha e incomum, o contradispositivo impõe outra relação entre fotógrafo e retratados. O objeto é único e os retratados não têm conhecimento de como é operado e menos ainda que resultados podem ser esperados. É uma experiência distinta, principalmente por aqueles que estão acostumados à instantaneidade das câmeras atuais que geram um comportamento coletivo bastante previsível nas pessoas. A câmera fotográfica, que no passado era um objeto pesado e lento, hoje pode ser minúscula, passando às vezes despercebida. Em contrapartida, o comportamento das pessoas em relação à câmera é notável. O contradispositivo aqui oferecido, objeto grande e até desajeitado, propõe uma nova atitude tanto do fotógrafo como daqueles que serão retratados com tal dispositivo. Impõe-se uma desaceleração do fazer fotográfico, um retorno ao ritual fotográfico similar ao que acontecia nos estúdios e praças quando se usavam as pesadas câmeras-caixote.

A construção rudimentar do contradispositivo contrasta com as avançadas tecnologias empregadas atualmente nas câmeras fotográficas atuais. O uso de materiais reaproveitados, além de papelão e fita adesiva, não mantém nenhuma similaridade com os objetos construídos nas fábricas americanas, alemãs e japonesas e que se disseminaram pelo mundo com a denominação de câmera fotográfica. Nesse processo de criar uma identidade própria do contradispositivo, cada elemento que o compõe implica um resultado estético específico. Assim, as dimensões do aparato, a objetiva utilizada, a superfície de projeção da imagem são componentes que vão modificar o resultado estético alcançado no final do ato fotográfico.

Uma das características mais marcantes que um dos contradispositivos propostos revela é a presença de uma textura incorporada na imagem final capturada pela câmera. Isso ocorre porque a imagem focalizada é projetada em um vidro jateado. O processo de jateamento do vidro produz uma superfície semitransparente, ideal para substituir o vidro despolido encontrado em muitos modelos de câmeras. No entanto, o jateamento cria uma superfície rugosa no vidro que faz com que a fotografia seja marcada por essa materialidade que, no caso desse estudo, vem a ser uma opção de conceito estético específico dessa visibilidade que distancia a realidade fotografada da semelhança quase perfeita. A rugosidade torna-se parte da imagem, pois ela vem a ser conteúdo fotográfico, modificadora da fotograficidade no sentido proposto por François Soulages (2010). Essa rugosidade estabelece uma diferença significativa nas superfícies extremamente nítidas que começaram a aparecer na fotografia a partir da evolução dos filmes e posteriormente dos sensores digitais, que praticamente fazem desaparecer os intervalos entre os pontos (ou *pixels*) que formam a imagem.

As câmeras fotográficas de última geração são capazes de capturar os detalhes do mundo real com uma nitidez quase perfeita. A resolução gráfica chega a patamares que permitem gigantescas ampliações com mínima perda de qualidade. Levada ao campo do retrato, essa qualidade de imagem torna visíveis detalhes da superfície da pele, do rosto e de tudo o mais que estiver na fotografia, que por si já concebe uma nova forma de ver a pessoa retratada, ou seja, oferece-lhe outra visualidade. Em alguns casos esse rigor absoluto na qualidade das imagens das

câmeras atuais é algo que pode perturbar aquele que se vê na fotografia, por revelar excessivamente detalhes que não lhe são agradáveis.

É notável a semelhança produzida pela rugosidade do vidro jateado e os grãos das películas de sensibilidade mais alta como efeito aparente da fotografia. É próprio da fotografia e das demais imagens técnicas ser um aglomerado de pontos (ou grãos), que vistos no conjunto têm o aspecto de imagem como algo inteiro. Com o avanço da tecnologia, o tamanho desses pontos diminuiu e aumentou a sua quantidade numa mesma área. Isso tem como reflexo uma diminuição nos intervalos entre esses pontos e, vistos a certa distância, criam a aparência de algo contínuo. Se o uso do vidro jateado produz resultados que se assemelham à estética requerida por alguns fotógrafos da fotografia analógica, deixa-se aqui claro que a proposta deste trabalho não busca imitar essas aparências estéticas, visto que essa é uma especificidade que não se reproduz com a fotografia digital. O compromisso dessa pesquisa é voltado para a poética, logo, um fazer que se deseja artístico, em que a sensibilidade de um olhar atento busca dar às fotografias realizadas um conteúdo particular como resultado de todo o procedimento aqui requisitado, cuja estética é também específica.

A imagem projetada no vidro possui um aspecto que se assemelha um pouco aos grãos dos filmes fotográficos. No entanto, fica explícito que na imagem projetada no vidro não tem os intervalos entre os pontos: é imagem que se apresenta contínua, tal qual a refletida no espelho. Se for comparado esse tipo de fotografia com a fotografia tradicional, será observado que é uma imagem "imperfeita", pois ela se reveste da textura da superfície. O espaço entre os pontos desaparece e é substituído pela irregularidade da superfície do vidro, que leva a pensar que sua visibilidade se assemelha à das imagens em que o intervalo não existe, a exemplo das imagens não técnicas, sem intervalos (FLUSSER, 2008). A imagem projetada no vidro é pré-fotográfica, e isso conduz a uma retomada histórica do dispositivo que vai se relacionar com um mundo contemporâneo cada vez mais dependente da tecnologia, cada vez mais tátil e voltado para as superfícies. O vidro jateado é, também, um meio simbólico e crítico de relacionar o ser humano contemporâneo com a tecnologia que o rodeia, em que a arte permite se situar e a qual questiona. Como já havia antevisto Flusser (2008), esse homem que dá as costas ao mundo natural e se volta, com olhos

e pontas dos dedos, para as telas, tem no confronto com o vidro sua imagem sem intervalos.

Outro aspecto que modifica a imagem de forma significativa através do contradispositivo é a objetiva. Os raios luminosos que emanam do corpo fotografado e que se projetam na superfície do vidro passam necessariamente pelo conjunto óptico instalado na parede externa do hexaedro maior. Nas diferentes opções testadas, o que trouxe um resultado particularmente satisfatório foi a lente biconvexa, reaproveitada de uma lupa.

A lente biconvexa propicia uma imagem de dimensões compatíveis com a dimensão da superfície de projeção e tem uma excelente luminosidade, o que vem a facilitar bastante a tarefa de focagem do contradispositivo. Sua nitidez é bastante razoável na área central da imagem, onde o ângulo de incidência dos raios é perpendicular à superfície projetada. À medida que esse ângulo varia, ou seja, em direção aos cantos da imagem, a nitidez se esmaece notadamente, sendo essa uma qualidade que caracteriza e particulariza esse tipo de fotografia. Efeito esse que se observa nas primeiras fotografias, em que o aparato óptico ainda não possuía a qualidade tecnológica capaz de proporcionar uma nitidez suficiente por toda a área da imagem, tal qual o que se encontra hoje à disposição em qualquer câmera industrializada.

No âmbito do retrato, este esmaecimento da nitidez contrasta com a dureza e rugosidade do vidro, não como perda para o retrato, mas como ganho em função de uma visibilidade que sugere mais do que mostra, reforçada pela estética do *flou*, que convida mais à imaginação própria aos objetos da arte que se distanciam da contemplação de imagens muito próxima do real e excessiva por sua visibilidade. É no seu aspecto difuso, quase abstrato, que a rugosidade do vidro provoca o sonho de uma aparência particular, fora do comum. Por outro lado, a construção do contradispositivo com uma lente biconvexa simples cria uma situação de perda de luminosidade bem marcante, partindo também do centro da imagem para as bordas da mesma. É interessante ressaltar que uma vinheta se forma naturalmente e isso se mostrou outro aspecto peculiar desse contradispositivo específico, que convida a ser assumido como parte integrante e enriquecedora dos retratos aqui realizados. Deve-

se, assim, analisar esses retratos como um todo em que cada elemento complementar compõe sua estética.

Nos experimentos práticos, considerando a característica óptica do contradispositivo torna-se necessário um enquadramento mais centralizado do sujeito fotografado, para que se possa garantir uma satisfatória nitidez do assunto e uma luminosidade adequada que o valorize. É necessário que o fotógrafo adote uma nova conduta em relação ao enquadramento do retrato. A técnica recomenda o uso da regra dos terços para a composição da fotografia, procedimento esse praticamente automatizado que exige do fotógrafo uma capacidade de distanciamento da regra na busca de uma imagem diferenciada. Com o contradispositivo, quebrar a regra é imperativo para a obtenção de uma fotografia com uma nitidez minimamente satisfatória. Manter a regra significa, por outro lado, obter um padrão de nitidez e luminosidade ao qual as pessoas não estão acostumadas a ver na fotografia convencional.

2.3 O espelho como contradispositivo na (des)construção do retrato

*A veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo de un espejo;
el arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara.*
(BORGES, 1998, p. 40)

Fascínio é um termo que pode facilmente ser associado ao espelho. Presente em fábulas, contos mitológicos, artefatos tecnológicos e na própria natureza, o espelho ou superfície espelhada proporciona a condição de enxergar o mundo de forma diferente e visualizar não apenas as aparências, como se poderia supor, mas, a partir da imagem refletida, obter também uma reflexão através do pensamento e assim conseguir uma visão do interior e, quem sabe, da profundidade das coisas, das pessoas, dos fenômenos e das ações.

Picasso, em sua genialidade, evidenciou que a imagem refletida no espelho não deve ser entendida como uma cópia perfeita da realidade (ABRIL, 2011), pois

efetivamente ela não é. Talvez isso se dê porque diante do espelho se tem a ilusão de uma visão quase fiel da realidade. Contudo, não se pode esquecer que cada um vê o que a sua própria percepção o autoriza; o espelho não se impõe com filtros ou distorções ópticas, estas estão no interior de cada pessoa e afetam a imagem que é vista.

O encanto do espelho parece estar relacionado a uma janela para um mundo duplicado que se busca. Janela essa que é fisicamente intransponível, mas que entrega uma visão de um mundo que rodeia e que muitas vezes não é percebido plenamente. Sua superfície é sempre o limite físico que detém o sujeito como matéria, mas para o ser humano uma barreira que pode ser transposta pela imaginação. O espelho é um objeto através do qual se pode atualizar a imagem refletida, ainda que duplos evanescentes. Essa imagem depende de um ponto de vista, ou seja, de movimentos que permitam ao sujeito alterá-la, atualizá-la segundo esses pontos de vistas adotados.

O exemplo da Figura 21 se tornou possível a partir de um único ponto de vista. A incidência dos raios solares numa superfície de vidro projetou virtualmente um duplo de outro espaço e criou a ilusão de uma janela, de um portal que se abre para a nossa visão. Nesse ato fotográfico foi preciso o autor deste trabalho se deslocar para encontrar o que seria, para ele, a composição ideal dessa imagem. O espelho exige esse comportamento ativo, um deslocamento, na busca do ponto de vista ideal da imagem refletida onde se possa tanto observar como congelar no tempo essa visão numa fotografia. Se existe um ponto de vista ótimo, essa é uma experiência individual, pois o mesmo ponto de vista perante o espelho não pode ser compartilhado ou vivenciado ao mesmo tempo por duas pessoas. Se um sujeito encontra o melhor ponto de vista, impede outros de desfrutá-lo naquele mesmo instante. A fotografia dá a possibilidade de congelar a imagem vista e compartilhá-la com os demais.



Figura 21: “Portal Dourado”, agosto de 2014.

A história da arte traz inúmeros exemplos do papel que o espelho representa para os artistas e a experiência do autor desta pesquisa reforça esse conceito de imagem refletida e suas implicações no campo da arte. Enquanto o espelho produz uma visão do duplo e permite ao sujeito “refletir” sobre as coisas do mundo, “a arte, mais do que conhecer o mundo, produz complementos do mundo, formas autônomas que se acrescentam às existentes, exibindo leis próprias e vida pessoal!” (ECO, 2008, p. 54). É evidente que não são papéis substitutivos, pois o espelho não ambiciona os propósitos da arte, mas possuem pontos comuns e de convergências. Eco escreve que “em cada século, a estrutura da arte reflete como ciência e cultura veem a realidade” (ECO, 2008, p. 54-5). O verbo refletir na sentença acima é ponto comum ao se falar de arte. Muitas vezes a arte é apontada como algo que dá essa capacidade de fazer refletir sobre o mundo. Ainda que dotado de um significado diferente, é característica do espelho refletir, é de sua própria natureza. Se a arte tem essa capacidade de falar do seu tempo, também o espelho mostra somente aquilo que está próximo de si e presente. Presente, aqui entendido tanto como presença física (estar

presente) como também conceito temporal (tempo presente): o espelho aponta sempre o agora. Nesse ponto, na capacidade de refletir sobre seu próprio tempo se encontra uma aproximação simbólica da arte com o espelho.

2.4 A prática do retrato na visão espelhada como categoria de contradispositivo

O mito de Narciso traz à tona questões como a aparência, a beleza, o culto da própria imagem, o reflexo. Após ter desprezado o amor da deusa Eco e ser responsabilizado por sua morte, Nêmesis, deusa da vingança, determina que seu destino será um amor impossível, que ele encontra ao visualizar sua própria beleza refletida na superfície das águas calmas de um lago. Seu fascínio pela imagem que imaginava ser de outro o levou à morte ao cair no lago. Ao atravessar a superfície da água, a imagem se desfaz, tanto pela inexistência de seu referente no lado oposto como pela perturbação da superfície do lago, que não mais consegue refletir a luz de forma a criar uma imagem congruente com a realidade. Narciso morre afogado, vítima da paixão e do desejo por sua própria imagem. Da palavra Narciso vem o termo grego *narki* que significa entorpecimento, embotamento, amolecimento, hibernação.

Recorrer ao mito é uma forma de compreender que a beleza fascina e atraiçoa ao mesmo tempo. A consciência sobre si mesmo é um processo que acompanha o homem durante toda a sua existência pela qual ele luta e resiste.

Ao deparar com sua própria imagem no espelho, uma criança com idade entre 6 a 8 meses não compreende que se trata de sua própria imagem. Ela se vê como outro. Mais tarde, compreende tratar-se de uma imagem. Por fim, entende que a imagem é de si própria, tomando consciência de sua própria existência como um ser inteiro (LACAN, 1998). O espelho que reflete a aparência externa de cada um permite desencadear outro tipo de reflexo: o reflexo interior, o pensamento consciente que dá ao ser humano, desde os primeiros meses como bebês até o fim da vida, uma possibilidade de se ver, aceitar-se, entender-se, projetar-se e até mesmo rejeitar-se. Aqui encontram-se verbos na sua forma reflexiva, que por definição colocam o sujeito como agente e paciente da ação. Com o uso de espelhos como contradispositivo se

pretende ampliar essa capacidade reflexiva do sujeito e sua capacidade de se questionar como indivíduo fragmentado em múltiplas identidades.

Se o contradispositivo tem a função de proximidade e de oposição ao dispositivo, o espelho parece adequar-se perfeitamente a essa função aqui abordada. O espelho precisa estar à vista do olho, ou seja, num grau de proximidade que possibilite exercer sua natureza. Tomando o olho como dispositivo de visão do ser humano, o espelho atua próximo e fornece uma nova condição de visão, alcançando planos que seriam impossíveis de serem captados pela condição de raios luminosos se propagarem em linha reta. O olho vê o que aponta e isso pode mudar pela presença de uma superfície refletora que permite essas "dobras" no espaço. É pela presença de espelho num ângulo de 45 graus no fundo de um corredor que se percebe o que acontece em tempo real na sala ao lado: fundamento do periscópio. É pela presença de um espelho retrovisor que se acompanha não somente o que acontece no trânsito à frente, quando se dirige, mas é ampliada a capacidade de visão para o que acontece atrás do sujeito. Enxerga-se numa direção oposta, ou no mínimo diferente daquela a que o olho poderia ver sem a presença desse aparato.

Os retratos foram realizados nessa perspectiva do espelho que duplica a visão, melhor ainda, soma imagens. A realidade em contraposição à imagem refletida do espelho introduzido como outro tipo de contradispositivo. Uma construção do retrato que desconstrói sua aparência pela introdução do espelho no espaço representativo do mesmo.

Para esta realização poética, entre acertos e tentativas menos satisfatórias, teve-se que utilizar recursos técnicos, mas também fazer uso de movimentos do corpo, refletir sobre o melhor ângulo de tomada do retrato e, sobretudo, dirigir um olhar sensível sobre esta realidade dupla carregada de ambiguidades. Pode-se dizer que a tarefa não é fácil. A ação fotográfica depende de inúmeros fatores e cabe ao fotógrafo entendê-los, para satisfação da criação a que se propõe.

Este percurso se concretizou com a utilização de espelhos alinhados de forma a possibilitarem a criação de janelas virtuais que dão a sensação de que um novo

sujeito pode estar se revelando dentro de si, como se pode constatar vendo os retratos aqui realizados.

O contradispositivo nesse caso se concretiza por um sistema de espelhos que cria o outro, o duplo, numa localização que passa a sensação de que este vem de dentro de si (Figura 22). A imagem possui duas ancoragens na pessoa. Na primeira, envolvente, a figura retratada tem a dimensão de praticamente todo o quadro. Percebe-se o corpo, a presença de um rosto, um conjunto que se configura num corpo como as pessoas estão acostumadas a ver, mas é impreciso pelo desfoque. O corpo aqui está próximo demais da objetiva para a focagem realizada. A segunda figura está dentro de outro quadro, menor, posicionado à frente da primeira figura, e dá a ilusão de uma profundidade que ultrapassa o corpo que se encontra em maior dimensão. A figura emerge de seu próprio interior, nítida, um rosto principalmente, mas em uma configuração incomum, pois as partes do corpo estão desconexas. Há nitidez, mas há quebras, descompromisso com a figura humana completa: seria comparável à criança que ainda não tem noção da totalidade do seu corpo como indivíduo?



Figura 22: "Desconstruções #6", 30x45, 2014.

A fotografia é compreendida como uma ferramenta capaz de capturar a aparência. Ela capta o real e o transforma em um novo visível que o distancia pela força da representação. A combinação da fotografia com espelhos é de caráter adicional, ou seja, suas possibilidades se somam nessa investigação. A combinação de ambos promove o improvável. Algo de que o dispositivo por si só é incapaz. Acrescenta ao do sujeito fotografado uma nova lógica espacial, revela um outro, numa visão modificada.

Configurado segundo a lógica do contradispositivo, o jogo de espelhos aponta uma realidade diferente daquela a que a câmera (ou o olho) por si só veria. A câmera aponta sempre no sentido perpendicular ao sentido do eixo plano do filme ou sensor. Cria-se na câmera fotográfica uma linha imaginária composta pela superfície de captura (filme/sensor), a objetiva e o objeto da fotografia. Pode-se concluir que o contradispositivo composto por espelhos altera essa relação realizando uma ou mais "dobras" nesse eixo em qualquer sentido.

Retomando a fábula de Narciso, é possível ver que os sujeitos estão distantes de sua inocência, mas como ele seguem fascinados por suas aparências. Por desconhecer as propriedades do espelho e a si próprio é que Narciso, encantado pela beleza excepcional de sua imagem (*narkí*, um entorpecimento causado pela beleza extrema), mergulhou nas águas e morreu. Hoje convive-se com espelhos não naturais capazes de dar um reflexo muito preciso. O ser humano se habituou a isso. Narciso nunca havia se visto e se deslumbrou quando isso aconteceu. Não se conhecia e não se reconheceu como simples imagem. Hoje, dificilmente seria possível saber dizer quantas vezes um sujeito vê sua própria imagem em "espelhos" diversos que o cercam. O entorpecimento, que para Narciso foi causado por sua própria beleza nunca antes vista e que o levou ao fundo do lago, hoje pode ocorrer pela hipersaturação da própria imagem. O ser humano está acostumado a se ver e se mostrar. Isso é quase uma exigência do momento atual, não só pela existência de espelhos, mas através dos dispositivos que lhe emprestam sua própria imagem muito frequentemente, a qualquer lugar e qualquer hora. Assim, constata-se que, muito embora ver a própria imagem não tenha o mesmo apelo que teve a imagem do próprio reflexo para Narciso, os sujeitos como partes da sociedade continuam fascinados por sua própria imagem.

Neste momento contemporâneo o retrato mostra sua força multiplicando-se e mais ainda, cada vez mais transformado, revestido de múltiplas aparências. Realizados pelo ser humano, os retratos são objetos que, de alguma forma, reproduzem as características do espelho e intensificam esses encontros com imagens especulares. Celulares saem de fábrica com câmeras frontais e traseiras possibilitando tanto fotos do que está ao redor como autorretratos, com visualização da imagem na tela antes do disparo: simulação da capacidade do espelho. Milhares de fotos são produzidas e compartilhadas por segundo nas redes sociais: fenômeno dos *selfies*. Transmissões de televisão por satélite ao vivo os revelam aos quatro cantos do mundo, imitando um complexo jogo de espelhos que aproxima espaços distantes fisicamente para dentro da casa de cada um: o espelho como uma prótese da visão.

Costuma-se dizer que o processo mental de examinar atentamente os dados de um problema chama-se reflexão (LEÃO, 2002). Para se ter uma clareza maior e uma análise mais acurada, são necessárias tranquilidade e estabilidade desses dados. A assertiva vale tanto para o processo mental como para sistemas análogos de reflexão. O espelho precisa ser uma superfície homogênea para obter o máximo desempenho e foi no vidro revestido de alumínio que encontrou sua configuração mais difundida. O vidro promove uma reflexão uniforme da luz proporcionando a formação de uma imagem. O som possui as mesmas características de reflexão que a luz: propaga-se em linha reta. Ao atingir uma superfície plana e uniforme, produz uma onda sonora refletida que pode ser claramente identificada: o eco. Se a superfície não for uniforme, o som irradia em diferentes direções e torna-se confuso. O mesmo ocorre com a luz, que pode ainda se servir de superfícies variadas para ter o fenômeno da reflexão verificado. Encontra-se reflexo nas águas calmas, numa gota d'água observada de perto ou ampliada, na pupila de um olho que observa alguém, na lente da câmera que mira. Em todos, a estabilidade da superfície refletora é que proporciona o reconhecimento da imagem, do signo ali presente. Qualquer perturbação na superfície da água desfaz a capacidade de espelhar. Espelhar deriva do termo latim *speculu* que também dá origem ao termo especular, o qual significava observar os céus com ajuda de espelhos (LEÃO, 2002). Céu que é o objeto mais comumente visto na superfície espelhada de lagos de água parada e que tem seu

frágil encanto quebrado com uma pedra ou qualquer objeto que perturbe sua tranquilidade. Perturbação que vem ao encontro do que o contradispositivo propõe, na medida que seu propósito é romper com as predeterminações.

O conceito de reflexão tão caro ao espelho encontra-se em outros aspectos da vida de forma similar. Pode-se citar muitos exemplos em que, tal qual em frente ao espelho, busca-se o conhecimento de si próprio pelos reflexos obtidos por diferentes meios. A reflexão está nas palavras bem encaixadas que o psicoterapeuta coloca ao paciente para fazê-lo se descobrir; no comportamento de uma plateia ao assistir a seu artista preferido no palco; nos alunos de um professor que demonstram o quanto estão entendendo as explicações do mestre pelas suas feições. A reflexividade é parte do cotidiano, não só pelos fótons que rebatem na superfície do espelho e chegam à vista humana, mas em múltiplos aspectos do dia a dia em que o sujeito está, a todo momento, necessitando de um retorno, algo que lhe indique como seus gestos e ações estão sendo percebidos pelos demais. Da mesma forma que o bailarino procura utilizar-se do espelho para corrigir e aprimorar seus movimentos, também a forma de agir dos sujeitos é constantemente modificada de acordo com a percepção que eles têm de si mesmos nos olhos dos outros. Reflexos reais e simbólicos que os encaminham para a busca de um “eu” mais aproximado da perfeição. O contradispositivo propõe um uso diferente do espelho; é um objeto construído com o propósito de desconstruir a imagem na esperança de resgatar uma nova configuração estética do sujeito capaz de surpreender. Esse objeto é elaborado com a intenção de usá-lo de forma reconstrutiva na imagem fotográfica. Desconstrução e reconstrução numa mesma lógica figurativa. Na fotografia com o contradispositivo, quando se desconstrói automaticamente se está reconstruindo algo novo. É uma desconstrução positiva, em que algo sempre renasce: comportamento de fênix.

Se Lacan (1998) já havia apontado que a estruturação do sujeito se dá a partir do reconhecimento de uma imagem e não do seu próprio eu, muito antes, Sócrates já orientava seus discípulos dizendo que o uso do espelho deveria ser conduzido de forma que os belos estivessem atentos para que não caíssem em vício e ruína e os dotados de pouca beleza deveriam esmerar-se em obter outras virtudes (LEÃO, 2002). É um uso consciente e construtivo do espelho, buscando uma reflexão positiva

e já antecipando possíveis doenças de cunho psicológico que o uso indevido da imagem pode ocasionar ao ser humano.

Através de um sistema de organização de espelhos, aberto para que sofra influência do acaso, foi possível reconfigurar a imagem formada de maneira que as posições das partes do corpo fossem realocadas, ora as salientando, ora as suprimindo, de maneira que membros do corpo fossem multiplicados, ângulos e pontos de vista fossem somados. Para que isso ocorra, o contradispositivo passa a ser composto de mais de um espelho formando um pequeno sistema de características móveis, maleáveis, flexíveis e, em algum grau, imprevisíveis.

Embora a óptica seja capaz de operar os fenômenos luminosos e prever perfeitamente o comportamento da luz, o contradispositivo prescinde de um grau de aleatoriedade na formação da imagem que se deve à organização dos componentes, que, não sendo completamente rígidos no seu posicionamento, permitem um desequilíbrio calculado na formação da imagem especular. Os cortes, as separações e a superfície flexível onde são fixados os espelhos dão o movimento necessário para a imagem refletida tornar-se maleável. De certa forma, a superfície dura do espelho ganha um pouco da fragilidade da lâmina d'água, que pode ser perturbada até mesmo com o vento e reconfigura a imagem espelhada. Nas experiências efetuadas com o contradispositivo de espelhos, até mesmo o vento durante as realizações fotográficas externas provocava interferências na imagem; isso ocorre pelo deslocamento dos ângulos dos espelhos, às vezes configurando uma imagem satisfatória, outras vezes desconstruindo a imagem desejada, conforme se pode acompanhar na sequência de fotografias da Figura 23. O vento torna-se o fator acaso, parte que não deve ser ignorada na realização poética das imagens propostas. Sendo assim, o processo de obtenção de uma imagem com o uso do contradispositivo de espelhos reivindica um número maior de disparos a fim de garantir uma imagem adequada.



Figura 23: Sequência de fotografias com contradispositivo de espelhos, 2014.

Como anteriormente mencionado, no espelho plano nenhum raio se cruza. Eles se propagam paralelamente. No entanto, quando se colocam diferentes espelhos em ângulos diferentes, provoca-se um cruzamento forçado de alguns raios e é possível promover uma imagem, que, de determinado ponto de visão, torna-se "desconstruída", fragmentada. Lembre-se aqui de que uma imagem no espelho – mesmo em um espelho plano perfeito – sempre é um fragmento. Isso se dá porque o espelho tem sempre uma limitação espacial e suas bordas definem um "enquadramento" na imagem formada. Imagem no espelho é resultante de um corte

proporcionado pelas suas bordas, é sempre fragmento, simulacro da realidade. O que se vê como imagem é um duplo virtual de um espaço real.

Embora os espelhos planos tenham a capacidade de livrar uma imagem perfeita, com todas as propriedades do objeto representado, portanto um ícone do objeto, Eco adverte que muitas vezes o sujeito é iludido por estes, uma vez que, através da nossa percepção, dão corpo às sombras (ECO, 1989). Em outras palavras, a imaginação sobrepondo-se à imagem, complementando, quando necessário, as possíveis lacunas que a percepção visual humana escamoteia.

O ícone é a tentativa de representar algo. No entanto, nenhum ícone consegue ser tão realista quanto aos detalhes que o espelho duplica. O ícone é, assim, algo que imita a capacidade do espelho sem nunca conseguir alcançá-lo. A imagem especular é ícone absoluto (ECO, 1989) e aponta algo tal qual um nome próprio aponta somente um único referente.

Quando os espelhos são planos, a imagem formada é bastante semelhante ao seu referente. Espelhos deformantes – ou catóptricos – deformam a imagem. Já foi verificado nesta pesquisa um exemplo de resultado de fotografias, obtidas por André Kertézs (capítulo 1, item 1.2), com os espelhos deformantes encontrados em parques de diversões e que hoje são reproduzidos em programas de computador. No contradispositivo foram usados espelhos planos, mas o resultado obtido foi uma deformação do retratado pela organização dos diferentes planos.

O conto “Alice no Reino do Espelho”, de Lewis Carroll (19--), apresenta uma personagem que atravessa o espelho e aventura-se sem receios no mundo duplicado e mágico que existe do outro lado. O atravessamento se dá devido à natureza sonhadora, criativa, curiosa e corajosa da personagem. A história que acontece no interior do espelho se estabelece com fragmentos de lugares e personagens que são transitórios e efêmeros, tal qual a imagem refletida no espelho que se extingue assim que o referente desaparece do campo de atuação do espelho. Tal como no mundo de Alice, o uso do espelho neste trabalho sobre o retrato é uma maneira de se aventurar num mundo duplicado e mágico da fotografia, que em analogia ao espelho fabrica duplos reveladores de outros aspectos do indivíduo fotografado.

O espelho, objeto dotado de um fascínio natural e que atrai a atenção de qualquer um que perceba suas capacidades ópticas, pretende não somente servir ao mundo real como objeto passivo, mas oferece meios para conduzir sua própria ação na mente e na atitude de seres humanos. Essa, possivelmente, é a mensagem que Carroll permite enxergar com sua fábula. Quando se ingressa no mundo do espelho, mesmo que de forma figurada, não literal, imaginada, descobrem-se aspectos de uma nova perspectiva e, ao se retornar para o mundo real, volta-se modificado pela experiência. Uma nova consciência sobre si e sobre o mundo emerge no sujeito que atravessa o espelho duas vezes: uma para entrar, outra para sair. O espelho é, nesse caso, um veículo para quem percebe suas capacidades ópticas e pretende usá-las para além do que é imediatamente visto.

Ao se despedir de um dos personagens que encontra dentro do espelho, Alice diz esperar encontrá-lo novamente. Mas o personagem responde que não a reconheceria se a visse novamente, pois ela se parecia com qualquer outro: dois olhos, nariz no meio e boca embaixo. A simplificação e a incapacidade de reconhecer as diferenças e de perceber traços únicos de cada um é característica do espelho. Para o espelho, não há diferenças aparentes, ele apenas funciona como um meio de transmissão da luz. É o cérebro humano, adaptado ao convívio com as superfícies reflexivas, que decodifica a imagem, compreende as diferenças e projeta as partes que faltam na imagem. Mas os espelhos podem desconstruir, fragmentar a visibilidade do sujeito na imagem, reconfigurar dimensões e reposicionar elementos, dando nova visibilidade ao ser que seria impossível na realidade palpável. É isso que se busca nas imagens criadas a partir do contradispositivo construído com espelhos nesta investigação.

Eco (1989) vê o espelho como um *medium*. Nessa perspectiva, o espelho torna-se um veículo para a imagem, e como tal impõe suas próprias características a ela, processo que ocorre também em outras mídias. Se for observado um espelho plano, será possível perceber que sua capacidade de refletir as informações luminosas é muito próxima daquilo que ela recebe. A entrada e a saída dessas informações são muito similares. Não há filtros, traduções ou distorções claramente perceptíveis e o sujeito é levado a crer que as informações refletidas no espelho são

idênticas ao objeto real: o espelho diz a verdade? “Ele não ‘traduz’. Registra aquilo que o atinge da forma como o atinge. Ele diz a verdade de modo desumano, como bem sabe quem – diante do espelho – perde toda e qualquer ilusão sobre a própria juventude” (ECO, 1989, p. 17).

Do ponto de vista da óptica, a hipótese acima é bastante precisa. No entanto, o olho que observa a imagem não possui a capacidade de interpretação, esta feita pelo cérebro. Se um sujeito olhar seu próprio reflexo em um espelho, e será usada como exemplo uma situação em que a imagem é visualizada apenas do topo da cabeça até próximo aos joelhos, ele verá, portanto, uma imagem incompleta de si mesmo. Não é a totalidade refletida, mas aprende-se a conviver com a ausência sem que isso violente. O cérebro, acostumado, processa a imagem e entende que é apenas a imagem que está cortada e não o corpo que a gera, assim virtualiza o restante para que se tenha a noção da parte do próprio corpo que não aparece na imagem refletida. O sujeito se vale de informações prévias para compreender a imagem do espelho, que é sempre incompleta em algum aspecto.

Quando se fotografa, pode ocorrer este mesmo fenômeno, uma vez que se percebe o que está além do visível na foto; pode-se dizer que essa é sempre uma visão expandida, onde a percepção humana é enriquecida com informações culturais, ou seja, pela maneira de ser e estar no mundo do sujeito e que o permite ver além. O suporte material dessa fotografia, neste momento, torna-se transparente, deixa de ser o fator a ser considerado como obstáculo ou o sujeito atravessa a superfície que a fixa: comportamento de Alice.

À medida que se amplia a comparação entre as características do espelho e a fotografia, encontram-se diferenças e similaridades. Ambos apresentam uma imagem, mas o espelho remete sempre a uma imagem do presente. A análise que o sujeito faz em frente ao espelho é de si mesmo em tempo real. Quando se olha uma fotografia, olha-se sempre para um objeto ancorado no passado. A imagem do espelho acompanha o sujeito, navega junto com ele, como uma sombra que só existe enquanto houver sua presença. A imagem da fotografia permanece ligada a um referente do passado e instala uma contagem temporal a partir do momento em que foi realizada. Esse tempo não retorna e não cessa de ser contado, embora o objeto

material, a fotografia em si, esteja sujeito a novas interferências físicas que podem disparar novos contadores temporais a partir dessas manipulações. Num certo aspecto, a fotografia atual, produzida e conduzida dentro de um sistema digital, se aproxima mais do conceito do espelho que reflete sempre o presente. A informação já não é mais totalmente estática, existe um caráter de liquidez, de fluidez na fotografia atual, por não estar ancorada num suporte físico, o negativo. Na fotografia digital, a imagem já nasce desancorada do suporte físico, mas se utiliza de canais para ser visualizada. Torna-se um objeto que pode ser permanentemente manipulado e reprocessado, dando novas saídas e se atualizando permanentemente: comportamento de espelho, pois quando a "mão" que manipula essa imagem se ausenta, cessa a atualização da imagem. No entanto, vale destacar que, enquanto no espelho ela desaparece, também ela cessa, pois é fugidia, na fotografia digital apenas volta ao estado de repouso, permanecendo a imagem à espera da próxima atualização.

Dessa forma, é possível verificar quão complexa é a aproximação dos conceitos envolvidos nesta pesquisa; trata-se de ampliar uma visão do retrato tecendo correlações com as características do espelho, da fotografia, do ambiente digital e, acima de tudo, do ser humano que tem a pretensão de produzir, em um objeto, seu duplo e as implicações que isso ocasiona, a partir de uma perspectiva de enfrentamento com a morte. É essa a perspectiva mais profunda em que pode ser observado o retrato: um objeto que, para além de sua condição material, procura estabelecer uma desconstrução na racionalidade. O retrato, pode-se propor, é a conjugação de meios materiais que possam levar a enfrentar as insuficiências do amor – compreendido aqui como tentativa de superação da distância – e a inevitabilidade da morte – compreendida aqui como tentativa de superação do tempo.

Como se sabe, para que a imagem formada no interior da câmera se forme corretamente é necessário que a luz que a forma seja organizada pela objetiva ou orifício que viabiliza essa imagem. O contrário disso seria o caos de imagens indecifráveis. O espelho, por sua vez, não precisa de câmera escura para formar sua imagem, ao contrário, a imagem que se forma em sua superfície prescinde de luz e não necessita estar organizada. A simplicidade do fenômeno é que o espelho

simplesmente rebate os fótons sem qualquer filtro, tradução ou transdução dessa luz. A câmara escura possui um lado de dentro onde ocorre a propagação dos fótons a partir de uma passagem de luz mediada por uma única abertura. O espelho não possui um lado interior, o espaço criado é totalmente virtual, fruto de uma ilusão criada pela óptica. Na câmara escura, sabe-se, ocorre um cruzamento de raios que, ao atingirem o plano, proporcionam uma inversão total da imagem. No entanto, se for apanhado um espelho plano colocado em posição vertical, vai ser possível perceber que

o espelho reflete a direita exatamente onde está a direita, e a esquerda exatamente onde está a esquerda. É o observador (ingênuo, mesmo quando físico por profissão) que, por identificação, imagina ser o homem dentro do espelho, e olhando-se percebe que usa por exemplo, o relógio no pulso direito. O fato é que o usaria se ele, o observado, fosse aquele que está dentro do espelho (ECO, 1989, p. 14).

Assim, o fenômeno defronte ao espelho não é o da inversão, mas o da congruência. O sujeito é induzido a chamar de inversão porque se imagina do outro lado (dentro do espelho) ou porque se invertem as letras das palavras vistas através do espelho. Paradoxalmente, é no interior do globo ocular do sujeito (que funciona tal qual a lógica da câmara escura) que as imagens estão invertidas, e o cérebro habitua-se e processa a imagem como se ela estivesse na posição correta. O cérebro decodifica o sinal e dá a consciência da realidade como é vista. O retrato capturado com um sistema de espelhos mais simples como o da Figura 24 (Desconstruções #1), revela uma imagem fragmentada, que multiplica partes de uma face. Esse contradispositivo mais simples oferece uma imagem com o mesmo sintoma de congruência com a realidade, ou seja, a “inversão” é, nesse caso, unicamente horizontal. Entretanto, isso passa despercebido perante o efeito mais significativo que é a multiplicação de fragmentos do rosto, o que ocorre ao se observar a própria imagem através de um espelho seccionado em pedaços.



Figura 24: “Desconstruções #1”, 30x45, 2014.

O modelo de imagem extremamente similar à realidade, que é típico dos espelhos planos comuns, se decompõe com a disposição intencional dos espelhos do contradispositivo. Nesse caso, a imagem é reconfigurada de maneira a apresentar o improvável, o novo, uma ilusão, algo que, a partir da virtualidade da imagem construída no espelho, possa se converter numa nova realidade na fotografia.

Ainda sobre os espelhos e a câmera escura, pode-se salientar que essa organização dos raios luminosos que incidem no fundo da câmera escura é um processo que, além de inverter a imagem, também a processa de alguma forma. Além de uma possível distorção na maneira como esses raios são direcionados ao cruzarem pela lente presente no orifício da câmera escura, nota-se a formação de uma profundidade de campo, responsável pela área mais nítida da imagem. Outras áreas, aquém ou além dessa faixa, estarão fora de foco e, portanto, apresentarão uma modificação na qualidade da imagem. O olho humano, quando vê o mundo real – diretamente ou através de um espelho plano –, não percebe as diferenças de foco nessas zonas. Isso se dá pelo fato de que a imagem formada através da câmera escura não coincide exatamente com a realidade, em função dessa reorganização dos raios luminosos. É certo dizer que a questão da profundidade de campo é apenas

uma das características que determinam que a imagem fotográfica, por definição, não represente a totalidade da verdade. Ou seja, uma imagem formada no interior da câmera escura – que pode vir a se materializar numa fotografia – é sempre uma interpretação da realidade; ela possui uma relação direta com o referente, mas não o representa com a mesma fidelidade que é encontrada no espelho plano.

Neste fazer poético do retrato operado pelo por um sistema de espelhos planos, busca-se uma possível desconstrução dos pontos de atenção ou uma nova relação espacial somente possível por este entrecruzamento do dispositivo/câmera com o contradispositivo/espelhos. De toda evidência, com tal protocolo de realização os retratos obtidos trazem a marca de seu modo de fabricação; as aparências diferenciadas dos retratos assim realizados só se concretizaram em função do jogo de dimensões e perspectivas que o contradispositivo assegura. Logo, nesse jogo de aparências em que a busca da imagem mais satisfatória é constante, a questão estética é relevante e tem a ver com a eterna busca de beleza e perfeição que todo ser humano almeja.

Assim sendo, o uso de espelhos como contradispositivo pode promover a existência de múltiplos planos com distâncias bem distintas entre si, o que permitiu trabalhar com diferentes áreas em foco ou fora de foco. Na fotografia com a câmera, a lógica se estabelece com uma área desfocada em um plano anterior e posterior ao objeto focalizado. Na utilização do contradispositivo com espelhos é possível criar distinções bem marcantes, como se pode observar no exemplo seguinte: uma pessoa de pé em posição frontal em relação à câmera pode ter a imagem do rosto focada e o corpo todo fora de foco, provocando um efeito desestabilizador para quem a vê. Essa situação ocorre porque se multiplicam as distâncias entre a objetiva e as diferentes áreas fotografadas a partir do percurso diferente da luz até a câmera. Enquanto o corpo do modelo está situado a uma distância D , a imagem do rosto percorre, através do sistema de espelhos do contradispositivo, uma distância três vezes maior que D . O retrato Desconstruções #3 (Figura 25) evidencia bem o resultado do trabalho realizado, capaz de transformar e oferecer outras aparências dos indivíduos retratados e enriquecer desses exemplos esta pesquisa. O fotográfico assim construído busca mais surpreender por uma beleza certamente de outro gênero

que da beleza propriamente dita. Distante do modelo canônico de beleza, tentou-se fazer com que esses retratos se revestissem de uma aparência rara, pois se a beleza sempre faz parte do desejo de quem busca seu duplo, aqui ela é desejada surpreendente e rara.



Figura 25: “Desconstruções #3”, 30x45, 2014.

Além deste aspecto da aparência em foco, outra questão surgiu na fotografia com o contradispositivo de espelhos. Se é verdade que as distâncias percorridas por uma imagem de um determinado sujeito sendo fotografado não são equivalentes, então o tempo dispendido pelos raios luminosos que atravessam o espaço partindo da face até a câmera é diferente. Para melhor compreender a questão deve-se pensar nos tempos e distâncias percorridos pelos fótons que compõem a face da parte superior da imagem (desfocada) e nos fótons que atingem a câmera para representar

as múltiplas faces dentro da área espelhada do contradispositivo. A diferença temporal não é perceptível numa escala em que o sujeito está inserido, mas se torna lógico pensar que a imagem – que viajou a distância três vezes para atingir a câmera no mesmo instante que a imagem, que viajou somente a distância D – é mais antiga. Portanto, trata-se de um retrato que num mesmo instante capta dois momentos distintos do tempo de uma mesma face numa mesma fotografia. Assim, não são somente múltiplos pontos de vista que podem surgir a partir da introdução do contradispositivo espelhado, mas múltiplos tempos. O contradispositivo recoloca em jogo questões de tempo e de espaço que são aspectos recorrentemente discutidos na arte contemporânea.

3 ESTÉTICA E POÉTICA: OUTRA VERTENTE DO RETRATO

Considerando o retrato como objeto de representação sensível, pois ocorre sob o ângulo do fotográfico, ou seja, de tudo o que compõe a matéria visível que ele condensa, será abordada a estética obtida como resultado do modo operatório, desse material inscritível e sua razão maquínica na construção poética aqui realizada. A estética é razão e função desse protocolo, uma vez que o dispositivo e o contradispositivo determinam a visibilidade quebrando o face a face mimético do sujeito fotografado na tentativa de lhe conferir uma aparência diferenciada, mas não necessariamente bela no sentido canônico do termo. Esses retratos serão portadores de uma beleza certamente de outro gênero. A busca dessas aparências sensíveis diferenciadas leva a abordar os seguintes conceitos: a razão maquínica, a visibilidade, o desejo de ser e parecer, a semelhança e a identidade e a alteridade que balizam a representação humana, quando o desejo de ser outro, diferente da realidade cotidiana, é apresentado. Esse percurso para a obtenção de um ou vários duplos que a fotografia favorece não é sem uma confrontação intensa dos indivíduos implicados nesse ato de fabricação de outro como si mesmo.

As aparências fundamentalmente estéticas desses retratos vêm da ação, no fotográfico, que o contradispositivo opera e que coloca o indivíduo fotografado em outro patamar de visibilidade, que pode ser, para alguns, surpreendente, devido a essa quebra de paradigma da forma mais clássica do retrato. E, claro, toda arte fica afiliada à técnica que a gerou, e esse meio particular com o qual se aborda o retrato engendra questões técnicas que fundam e constituem suas razões poéticas. A técnica usada é parte integrante da criação que se busca para realizar outro fazer fotográfico e, por esse caminho, inovar a face do retrato nesta pesquisa em Artes Visuais.

3.1 O retrato: presença e verossimilhança ou semelhança re-figurada

O retrato vem acompanhado do desejo de ser outro na imagem, de ter uma aparência que distancia o fotografado da realidade aparente que ele acredita possuir. Dessa forma, existe, nesse ato de se deixar fotografar, uma esperança de transformação de sua aparência pelo agenciamento tecnológico da luz refletida e a estabilização da imagem resultante no retrato. Portanto, todo sujeito fotografado aparece na imagem como sujeito verossímil; ele se parece, mas não é igual a ele mesmo na realidade tangível. Nesse contexto de representação, logo, de transformação das aparências fotografadas, a palavra “re-figuração” pareceu pertinente, visto que o contradispositivo acrescenta uma dupla transformação da realidade uma vez fotografada. Esse conceito se apoia na palavra “figura” que, em italiano, reporta a rosto, representação, aspecto exterior, ao que causa impressão e efeito, a um personagem, à imaginação, enfim, a conteúdos materiais e simbólicos próprios da re-figuração do retrato neste capítulo.

A problemática do retrato conduz obrigatoriamente a questões de identidade, de semelhança ou verossimilhança, que, de certa forma, vinculam o sujeito real com o sujeito que a fotografia revela, ou seja, uma aparência diferenciada da realidade de origem. O grande problema da fotografia é precisamente esse vínculo que mantém com a realidade que deu origem à foto. Ao se fotografar uma cadeira, torna-se impossível romper completamente com a estrutura desse objeto; da mesma forma, ao se fotografar uma pessoa se é confrontado com a mesma dificuldade em romper com a aparência que identifica o sujeito real com o da foto. Eles se parecem, se assemelham, portanto já são diferentes, mas se opta por tornar essa diferença ainda maior nesta pesquisa. Para acentuar ainda mais a verossimilhança existente entre a realidade e a realidade do retrato, foram utilizadas técnicas ou artifícios como o desfoque, o “*fou*” existentes em alguns dos retratos como opção poética. Mesmo assim, pode-se constatar um elo de identificação da pessoa que esteve diante da câmera. Essa determinação só faz reforçar o conceito de verossimilhança próprio da fotografia em geral, particularmente quando o tema da foto é o retrato. Ora, a semelhança em fotografia confirma que parecer já é ser diferente, como foi dito, e o uso do contradispositivo como conceito operatório mostra a força dessa verdade

fotográfica mesmo quando se trata de uma re-figuração do retrato, como é o caso aqui.

E, claro, esta re-figuração do retrato abarca questões de identidade, de aparência, uma vez que esse ato intervém numa predisposição estética requerida quando o tema é a representação do indivíduo. Re-figuração que vem sempre acompanhada de uma certa ideia de beleza, reforçada pelo desejo de ser, na imagem, um belo superior ao que se pensa parecer na realidade. Considera-se que, em matéria de criação, a beleza se torna imbricada nesse encontro. Mediante a consciência desse fator, deseja-se que aqui ela seja diferente, talvez de outro gênero, pois resultante de uma busca em que a forma e o informe, o estético e o inestético se imbricam em prol de uma visibilidade talvez com maior conformidade com o tempo atual, com a visão renovada do retrato que se tenta buscar, neste tempo da tecnologia digital que abre outras possibilidades no que tange à transformação das aparências representadas. Não seria errado pensar que, diante de tal diversidade, o próprio sistema estético se interroga sobre os direcionamentos da estética atualmente. No âmbito da autorrepresentação, o trabalho da artista francesa Orlan é bastante significativo no que diz respeito às transformações realizadas, às múltiplas aparências que interrogam a identidade e às múltiplas aparências representadas. Nesses autorretratos, Orlan vela sua própria identidade para identificar sua própria transformação (FONSECA, 2009). Se o sujeito do retrato é o indivíduo, ele é, em suma, sua própria transformação também. Os retratos, realizados com a intervenção do contradispositivo, conjugam essa ideia de re-figuração atuando em uníssono com o dispositivo numa dupla transformação requerida nessa poética dos retratos que compõem esse percurso de investigação nas Artes Visuais. Considera-se que a arte tem o poder de realizar grandes transformações, o que leva a pretender que tal realização transformadora dos retratos os certifique como objeto de arte inovador dessa categoria fotográfica.

Para tanto, o fotógrafo deve estar atento a tudo e, sobremaneira, à pose do retratado. O fotógrafo não retrata simplesmente o mundo e as coisas, ele fotografa com eles, sobretudo se o sujeito fotografado é o homem, que busca sempre uma aparência diferenciada que o represente fazendo-o parecer outro, sendo ele mesmo. As palavras de Fernando Pessoa trazem a medida da significação de parecer: “As

coisas são a matéria para os meus sonhos; por isso aplico uma atenção distraidamente sobreatenta a certos detalhes do externo” (PESSOA, 1999, p. 504). Parecer outro, ser outro materializado pelo retrato é uma maneira de se aproximar desse sonho. Sonho feito vestígio na esperança de durar mais. E assim, nessa magia de aparências multiplicadas, o retrato se reconfigura pela pose, pela ação do fotógrafo que combina o manejo técnico e o olhar sensível nesse encontro em que dois indivíduos cruzam seus olhares por uma mesma busca: ser e parecer outro na foto.



Figura 26: "Cristal", 20x30cm, 2014.

No retrato da Figura 26, a encenação, a aparência suave e os contornos mal definidos podem lembrar, de certa forma, os retratos encenados de Julia Margareth Cameron. Observando o resultado obtido, nota-se no centro do retrato a nitidez de uma aparência suave, em que o contorno do rosto se torna impreciso, fundindo-se com o fundo. Observa-se também, em tom marrom, a rusticidade dos materiais

usados no contradispositivo, posteriormente identificado como fator imprevisto, tais como pequenos defeitos e manchas no vidro onde a imagem foi projetada. Com a certeza de que, em fotografia, o acaso é parte integrante do protocolo, pode-se considerar que esses imprevistos causam um feliz acaso estético no retrato em questão. O efeito causado pela redução de nitidez que o contradispositivo produziu, favoreceu a criação de imagens de caráter onírico, verossímil, visto que a realidade de sua gênese se encontra bastante distanciada desta realidade que é a fotografia. Assim, é possível dizer que essas aparências, transformadas pela fotografia realizada com um modo operatório particular, enriquecem o mundo visível. O retrato, na sua fulgurância visível, ensina a apreciar o sujeito da fotografia.



Figura 27: “Moça com *dreads* e *piercings*”, 20x30cm, 2014.

A ideia da encenação, tão cara a Cameron, Cindy Sherman e tantos outros, teve seu lugar nesta pesquisa como experimentação, mas igualmente como forma de rever, pela fotografia, a tão famosa “Moça com brinco de pérola” de Vermeer (1665), e assim se apropriar dos grandes mestres da pintura e construir uma visão fotográfica desses retratos. Seguindo esse tema, foi uma série de retratos revisitados pela

fotografia, como exemplifica o retrato “Moça com *dreads* e *piercings*” da Figura 28. A semelhança de cores, o posicionamento da luz e, de certo modo, o enquadramento, foram condições que permitiram observar os efeitos e resultados do contradispositivo na cena fotografada.

Se este retrato for considerado do ponto de vista técnico, constatar-se-á que a aproximação com a obra original é bastante grande e isso se deve muito ao contradispositivo usado. O vidro jateado faz corpo com a imagem e proporciona um efeito interessante e até semelhante ao do retrato pintado. Se a imperfeição ótica causa uma aproximação com a obra pintada, fique claro que essa proximidade nada mais é que aparente, pois, embora a fotografia mantenha o vínculo com o que ela captou, o que se vê nada mais é que uma foto inspirada em um retrato pintado.

Constata-se, neste retrato, que os limites da imagem projetados no vidro do contradispositivo não são perceptíveis, em decorrência do uso de um fundo preto. Já a modelo, embora mantendo acessórios de fácil reconhecimento como pertencentes a um indivíduo do século XXI, aceitou adicionar elementos que estabelecessem um vínculo com a imagem de Vermeer, como as roupas nas cores que se assemelham às da imagem original, além da pose.

Este exercício de criação pela encenação deixa clara a necessidade de entrelaçamento da técnica com uma poética em que a criação implique intensamente o sujeito criador. A tecnologia é, sem dúvida, um mecanismo determinante nos resultados obtidos, mas essa é apenas uma parte do procedimento, uma vez que ele depende também de indivíduos que cooperem para a certificação do retrato, em que ver e ser visto faz parte do ato. Conforme menciona Edmond Couchot, “sempre há no uso de uma técnica algum traço de uma experiência já vivida pelos outros” (COUCHOT, 2003, p. 16). A definição proposta por Couchot aponta para o “sujeito-nós”, como resultado de uma criação em que a técnica e a tecnologia se predisõem a resultados predeterminados e que são próprios do encadeamento de conhecimentos. Essa predeterminação é concebida dentro de amplos limites que vão conduzir a um resultado estético possível entre tantas opções. Mas Couchot também menciona a existência de um “sujeito-eu”, responsável pelo resgate de uma subjetividade irreduzível ancorada no imaginário e na história individual. Esse sujeito

autônomo é quem exerce o domínio sobre as condições estabelecidas pela técnica para o surgimento de uma nova arte. O sujeito-eu funciona como a alavanca motivacional para a expansão dos limites impostos pela técnica ou como a força-motriz para atravessar e situar a criação dentro da ampla gama de possibilidades já estabelecidas no universo da tecnologia existente.

Estes retratos exemplificam estas afirmações. Embora seja necessário confrontar o específico exercício da pesquisa, deve-se entender que nesse caminho as coisas às vezes se opõem, outras se imbricam, ora são negadas, ora as pessoas se submetem às prerrogativas da tecnologia instituída no mundo contemporâneo; contudo, o autor foi levado a fazer escolhas e propor alternativas de representação de ordem pessoal. Nesse percurso de criação e reflexão, de experiências que se contaminam de outras experiências vividas, de tentativas e de concretizações, essa realização leva a pretender uma unicidade e uma correspondência visual dos retratos que a fotografia, combinada com o contradispositivo, permitiu criar nessa investigação. A unicidade do trabalho se deve, em grande parte, à experimentação com dispositivos específicos criados para essa pesquisa de Mestrado em Artes Visuais, e a uma grande disponibilidade de realização por parte dos indivíduos aí implicados.

O protocolo de encenação e de transformação da aparência, neste caso, implica o uso de artifícios que entrem na composição do retrato como parte integrante dessa visibilidade requerida. Para tanto, o uso de máscaras, maquiagens, acessórios, enfeites, vestes que a transformação visual materializa no retrato e que se imbricam com o sujeito numa única visibilidade. Foi possível identificar, muito claramente, o uso desses adereços visualmente mais perceptíveis, como no caso dos palhaços. A reformulação da identidade aparente acontece quando o personagem assume o lugar do sujeito que deixa de ser ele mesmo para ser sujeito da encenação. Há nesse ato fotográfico uma dupla transformação; a do sujeito encenado e a que a fotografia, no seu modo operatório de dispositivo e contradispositivo, propicia. Se de modo geral os retratos realizados segundo esse protocolo se assemelham, alguns resultam de uma opção unilateral do fotógrafo, opção que difere das decisões tomadas para a realização do retrato da Figura 28, em que as opções de transformação foram

conjuntas; modelo e fotógrafo juntos no mesmo desejo de obtenção de um duplo plenamente outro.

Quando um artista se propõe a se transformar visualmente para compor um personagem, faz uso da modificação da aparência para constituir uma expressão diversa daquela que conseguiria obter sem esse recurso visual. É através de máscaras, maquiagens, acessórios, enfeites, vestes que a transformação visual acontece com o propósito de extrair do próprio interior um novo sujeito percebido pelas alterações no exterior. Pode-se identificar muito claramente o uso dessas “próteses” à medida em que elas são visualmente mais perceptíveis, como no caso dos palhaços. A reformulação da identidade então acontece (personagem assume o lugar do sujeito) e autoriza uma ação e uma percepção certamente renovadas em relação à pessoa que assim se propõe. Será vista uma similaridade no desejo de transformação de aparência nos retratos através do contradispositivo. No entanto, nesse caso, o desejo de transformação é proposto não somente pelo próprio sujeito fotografado, mas pelo fotógrafo na condição de organizador dessa transformação, apoiado pelas possibilidades dos contradispositivos empregados.

No caso dos retratos dos palhaços, existe uma exemplaridade na composição de um personagem que se traveste reforçando a identidade do *clown*. A identidade do palhaço passa por essa reformulação visual da aparência do indivíduo que o vive. Pode-se dizer que o desejo de transformação através do ato fotográfico é inerente ao sujeito fotografado e fortemente realizado pelo fotógrafo que vê a cena, manipula os aparelhos para reunir os elementos fundamentais para estabilizar a imagem e fazer dela uma fotografia. “Ver supõe a distância, a decisão separadora, o poder de não estar em contato e de evitar no contato a confusão. Ver significa que esta separação acaba sendo, no entanto, encontro” (BLANCHOT, 1988, p. 22).

O retrato da Figura 29 é um dos exemplos desta transformação tal qual foi vista em “Moça com *dreads* e *piercings*” (Figura 27). Ele é o resultado desta decisão separadora que o fotógrafo realiza, mas é, ao mesmo tempo, a conclusão de um encontro com o indivíduo fotografado e com a imagem.



Figura 28: “Sem título”, 30x30cm, 2014.

Se o conteúdo fotográfico do retrato precedente exemplifica a transformação operada, no retrato dos palhaços este é acrescido pelo efeito da maquiagem e do figurino da jovem artista, que fotografada com enquadramento quase cinematográfico da iluminação escolhida intensifica, somada aos efeitos causados pelo contradispositivo empregado (figura 28). A atmosfera densa e carregada, centralizada, forma um conjunto antagônico com o colorido das roupas e o fundo cinza escuro. Outro contraponto significativo neste palhaço é a expressão introspectiva, onde o olhar que o observador projeta certa inquietação que a estabilidade da imagem acentua. A ausência do sorriso, sempre esperado na figura do *clown* e, podemos dizer, até requisitado neste tipo de personagem o reposiciona numa serenidade perturbadora. Podemos dizer que este efeito se tornou mais intenso pelo agenciamento distinto da luz que o contradispositivo proporciona inovando as aparências aqui requeridas pelo retrato.

A imagem composta de múltiplos retratos figurando vários personagens é mais uma proposta realizada com o contradispositivo no intuito de diversificar o conteúdo fotográfico pela diversidade dos personagens retratados. Nessa série, alternam-se personagens da mesma trupe em poses que denotam introspecção que contrasta, portanto, com a atitude corriqueira do palhaço e outras carregadas de sensações perturbadoras que se contrapõem com a alegria e descontração de alguns retratos (Figura 29).



Figura 29: "Políptico de artistas", 60x40cm, 2014.

O contradispositivo é sempre um acoplamento que pode acontecer em duas situações distintas. Na primeira, ocorre antes de a luz atingir a superfície sensível transformando basicamente as formas registradas na imagem. Na segunda, se dá após a imagem ser capturada, tal qual foi possível observar no experimento com o retrato de Edgar Franco no capítulo anterior. O uso de contradispositivos, nesse caso, se torna mais complexo por abarcar linguagens diferentes, tais como as redes, as ferramentas de manipulação digital, enfim possibilidades que vão além da transformação das formas, estendendo-se para a interação-participação, ou seja, a

transformação ocorre muito mais na percepção e significação do que propriamente na forma inscrita na imagem.

Nesta pesquisa, a criação poética se dá em ambas circunstâncias, pois se entende que o conceito de contradispositivo pode e deve ser experimentado livremente a fim de testar e esclarecer as questões elencadas até aqui. A maior parte dos retratos foi criada utilizando-se dos contradispositivos que interferem na formação da imagem antes que esta seja captada. Assim, os retratos realizados nessa pesquisa, em sua maioria, apresentam alterações na representação figurativa, ou seja, na semelhança objetiva do retratado. Essa reconfiguração da imagem não impede, entretanto, de interpelar o espectador na experiência do olhar com esse retrato contemporâneo, que será acrescido da experiência estética realizada pela intervenção de indivíduos alheios ao ato de captação, mas implicados com o conteúdo visível dos retratos re-figurados por eles.

Na tentativa de posicionar e esclarecer os questionamentos desta pesquisa permeada pelo contradispositivo, traz-se a fotografia (Figura 30) feita com o uso único da câmera, que confirma que a fotografia, em todas as circunstâncias, nada mais é do que uma aproximação do real que ela representa. Aproximação do real objeto ou da pessoa fotografada que persiste pela semelhança que a imagem conserva com a realidade. De toda maneira há transformação, visto que o agenciamento da luz é sempre resultado de uma combinação de processos em que cada um afasta a forma obtida do real, do qual emanam os fótons, ou seja, o referente da fotografia, nesse caso o sujeito retratado.



Figura 30: “Ser de luz”, 20x30cm, 2014.

Embora seja claramente perceptível uma figura humana, não é possível ir muito além na identificação da pessoa fotografada. A imagem em questão leva à questão da semelhança, logo, da identificação do sujeito do retrato. Certo, não é possível desvendar a identidade do ser retratado, mas isso não torna a fotografia menos retrato. Parafraseando Didi-Huberman (1995), a semelhança aqui é “informe”, quer dizer, com outra forma; a forma do corpo é ressignificada pelo excesso de luz que envolve a cena. O chão também reflete uma quantidade de luz acima da média para fotos dessa natureza. O círculo de luz projetado nos pés do retratado cria a ilusão de uma divisão de mundos; o do retratado e o de seus reflexos dão a sensação de sustentação do personagem no terço superior da imagem. Sabe-se que o círculo de luz não tem essa capacidade de sustentação e que esse efeito é totalmente ilusório. A luz projetada ganha contornos de objeto e mantém esse ser quase fantasmagórico em suspensão. O retrato mantém o elo com o referente e o que dele se perde na representação contribui para o aparecimento de um sujeito dotado de singularidade. Essa singularidade, feita de nuances de luz, prioriza uma silhueta ou um retrato às

avessas, pois emana mais a emoção da presença que a presença explícita do indivíduo retratado.

O retrato, sendo objeto, traz sempre a questão da aparência e leva a pensar, com Annateresa Fabris, que a

semelhança e diferença imbricam-se necessariamente no retrato, uma vez que ele pode afirmar tanto a unicidade da pessoa na multiplicidade dos sujeitos (personagem com traços de outros modelos) quanto a multiplicidade das pessoas na unicidade do sujeito (as diferentes máscaras que um retrato pode assumir). (FABRIS, 2004, p. 57-8)

Constatação esta que permite pensar também no trabalho de Julia Margareth Cameron e de Cindy Sherman, pela maneira contundente da figuração na construção da imagem no uso das máscaras sociais. Através delas, o retrato fotográfico objetiva um paradoxo: de um lado, revela para o sujeito suas questões de identidade; de outro, aponta o esvaziamento, na imagem, de um sujeito específico, pela representação de uma construção social no ato de performar diante da câmera. Uma performance que se sustenta pela pose requerida por parte dos protagonistas da cena: o fotógrafo e o sujeito a ser fotografado.

3.2 A pose e o contradispositivo: entre dificuldade operacional e visibilidade conquistada

Como se sabe, a pose é a estrutura do retrato. É o retratado que mantém a pose, mas é o fotógrafo que acompanha a imagem a fim de efetivá-la e fazer da cena real uma fotografia desejada. A realização do retrato supõe convivência e entendimento entre fotógrafo e fotografado, embora nada seja simples.

É correto afirmar que a evolução do dispositivo fotográfico contribuiu para a evolução da fotografia e, conseqüentemente, do retrato. Isso se refere às possibilidades tecnológicas e à maneira como se expandiram ao longo da história da fotografia. Foi possível sair de uma realidade em que a captura de uma imagem exigia vários minutos de exposição para a instantaneidade, até mesmo em situações adversas de luz ou locais antes impensáveis, para a construção de um retrato.

A fotografia foi incorporada em uma infinidade de dispositivos móveis que facilitam o processo de captura. A tecnologia muda e altera a maneira de fotografar. Assim, mudam também os resultados estéticos alcançados, provenientes das possibilidades oferecidas pelos novos dispositivos. A evolução tecnológica dos equipamentos fotográficos sempre avançou no sentido de buscar dispositivos menores, mais sensíveis à luz e mais fáceis de manusear. A diversidade de dispositivos à disposição dos consumidores é enorme. Essa diversidade de mecanismos de captura, no entanto, não garante a mesma diversidade de resultados de saída desses dispositivos, pois a indústria e o mercado preveem certos padrões aos quais a maioria acaba se adequando. Para exemplificar, pode-se citar os formatos de saída das imagens padronizados em poucas medidas retangulares (3x2, 4x3, 16x9, 1x1). É evidente que certo grau de padronização traz uma série de benefícios aos usuários, dentre eles a facilidade de transitar entre uma tecnologia e outra sem necessidade de adaptação mais complicada. No entanto, o autor deste trabalho considera que isso pode conduzir também a uma padronização na operação do dispositivo e, dessa forma, levar a resultados estéticos também semelhantes para a maioria dos usuários. Basta observar o fenômeno atual dos autorretratos (rebatizados popularmente de *selfies*), em que tecnologia, enquadramento e pose convergem para um resultado similar para milhões de usuários que possuem pequenas câmeras ou telefones celulares com câmeras embutidas.

Isso levou o autor deste trabalho à certeza de que o uso de contradispositivos na realização do retrato fotográfico exigia, muitas vezes, uma reformulação dos tempos habituais de pose, bem como uma reformulação das próprias poses, o que diferencia o objeto dessa pesquisa da predeterminação tecnológica dos aparelhos móveis. Se a fotografia evoluiu desde seus primeiros retratos, que levavam minutos para sensibilizarem o material de suporte da imagem, para uma instantaneidade possível de milésimos de segundo, essa pesquisa busca, dentre outras coisas, reexperimentar essa dinâmica com diferentes tempos em diferentes contradispositivos.

Por se caracterizarem por acoplamentos ao tradicional dispositivo fotográfico, a mobilidade do equipamento foi drasticamente reduzida. Ainda que muitas vezes

mantendo o caráter portátil, o uso de contradispositivos pode limitar a velocidade de recomposição da cena, a mobilidade do fotógrafo, a velocidade de captura, o tempo de exposição, o tempo entre disparos da câmera, entre tantos outros fatores que esse ato fotográfico e artístico engendre.

Os retratos realizados neste protocolo de trabalho têm o espelho como objeto da cena, e ao mesmo tempo refletem outra realidade neste universo de realidade e reflexos da mesma. O espelho entra nessa realização também como um contradispositivo, reforçando sua peculiaridade e seus simbolismos nesta série de retratos ora espelhados, ora espelhando o mundo exterior no interior do retrato.



Figura 31: "Desconstruções #11", 30x45cm, 2015.

A Figura 31 é representativa do uso de espelhos como contradispositivo. Há um rosto em foco, de pequenas proporções, dentro de um quadro sustentado pela modelo. O rosto coincide com o rosto da modelo, no entanto ocorrem rupturas visuais na imagem toda. A cena, em plena natureza, possui no mínimo duas descontinuidades: a primeira ocupa cerca de 40% da imagem e ocorre pela presença de um grande espelho em primeiro plano. A segunda ocorre dentro da primeira ruptura, e é representada pelo conjunto de espelhos construído que a modelo segura nas mãos. O foco da imagem se encontra no pequeno rosto que emerge no quadro espelhado sem, no entanto, romper com a percepção do corpo desfocado da

personagem, que traz certo suspense para a cena da imagem. A reconfiguração de distâncias, ângulos, proporções e formas proporcionados pelos espelhos na imagem corrobora com o mistério que se apresenta para o espectador. O fator intrigante desse retrato, que pode parecer, para quem o vê, um fato novo resultante da adição do contradispositivo, encontra-se na personagem que sustenta sua própria imagem gerada simultaneamente na mesma imagem.

Neste exemplo, a pose, construída em comunhão entre fotógrafo e fotografada com a finalidade de obter um resultado estético específico, causa um estranhamento pela presença de um rosto sem corpo que emerge na cena e está suspenso em um quadro sustentado pela pessoa que oferece o próprio rosto à cena. Embora a pose da personagem não represente nenhuma complexidade, a ilusão de ótica proporcionada pelos diferentes planos confere uma novidade na formação da imagem para o retrato que o complexifica. Essa complexidade intrigou as pessoas que viram essa foto, e questionaram quanto ao modo de realização e atmosfera da cena do retrato.

Na realização deste retrato, a obtenção de um ângulo que permitisse o enquadramento ideal foi o que condicionou o posicionamento tanto da fotografada, quanto do local de instalação do contradispositivo e do fotógrafo. O posicionamento adequado é fator limitante na construção da imagem, pois adiciona-se mais um elemento, o contradispositivo, que media a relação entre as partes. Será visto que essa é uma situação recorrente em todas as imagens tomadas com o uso do contradispositivo.

Este retrato fotográfico possui um enfoque muito mais ficcional do que objetivo. Nesse contexto, a pose entra no processo como sustentáculo a fim de “possibilitar a construção de inúmeras máscaras que escamoteiam de vez a existência do sujeito original” (FABRIS, 2004, p. 57). Conclui-se que tanto a tecnologia utilizada como o recurso da pose são artifícios que provocam uma pausa no fluxo do tempo e transformam o objeto final, a fotografia, num objeto que possui sua própria condição temporal. Nessa perspectiva, os fragmentos de espelhos produzem não apenas uma ruptura no espaço da imagem mas simbolicamente reforçam a ruptura estabelecida entre o referente e o objeto resultante da fotografia, o retrato.

No encaminhamento deste trabalho constatou-se, pelos protagonistas fotografados com o uso dos contradispositivos de espelho, que esta é uma experiência mais desafiadora. Isso porque, além de seguir a orientação estrita do fotógrafo, o fotografado precisa enxergar determinado ponto marcado e conduzir o corpo e o olhar para que a convergência proposta na imagem possa acontecer a contento. A personagem se situa utilizando também dos próprios espelhos para auxiliar na composição do retrato, embora nunca consiga enxergar sua pose completamente, como se faz habitualmente frente a um espelho, uma vez que não pode enxergar completamente seu próprio corpo. Resta, em última instância, a orientação do fotógrafo para a pose ideal requerida para a efetivação do retrato.

Outro fator inerente ao uso de espelhos é, com o contradispositivo, o entrecruzamento de experiência convergente: a personagem posa para a câmera sem qualquer retorno visual, como ocorre quando não há o contradispositivo, nem possui a totalidade da visão do espelho, como ocorre quando a pessoa se posiciona em frente a ele ajustando sua pose para aquela que melhor lhe convier. Acontece aí um retorno visual fragmentado e complementado pela indicação do fotógrafo. A pose é construída numa espécie de comunhão do que parece adequado tanto à pessoa fotografada como ao fotógrafo. Embora o resultado final do que vai impressionar o material sensível resulte do ponto de vista possível unicamente a partir da visão do fotógrafo, fragmentos da imagem final são passíveis de serem vistos refletidos no próprio contradispositivo para aquele que posa para o retrato.

A fotografia operada por espelhos não deixa de ser um ato simbólico no prolongamento da câmera fotográfica, que, em todas circunstâncias, opera com o auxílio de um espelho que da realidade nada mais retém que seu reflexo. Estes retratos reforçam a magia do espelho, que todo o tempo teve seu papel na arte como meio de reflexão dos objetos nas gravuras de Dürer, nas obras de Velázquez, como “As meninas” (1656-7) e “Vênus ao espelho” (1650), ou em “Garota no espelho” (1932), de Picasso, que exemplificam o quanto sua presença é fundamental, pois presença repleta de simbolismos. Neste trabalho de fotografia voltado para o retrato, o lugar do espelho traz um valor material e simbólico como contradispositivo na elaboração dos retratos, do ponto de vista do autor, não menos importante. O trabalho

permitiu várias experiências das quais muitos retratos resultaram surpreendentemente significativos.

Na Figura 32, “Desconstruções #12”, foram mantidas algumas das configurações do retrato que foram abordadas na imagem anterior, como a ambientação, a presença do primeiro espelho que reconfigura o espaço de boa parte do quadro, o local do espelho e da modelo. A diferença fundamental entre as imagens é a ausência do segundo módulo de espelhos que, como consequência, não acarreta a segunda fratura espacial. O retrato ganha, com isso, uma atmosfera mais tranquila (ou menos perturbadora), e a personagem parece se sentir mais à vontade pela liberdade corporal que a situação lhe proporciona. A cena do retrato é mais próxima do que em geral se está habituado a ver, e isso é acentuado pela opção da cor, ao contrário do preto e branco configurado no retrato anterior.



Figura 32: “Desconstruções #12”, 20x30cm, 2015.

Quando o uso do contradispositivo é feito tomando os aparelhos baseados na câmera escura, o recurso da pose se torna mais cerimonioso. É necessário um tempo

maior de preparo, tanto por parte do fotógrafo como de quem se apresenta para o retrato. As condições para realização do enquadramento e para a focagem no contradispositivo exigem que a cena se mantenha estável para que isso aconteça a contento.

No retrato da Figura 33, o estúdio foi a opção utilizada. A luz artificial, para compensar a elevada perda de luminosidade proporcionada pelo contradispositivo, e a pose em local demarcado do modelo com auxílio de uma banqueta remetem às poses usadas nas fotografias obtidas com as pesadas câmeras de estúdio usadas no passado. O quadro, expandido para muito além da área onde a imagem se forma, incorpora as paredes pintadas de preto da câmara escura, acrescidas do reflexo da luz rebatida na lateral interna do aparato. A imagem central se encontra delineada por um halo mais luminoso e a borda mais escura é dividida da imagem central por um contorno transparente, e que contribui para enfatizar o sujeito no centro da imagem valorizando-o como retratado.

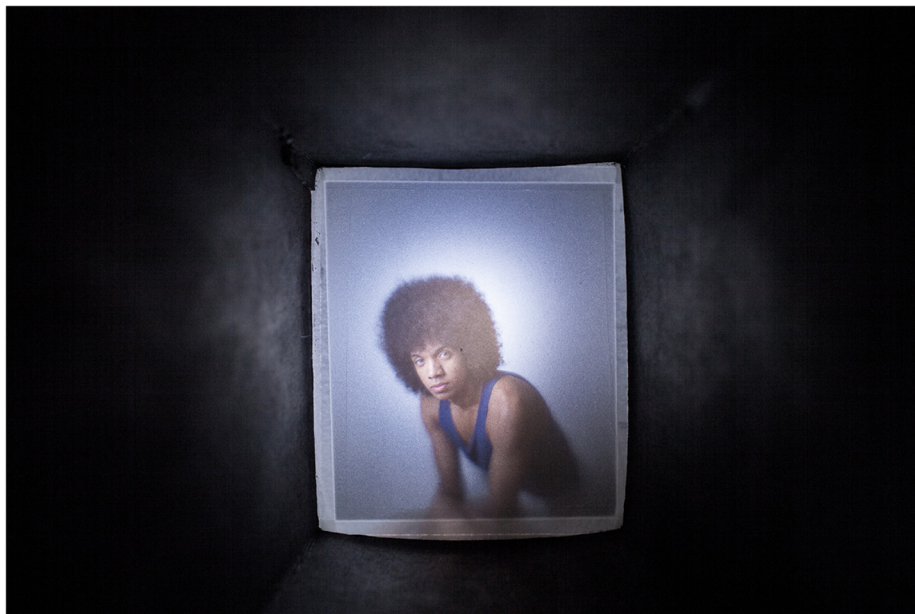


Figura 33: "Sem título", 30x45cm, 2013.

A relação que se estabelece no agenciamento da luz na presença do contradispositivo é um fator novo que é possível perceber nesta pesquisa, pois entra como elemento modificador na maneira como o fotógrafo deve perceber a luz para que realize seu retrato. Essa percepção certamente afeta a configuração da pose do

modelo em frente ao dispositivo. Tem-se uma realidade agenciada de forma pouco convencional à fotografia que se verifica em massa nos dias atuais. É possível que pareça mais uma volta ao início da fotografia, quando as limitações técnicas impunham outra dinâmica no ato de fotografar. Particularmente, nessa pesquisa ampliou-se algo que vem ao encontro do que Nadar já manifestava sobre sua profissão: de que a questão técnica pode ser rapidamente aprendida, mas o que muitas vezes é impossível de ser aprendido é o “sentimento da luz” (FABRIS, 2004, p. 24).

Se por um lado aumenta a complexidade da tomada fotográfica com o uso do contradispositivo, acredita-se que ele introduz uma dinâmica que pode dar ao retrato uma configuração estética que o torna diferenciado das demais maneiras desse tipo de representação. A composição da cena a ser fotografada cria uma dinâmica que intensifica a participação dos protagonistas que se alinham no mesmo desejo, o desejo de uma imagem que responda às expectativas do fotógrafo-artista e do fotografado de se ver diferente no retrato. Essa re-figuração do retrato permitiu criar uma cena em que a ficção intercepta a realidade para se tornar a fotografia desejada, aqui diferenciada. Nesse sentido, o protocolo de realização, com a introdução do contradispositivo, parece ter respondido à expectativa de resultados requeridos nesse trabalho dedicado ao retrato. Viu-se que essa fotografia prescinde da utilização do estúdio, mas instaura outro protocolo de realização para cada fotografia realizada. Do ponto de vista estético, esse tipo de realização proporcionou um recorte que inclui a cena em que o indivíduo se encontra centralizado e rodeado de dupla margem.

Fica aqui a pergunta: em que estes parâmetros usados para a obtenção de um retrato contribuem para a obtenção de uma fotografia que responda às expectativas inerentes às Artes Visuais? O trabalho não deixou de ser uma pesquisa com expectativas em relação ao resultado esperado como objeto das Artes Visuais. A preocupação constante dessa realização poética foi que o contradispositivo não fosse um mero artefato dinamizador do procedimento fotográfico, mas parte integrante como experiência mútua dos protagonistas e capaz de contribuir com a essência da representação requerida.

Neste ato fotográfico, pode-se pensar segundo a concepção de Philippe Dubois (2010) na qual o procedimento é feito de uma sucessão de decisões tomadas pelo do fotógrafo, divididas em dois blocos separados pelo momento do disparo: o antes, que encerra decisões como escolha do equipamento, tempos de exposição, abertura do diafragma, focagem, enquadramento, entre outras; e o depois, que vai compreender outras definições como formato, operações químicas, trucagens, papel, modalidades de usos da foto. Esses dois blocos de decisões são, como foi dito, apartados pelo disparo, momento em que o fotógrafo delega esse instante fascinante (ou de “pureza” como definido pelo autor) ao domínio do dispositivo, em que emanações luminosas do referente irão tocar a superfície sensível inscrevendo efetivamente as formas e nuances.

Trata-se, portanto, de um ciclo de decisões humanas que rodeiam o instante fundamental realizado por um dispositivo que aceita, mesmo com alguns limites, uma configuração ajustada pelo fotógrafo. Essa restrição, imposta nas configurações disponíveis pelo dispositivo, influencia certamente as decisões tomadas pelo fotógrafo antes e depois do disparo. Ao propor a existência do contradispositivo para a confecção do retrato, e este sendo conscientemente produzido pelo fotógrafo, pensa-se haver uma ampliação no domínio do ato como um todo, estendendo também o controle para o instante da captura. Assim, alienam-se as imposições da indústria que produz o dispositivo para algo um pouco mais orgânico, pessoal e comprometido com um processo de descoberta que vai além do conhecimento da tecnologia e faz valer um discurso de domínio a partir da concepção e confecção do dispositivo.

Esta “independência” das imposições do dispositivo traz consequências diretas para o ato fotográfico. O uso do contradispositivo baseado na câmera escura cria outras predisposições, principalmente no que diz respeito a limitações de iluminação, enquadramento e pose. São predisposições que criam uma recorrência estética que, se por um lado reestabelecem os limites do dispositivo, por outro dão corpo a uma maneira de atuar e gerar visualidade aos retratados muito próprias do fotógrafo; isso leva a crer na possibilidade de criar uma assinatura visual que caracterize e ligue o autor à fotografia por ele realizada, como é possível perceber nos retratos que seguem, notadamente a Figura 35. Nela, novamente se pode deparar com um retrato

em que o personagem se encontra no centro da foto, em meio a uma iluminação fortemente decrescente do centro para as bordas e com a presença das bordas transparentes fechadas pelo negro profundo do interior da câmera escura, como já foi visualizado em outros retratos desta pesquisa.



Figura 34. “Sem título”, 20x30cm, 2013.

A presença do contradispositivo no momento da captura da foto continua a alimentar o debate sobre a poesia luminescente resultante daquele instante único: a conexão direta do referente com a superfície sensível através da emissão luminosa mediada por um outro meio, o contradispositivo, permite fazer da realidade vista um retrato. Nesse caso não se fotografa diretamente o referente, mas uma imagem projetada em uma superfície que modifica sempre a imagem. Assim, dilui-se deliberadamente a conexão entre o referente e a imagem capturada, não com a intenção de distanciá-los, mas com a finalidade de instaurar uma nova visibilidade; isso seria impossível de perceber a olhos nus, e até mesmo quando se usa o dispositivo convencional da fotografia livre de todo e qualquer artifício. Essa visibilidade parece acentuada pela pose; o sujeito fotografado emerge como uma nova figura (que só a representação pode conferir, quando da realidade se faz uma

fotografia) e do sujeito fotógrafo surge um retrato distanciado de uma imagem referencial direta, sem subterfúgios. Acredita-se que, por esse ato subsidiado pelo contradispositivo, foi possível se aproximar de mais de uma resposta àqueles que se expõem movidos pelo desejo de ser outro na poética da imagem fotográfica.

3.3 Contradispositivo e o fotográfico na re-figuração do retrato

Ao longo da história do retrato fotográfico, este foi usado em situações inusitadas e inapropriadas como, por exemplo, no diagnóstico de patologias mentais conduzido por Albert Londe, sob supervisão do médico Jean-Martin Charcot, no final do século XIX (ROUILLÉ, 2009, p. 115-9). Enquanto tal situação parece absurda aos olhos de quem vive em 2015, acompanhou-se o anúncio, de pesquisadores em Xangai, de um algoritmo associado a uma máquina capaz de analisar o rosto humano e determinar a real idade do organismo, não apenas dando a idade aproximada do indivíduo mas projetando o que seria sua real idade orgânica⁹: capacidade que possivelmente deixaria Alan Turing, pesquisador que havia previsto as máquinas com inteligência artificial, tomado de assombro. O que não se pode desconsiderar é que a amplitude das experimentações que ocorreram com a fotografia ao longo de sua história colabora na definição de sua própria personalidade, como categoria que assume seu papel importantíssimo colocado entre a ciência e a arte, de modo cada vez mais imbricado com a vida das pessoas do mundo contemporâneo.

É certo que olhar para o rosto humano é um ato cheio de mistérios e tem muita coisa a revelar, mas é certo também que a fotografia não tem esse poder que muitos lhe conferem; que em toda e qualquer circunstância ela transforma o que representa. Além disso, não é possível esquecer que o retrato é um objeto da arte, pois é sempre uma representação; como tal, não pode ser transportado para outras áreas e possuir outras significações, pois o retrato é inevitavelmente, em algum nível, uma idealização que se realiza na sua materialização.

⁹ Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2015/04/04/opinion/1428171025_215961.html>. Acesso em 05.abril.2015.

Viu-se no primeiro capítulo o trabalho de Arthur Omar com retratos. Os rostos fotografados por Omar, no instante que ele denomina de “glorioso”, dão uma das possíveis percepções a que a fotografia convida. Capturados em momentos de puro êxtase, disfarçados por trás de maquiagens, os rostos presentes nos retratos fotográficos efetuados por Arthur Omar revelam um sujeito liberto de quaisquer convenções. O sujeito fotografado é reconfigurado, ou seja, assume uma nova figura de modo que nas fotografias pouca ou nenhuma semelhança com a aparência real subsiste. O dispositivo escolhido pelo fotógrafo para realizar os retratos e as decisões por ele tomadas antes e depois do disparo é que vão permitir a captura dos “seres gloriosos” que se revelam em suas fotos. Assim também o contradispositivo não é uma presença ocasional, mas intencional a serviço da construção de uma nova figura que se deseja diferente, tendendo a servir muito menos à objetividade, ao registro fiel da realidade, mas no sentido de promover a criação de uma nova figura. Caminha-se no sentido contrário à objetividade, ao realismo, ao “isso-foi” pensado por Roland Barthes (1980), mas na direção da ficção, fantasia, reconstrução, reconfiguração, uma vez que o resultado fixado na imagem será seguramente bastante distinto do que esteve em frente à câmera, embora a fotografia não negue jamais a presença de um referente que lhe dê condições de surgir.

Os retratos seriados obtidos do artista visual Marcos Caye Lara durante uma performance possuem uma característica bastante peculiar (Figura 35). Enquanto as formas seguem uma vinculação forte com o referente, a cor foi totalmente alterada pela presença de iluminação e filtros. As cores resultantes nas fotografias não estão na lembrança daqueles que visualizaram a performance pelo simples fato de que a cor ocorreu durante os milésimos de segundo da exposição das fotografias. Igualmente a forma do rosto, percebida pelos presentes em um fluxo contínuo, foi interrompida em quatro momentos distintos criando uma narrativa com tempos completamente diversos para quem visualiza a fotografia em comparação a quem visualiza a performance do artista. Nas fotografias, o transe do artista se revela através de estratégia similar à obtida por Arthur Omar nas faces gloriosas, embora o contexto seja diferente: a procura (e o encontro) do ápice da expressão desvenda o momento em que o artista adquire a pureza de um momento de glória, de ínfima duração, singular, extremamente sutil, no entanto permanece como experiência, como

definição, como uma fórmula que não se destrói. Ou, como prefere Arthur Omar, como “experiência disponível no Universo” (OMAR, 1997, p. 25).



Figura 35: “Enterrado em riquezas”, políptico 30x80cm, 2014.

Nas faces retratadas em sequência na Figura 36, o êxtase atinge seu ápice em circunstâncias nas quais o uso de qualquer contradispositivo mais complexo impossibilitaria a tomada da foto no tempo preciso. Aqui, o contradispositivo perde sua utilidade exceto na condição de elemento adicionado à iluminação que permite a reconfiguração da cena pela adição planejada de cor. Qualquer outro aparato mais complexo eliminaria a possibilidade de captura do instante preciso. A re-figuração é criada, nessa circunstância, muito mais pela conexão entre fotógrafo e fotografado e pela percepção do momento preciso do disparo do que pela presença de elementos que possam reconfigurar a imagem.

Diferente é o resultado obtido no retrato do jovem motociclista (Figura 36). O uso do contradispositivo de câmera escura em ambiente externo propicia uma alteração estética em todos elementos da cena. Além da evidente alteração da dramaticidade do céu – mais carregado –, pontos de luz que brilhavam no fundo da cena ressurgem na imagem pelo contradispositivo, assumindo um surpreendente formato retangular. O fenômeno, compreendido apenas tardiamente, é ocasionado pela passagem da luz no elemento óptico que tem entorno retangular e que replica nos pontos fora de foco sua forma.



Figura 36: “Jovem motociclista”, 30x45cm, 2013.

Roland Barthes apresenta de maneira bastante sensível a questão da semelhança, especialmente na categoria do retrato. Barthes indaga se a semelhança corresponde a uma conformidade e a que estaria relacionada essa conformidade. Se é a uma identidade, ele lembra que esta é também imprecisa, até mesmo imaginária. Um retrato se “parece” porque corresponde com aquilo que se espera da pessoa fotografada. “Só me pareço com outras fotos minhas, e isto até ao infinito: ninguém é mais do que a cópia de uma cópia, real ou mental”. (BARTHES, 1980, p. 142-3). Novamente tem-se estabelecido na discussão a questão do retrato como representação individual e/ou coletiva. A foto representa aquele indivíduo específico? Em que grau? Ou aponta muito mais para uma representação coletiva materializada numa forma específica que apenas possui maior semelhança com um indivíduo específico? Quanto a isso, Barthes diz que

no fundo, uma foto parece-se com qualquer pessoa, excepto com quem ela representa. Porque a semelhança remete para a identidade civil, penal até; ela apresenta-o ‘enquanto ele próprio’, e eu quero um sujeito ‘enquanto nele próprio’. A semelhança deixa-me insatisfeito e como que céptico (é bem essa decepção triste que sinto diante de fotos vulgares da minha mãe – enquanto a única foto que me deu o deslumbramento da sua verdade foi precisamente uma foto perdida, antiga, que não se parece com ela, a de uma criança que eu não conheci) (BARTHES, 1980, p.143).

O relato de Barthes sobre a fotografia, na qual verdadeiramente reconhece sua mãe em uma fase que obviamente ele não presenciou – pois ela era apenas uma criança na foto – dá a noção da dificuldade em capturar a essência do indivíduo no retrato. Da mesma forma, Barthes menciona a maneira muito particular com que cada foto é recepcionada por quem a vê. Considerando a criação em arte, e particularmente na arte do retrato, ninguém continua sendo completamente quem é, pois na impossibilidade de a arte copiar, suas representações inspiradas na realidade as tornam distantes do real tangível. Talvez seja essa a condição que faça do retrato o objeto tão requisitado quando se deseja ser si mesmo como outro. O retrato a seguir exemplifica essas questões:



Figura 37: “Faces e Cores”, 60x60cm, 2013.

As intervenções realizadas neste retrato alinham-se de alguma maneira ao pensamento de Barthes. Do ponto de vista do observador, é aparentemente impossível afirmar quais dos tons de pele desse retrato seriam correspondentes (ou

mais aproximados) à do sujeito fotografado. É pela semelhança que é afirmada a diferença entre o fotográfico e o referente que lhe deu origem, uma vez que parecer já é ser diferente. A questão não incide apenas numa eventual distorção da cor da pele do fotografado e da cor representada no retrato, mas se estende a outros elementos que constituem o retrato. É através do agenciamento da luz refletida pelo retratado que o retrato ganha forma e, muitas vezes, responde ao desejo de se ver suspenso no tempo que a fotografia condensa e pereniza. Não seria esse o meio mais propício de driblar a morte e viver eternamente através da magia de um instante? Instante esse que condensa a realidade e, às vezes, colore-se da essência daquele que posa para a fotografia. A fotografia pode revelar algo ou muita coisa daquele que se dispõe à visibilidade que o retrato oferece. Duplo, o retrato coloca diante do paradoxo de ser e parecer. Revela aspectos da pessoa que ela mesma não tem consciência, conduzindo-a a uma confrontação com si mesmo sem precedentes.

Por sua vez, o retrato da Figura 38 é bastante significativo, pois revela esta condição de duplo; a mesma pessoa que se olha e que se confronta no reflexo do espelho se eterniza no retrato. Retrato de uma pessoa, mas também de sua condição de enfrentamento com ela mesma. Quem olha quem? Seria esse espelho verdadeiramente transparente? Certamente que não, pois o que a fotografia revela se atém a uma única verdade e esta é fotográfica.

A fotografia não deixa de ser uma ficção que difere do cinema, que, pelo movimento da imagem, dá a impressão de que a realidade se confunde com a realidade tangível. Nesse retrato, a fixidez da imagem não impede o movimento que conduz ao olhar da personagem.



Figura 39: “O duplo de Luana”, 20x30cm, 2013.

Este olhar do retratado que obviamente não vê interpela o observador do retrato. “O duplo de Luana” (Figura 38) mostra um olhar dela sobre si mesma, mas que também se coloca nessa condição de ser observada. A retratada se observa e sabe que será observada numa condição de tempo que certamente vai superar o tempo do seu próprio olhar sobre si mesma. A retratada olha para sua imagem, mas o que ela vê se resume a um ângulo do ponto de vista de sua mirada. Porém, o retrato na sua globalidade revela frente e perfil numa duplicidade de ângulos que vai além do que pode ser visto no momento do retrato. A fotografia é, portanto, um instrumento que permite reinventar cenas como se fossem momentos da vida. Representa e, como tal, pode contribuir para o conhecimento de inúmeras facetas que a própria vida escamoteia. O retrato em questão foi efetuado num momento de grande simbolismo para a retratada, pois aconteceu imediatamente após uma transformação de sua aparência ao raspar a cabeça. A ausência dos cabelos tinha como objetivo marcar uma passagem para uma nova fase de vida. A duplicidade da figura humana na imagem alimenta o olhar sobre si mesma e, paradoxalmente, a luz numa das lentes dos óculos sugere uma visão exterior ao universo da foto, um olhar que extrapola o conteúdo fotográfico do retrato.

Uma outra tomada (Figura 39), agora com o auxílio do contradispositivo, apresenta uma visualidade bastante peculiar da mesma pessoa. A fotografia, inspirada na pintura “A espera de Margot” (1901), de Pablo Picasso, revela um resultado diverso. A presença do contradispositivo nessa tomada cria uma textura de rugosidade derivada do vidro jateado que se incorpora ao fotográfico, e a nitidez no rosto surpreende considerando-se a rusticidade da lente empregada no contradispositivo.



Figura 39: “A espera de Luana”, 30x45cm, 2013.

Como criação poética, os retratos vistos neste capítulo permitem que sejam consideradas as relações históricas, tecnológicas, sociais e psicológicas que convergem para a realização da fotografia de retrato. Como maneira de representação do indivíduo, busca-se retratar o outro, mas também os outros, ou seja, a representação é simultânea ao individual e ao coletivo. Essa representação se dá não apenas na forma do objeto fotografia, mas também dos recursos organizados nos contradispositivos que imprimem sua própria visibilidade ao fotográfico. Sob a perspectiva da arte, o esperado é que os retratos tenham valor como objetos que,

através de seu conteúdo estético, possam demonstrar terem sido concebidos e realizados por um processo que propõe a existência de uma ação consciente e deliberada para sua concretização; e que esse material no campo da arte sirva para, por sua própria maneira de representar o indivíduo, conjugar as questões de espaço e tempo tão afeitos à arte como à categoria do retrato. Por fim, o trabalho modestamente apresenta-se como uma possibilidade de maior aproximação entre diferentes vertentes da fotografia, mas especialmente do retrato com o campo da arte, uma vez que se sabe que ainda existe um distanciamento e até desconhecimento de muitos fotógrafos em relação à arte contemporânea, bem como às possibilidades que a fotografia pode proporcionar aos artistas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta investigação sobre o retrato fotográfico realizado com o auxílio do contradispositivo permitiu realizar um trabalho poético que pode contribuir com esse tipo de representação nas Artes Visuais. Se essa experiência foi intensa, ela deixa pressentir que a perspectiva de novas descobertas é inteiramente plausível, uma vez que novas pistas ainda podem ser exploradas. Entender esses contradispositivos como um sistema que promove não apenas uma re-figuração do retrato, mas uma ampliação da consciência na tarefa de elaborar o retrato, foi uma constante nesse percurso de realização poética. Essa ampliação de percepção que se acredita haver acerca dos dispositivos utilizados na vida das pessoas parece particularmente importante sobretudo neste momento, em que as condições tecnológicas impulsionam para uma vivência cada vez mais mediada por telas e dispositivos que se interpõem entre o sujeito e o mundo real.

No entendimento de Vilém Flusser (2008), o sujeito passa cada vez mais a “tatear” o mundo, sua relação se dá muito mais via dispositivos comandados com a ponta dos dedos. Cada vez mais simula-se o mundo em vez de modificá-lo – ou tocá-lo – diretamente. Os olhos apontam telas em lugar de olharem diretamente para os objetos. A ponta dos dedos é a parte do corpo humano que mais tem ampliado sua importância no processo de as pessoas expressarem e concretizarem os comandos de que necessitam para as ações, descreve Flusser. Botões e teclas têm se revelado a principal interface para se obter mais ampla comunicação, registrar e acessar o passado, promover modificações nos recursos físicos disponíveis.

No contexto descrito e tão bem antevisto por Flusser, acredita-se que esta pesquisa se sustenta por se tornar uma resistência a esse modo de vivenciar o mundo contemporâneo. Não apenas foram utilizados dispositivos disponíveis para a criação do retrato, mas foi necessária a confecção de um sistema particular – o contradispositivo – para, alterando o processo como um todo, obter resultados que pudessem ter sua própria particularidade.

Confrontaram-se resultados obtidos com e sem o auxílio do contradispositivo, mas sem emitir julgamento de mérito entre uma ou outra condição, pois os processos se mostraram diferentes. O fotógrafo, pensando e realizando a fotografia com o contradispositivo, é um fotógrafo diferente daquele que o faz sem esse recurso, ainda que quem o faça seja a mesma pessoa. O contradispositivo é, portanto, subjetivador, pois equipa o indivíduo com um recurso diferente no processo criativo, desde sua concepção, e dessa forma tende a conduzir a um resultado sempre diverso daquele que seria obtido na ausência do contradispositivo. Nesse protocolo de realização, o retrato deixa de ser previsivelmente objetivo para trazer em sua superfície um conteúdo de subjetivação que envolve o personagem da foto e atrai aquele que o olha. Provavelmente o uso do contradispositivo intensifique a parte de mistério que toda representação fotográfica concentra.

Fotografar com a inclusão do contradispositivo serviu como meio que permitiu explorar as alterações estéticas que o mesmo possibilita, e seguramente permitiu ampliar a capacidade de percepção e de extrapolação dessa condição para outros modos operacionais do retrato em que o uso do contradispositivo foi inexistente.

Assim, mais consciente das relações e dos elementos que se organizam para a realização de um retrato, amplifica-se a percepção daquilo que pode ser significativo para uma criação dentro do âmbito da arte contemporânea. Entendendo cada entrave e cada ponto de conexão dessa rede como estando em constante movimento, o processo de elaboração do retrato pode ficar mais apropriado às exigências atuais da arte, propondo deslocamentos que irão realizar diferentes concepções desse modo de representação do homem na contemporaneidade.

Se o momento atual é de produção de retratos em números nunca antes experimentados pela humanidade para as mais diferentes finalidades, a reflexão sobre o processo de produção dos mesmos é papel intrasferível do artista e pesquisador que busca entendimento das experiências compartilhadas em prol de uma obra que imbrique os desejos do fotografado e do fotógrafo, ou seja, novas aparências sensíveis que o retrato possa oferecer.

Houve nesta pesquisa a necessidade de desdobrar alguns conceitos considerados importantes para a continuidade do estudo. Os conceitos de “técnica”, “tecnologia”, “revelação”, “estética”, “retrato”, “retratar”, “dispositivo”, “contradispositivo” serviram para nivelar o entendimento inicial da questão colocada como ponto de partida para este estudo e que questiona se técnica e tecnologia podem revelar uma estética nova aplicada à arte do retrato através da atuação do dispositivo fotográfico e do contradispositivo. No primeiro capítulo, considerou-se necessário abordar algumas das produções do retrato fotográfico mais importantes ao longo da história deste meio de expressão, a fotografia, que tanto implica o ser humano e enriquece o campo da arte. Pode-se perceber, neste primeiro tempo da pesquisa, como os grandes artistas puderam se utilizar de diferentes métodos, técnicas, equipamentos e linguagens para confeccionar retratos de uma força representativa que vai além do simples desejo de dar visibilidade ao outro ou criar um duplo. Os resultados obtidos por eles nas diferentes abordagens não trazem somente uma representação mimética do indivíduo fotografado, mas reforçam o posicionamento da categoria do retrato fotográfico no âmbito da arte. Como pode ser visto ao longo dos trabalhos de diferentes artistas, as questões colocadas e propostas pelos mesmos vão além dos componentes puramente estéticos; o retrato condensa a realidade e projeta conteúdos sociais, desejos, sonhos, fantasias de quem se deu para a perenidade de um objeto capaz de identificá-lo e ao mesmo tempo fazê-lo diferente. Os retratos escolhidos mostram que a fotografia assegura ao ser humano a concretização de um novo real que certifica uma presença, a mais paradoxal presença, uma vez que é na mais completa ausência do indivíduo que o retrato encontra sentido e afirma-se como o objeto requerido de um grande número de videntes.

No segundo capítulo, o pensamento esteve centrado no dispositivo e na proposta de um contradispositivo como estratégia para ampliar o conhecimento sobre o próprio dispositivo, além de servir como objeto capaz de desencadear um fazer artístico passível de ampliar o modo operacional em vista de uma estética diferenciadas das formas habituais de realização de retrato. Partindo de conceitos colocados por pensadores como Foucault e Agamben, buscou-se pensar de modo mais abrangente a definição do dispositivo. E, a partir disso, realizar um paralelo com

o dispositivo fotográfico e o embate com o contradispositivo na construção poética do retrato.

A construção de modelos que sejam concebidos como contradispositivos faz parte da poética que permeia esta pesquisa. As configurações utilizadas como contradispositivos são de características múltiplas, abrindo um leque de opções a serem concebidas, desenvolvidas e experimentadas. Em lugar de buscar um modelo de contradispositivo fechado em si mesmo, considera-se que o conceito e sua operacionalidade permitem a exploração de inúmeras ideias que se materializam na forma do contradispositivo. O terceiro capítulo refletiu bem algumas dessas possibilidades introduzidas pela intermediação do contradispositivo, resultando numa categoria do retrato cuja aparência confirma a intenção de criar e dar ao retrato outra face.

Este modo operatório permitiu, neste terceiro capítulo, uma reflexão sustentada pela ação do contradispositivo e do dispositivo fotográfico em que foram observadas as implicações estéticas desta prática do retrato nos dias de hoje. O trabalho realizado ao longo desta pesquisa de Mestrado busca sua originalidade neste cruzamento do retrato fotográfico como objeto da arte e com as ferramentas à volta para realizar desejos. No caso, questionam-se os mecanismos utilizados para realizar uma foto por meio de uma estratégia que utiliza o próprio dispositivo para discuti-lo. Por meio da intensificação de seu uso e repensando suas características e possibilidades através de acoplamentos que se propõem a alterar os resultados esperados; o dispositivo, assim, é colocado em evidência sob uma nova perspectiva para a construção do retrato.

Este cruzamento que se dá entre o retrato, o dispositivo e o contradispositivo pode, dentro de uma perspectiva da arte contemporânea, colaborar com outros trabalhos que tenham como objeto de estudo esses elementos, além de ampliar uma perspectiva de continuidade de experimentações de caráter estético que possam engendrar diferentes aspectos da visibilidade do ser humano através do retrato.

O conjunto de retratos criado ao longo desta pesquisa que dialoga nesta poética exemplifica, em parte, as indagações, as inquietações, as falhas e sucessos

enfrentados na realização desse trabalho, tornando-se, os retratos em si mesmos, um percurso visual e estético que costura diferentes perspectivas de autor.

Como resultados de uma caminhada que tem o propósito específico de ampliar os questionamentos da arte, do retrato, dos dispositivos que o auxiliam, as fotografias realizadas ao longo desta etapa pretendem colaborar com a maneira como o sujeito se vê, vê o outro, e como percebe toda a gama de aparatos que o cerca, nos valores estéticos que a sociedade produz. Criar um diferencial na arte do retrato parece ter sentido especialmente neste momento contemporâneo, em que se produz retratos em grandes quantidades com enorme volatilidade, o que não permite, na maioria das vezes, a consciência das consequências dessa visibilidade extrema do homem na contemporaneidade.

As etapas e reflexões aqui pensadas não pretendem em momento algum deliberar verdades absolutas sobre os temas debatidos, mas propor novos questionamentos passíveis de abrir caminhos para pesquisas e subsequentes esclarecimentos no âmbito da arte e do retrato como objeto dessa arte. Isso através de ações em que o retrato possa incentivar a realização de retratos e de contradispositivos que auxiliem numa tarefa mais criativa na busca de aparências diferenciadas e sensíveis, nesta utopia de ser a si mesmo e outro no retrato.

Espera-se assim ter contribuído com uma face renovada e contemporânea do retrato, interrogando-o com o uso do dispositivo e do contradispositivo como uma espécie de insubordinação às determinações técnicas e tecnológicas, nesta pesquisa em Artes Visuais.

REFERÊNCIAS

- ABRIL COLEÇÕES. **Picasso**. Grande Mestres. Tradução de José Ry Gandra. São Paulo: Abril, 2011.
- AGAMBEN, Giorgio. **O amigo & O que é um dispositivo**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2014.
- AGAMBEN, Giorgio. **Qu'est-ce qu'un dispositif**. Paris: Payot e Rivages, 2006.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BERNARDINO, Paulo. **Arte e tecnologia**: intersecções. ARS (São Paulo), Brasil, v. 8, n. 16, p. 39-63, jan. 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3074>>. Acesso em: 24 Mai. 2015.
- BLANCHOT, Maurice. **L'Amitié**. Paris: Galimard, 1971.
- BLANCHOT, Maurice. **L'espace littéraire**. Tradução Raquel Fonseca. Paris, Gallimard, Folio Essais, 1988.
- BORGES, Jorge Luis. **El hacedor**. Barcelona: Alianza, 1998.
- BRANDÃO, Dênis M. S., CREMA, Roberto (org). **O novo paradigma holístico**: ciência, filosofia, arte e mística. São Paulo: Summus, 1991.

BRITES, Bianca, TESSLER, Elida. **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

CARROLL, Lewis. **Alice no reino do espelho**. Adaptação de Maria Thereza Cunha de Giacomo. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, [19--].

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005.

CHRISTIAN, Brian. **O humano mais humano**: o que a inteligência artificial nos ensina sobre a vida. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

COUCHOUT, Edmond. **A tecnologia na arte**: da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar-comum**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **La ressemblance informe**. Macula: Paris, 1995.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 13 ed. Campinas, SP: Papirus, 2010.

ECO, Humberto. **Obra aberta**: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ECO, Humberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

- ESCÓSSIA, Liliana de. **Relação homem-técnica e processo de individuação**. São Cristóvão, SE: UFS, 1999.
- FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- FERREIRA, Aurélio B. de H. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- FLORES, Laura González. **Fotografia e pintura**: dois meios diferentes. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.
- FONSECA, Raquel. **Portrait et photogénie**: photographie et chirurgie esthétique. Tese. Universidade Paris 8, Paris, 2009.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.
- HACKING, Juliet (org.). **Tudo sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed., Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- HALLAWELL, Philip. **Visagismo**: harmonia e estética. São Paulo: Senac, 2008.

- JIMENEZ, Marc. **O que é estética**. São Leopoldo, RS: UNISINOS, 1999.
- KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- LACAN, Jaques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LEÃO, Lucia. **A estética do labirinto**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2002.
- LEMOIS, André. **A comunicação das coisas**: teoria ator-rede e cibercultura. São Paulo: Annablume, 2013.
- MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário**: o desafio das poéticas tecnológicas. 2 ed. São Paulo: USP, 1996.
- NADAR, Felix. **Quand J'étais photographe**. Babel: Paris, 1998.
- OMAR, Arthur. **Antropologia da face gloriosa**. São Paulo, SP: Cosac & Naify, 1997.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1999.
- RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**: Cinco lições sobre a emancipação intelectual. Tradução de Lílian do Valle. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Senac, 2009.
- SANTAELLA, Lucia. **O homem e as máquinas**. In: A arte no século XXI: a humanização das tecnologias. org: Diana Domingues. São Paulo: Unesp, 1997.
- SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

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

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA. **Estrutura e apresentação de monografias, dissertações e teses**: MDT. Santa Maria: UFSM, 2012.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.


WEAVER, Mike. **Julia Margareth Cameron**. The Herbert Press Ltd: Southampton, 1984.


ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. Campinas, SP: Autores Associados, 2006.

ANEXO A – Manifestações em rede sobre fotografia


Exemplos de comentários provocados em retrato fotográfico divulgado na rede sem qualquer referencial do retratado:




 **Daiane Diniz** é músico, tecladista, curte deep purple, tem uma família tranquila duas crianças, é todo tatuado e cabeça aberta. Tipo tranquilão. Mas o tênis pode indicar que é baterista...

17 de setembro de 2013 às 10:49 · Descurtir ·  3

 **Ivan Reinstein** Filho do Raul Seixas e esta se preparando para tocar e cantar Maluco Beleza em homenagem.


17 de setembro de 2013 às 11:00 · Editado · Descurtir ·  3


 **Tania Maria Torres** Excêntrico.

17 de setembro de 2013 às 16:09 · Descurtir ·  3

 **Vinicius Ardenghi** Não conheço esse cara, mas acredito que ele é tudo oque foi, tudo oque é e tudo oque será.


17 de setembro de 2013 às 16:29 · Descurtir ·  3


 **Rafael Happke** e o que ele foi, o que é e o que será, Vinicius Ardenghi? Seja mais preciso.


17 de setembro de 2013 às 16:57 · Curtir ·  2


 **Vinicius Ardenghi** Ele é feito de poeira cósmica, assim como nós, fazemos parte do cosmos, que é tudo oque foi, oque é e oque será. Palavras do mestre Carl Sagan. Mas da pra resumir essa foto com uma outra palavra simples... Inquietação. Ps: Gostei muito do lugar onde foi tirada a fotografia.

17 de setembro de 2013 às 17:04 · Editado · Descurtir ·  3

 **Rafael Happke** Vini, eu vou continuar te provocando...quem sabe queira tentar dizer no que ele é diferente de cada um de nós? E o que te inquieta? 😊

17 de setembro de 2013 às 17:04 · Curtir ·  3

 **Vinicius Ardenghi** Bom, o chapéu vermelho muda o foco da percepção na foto (pra mim) pois é a única cor quente que predomina na imagem... O colar, parece algo de alguma tribo, mas ao mesmo tempo parece uma cobra no pescoço, e outro pingente que parece com um punhal ou uma cruz. A camiseta de um lobo e a jaqueta do Neo me dão um contraste na mente. Pulseira branca e relógio preto... Ele parece pisar mais forte com o pé direito no chão pois o tênis direito dele ta gasto. Acho são várias pessoas na mesma foto ou ele é uma pessoa que gosta de usar muitas referências de estilos (?) quando se veste.

17 de setembro de 2013 às 17:26 · Descurtir ·  3