

Jofre Silva \*

# O labirinto da fotografia e o lado de fora da arte, design e tecnologia

\*

Docente PPG Design | 2007 a 2012

Jofre Silva é PhD em Fotografia – Arte e Design, pelo Central Saint Martins, Universidade das Artes de Londres. Pós-Doc LaRS, PUC-Rio. Pós-Graduação Diploma em Fotografia, pelo Goldsmiths' College, da Universidade de Londres. Fotógrafo. Professor e pesquisador da Escola de Belas Artes da UFRJ. Coordena o grupo de pesquisa e laboratório intitulado Fotografia: arte, design e comunicação (<https://phadec.eba.ufrj.br>).  
 <jofre@eba.ufrj.br >  
 ORCID: 0000-0001-9652-1545

**Resumo** O artigo discute a fotografia e suas relações com o design, a arte e a tecnologia. Apresenta ensaios experimentais desenvolvidos na Escola de Belas Artes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Por meio de uma abordagem exploratória, as imagens resultantes da experiência aproximam as relações entre a teoria e prática. Assim, revelam um mundo de transformação, coisas, lugares, corpos e singularidades.

**Palavras chave** Fotografia, Design, Arte, Tecnologia.

### **The maze of photography and the outside of art, design and technology**

**Abstract** *This paper discusses photography and its relations with design, art and technology. It presents experimental essays developed at the Fine Arts School of the Federal University of Rio de Janeiro. Through an exploratory approach, the images resulting from this experience bring the relationships between theory and practice closer together. Thus, they reveal a world of transformation, things, places, bodies and singularities.*

**Keywords** *Photography, Art, Design, Technology.*

### **El laberinto de la fotografía y el exterior del arte, el diseño y la tecnología**

**Resumen** *El artículo analiza la fotografía y sus relaciones con el diseño, el arte y la tecnología. Presenta ensayos experimentales desarrollados en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Río de Janeiro. A través de un enfoque exploratorio, las imágenes resultantes de la experiencia acercan las relaciones entre teoría y práctica. Así, revelan un mundo de transformación, cosas, lugares, cuerpos y singularidades.*

**Palabras clave** *Fotografía, Arte, Diseño, Tecnología .*

## Ordem do desejo

Os ensaios fotográficos realizados na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro buscam seguir um caminho próprio, capaz de refletir os processos de subjetivação de quem fotografa. A experiência estabelece um procedimento metodológico de caráter exploratório. Tal estratégia potencializa um pensamento sem as amarras de fórmulas hegemônicas, já testadas e validadas pela cultura vigente. Para Barthes todo método é ficção no estudo do “imaginário: as narrativas, as imagens, os retratos, as expressões, os idioletos, as paixões, as estruturas que jogam ao mesmo tempo com uma aparência de verossimilhança e com uma incerteza de verdade” (1980, p. 18).

Uma outra compreensão para ajudar neste tipo de abordagem de trabalho pode ser vista também na trajetória de MD Magno (2013, p. 1), quando discorre e expande sobre “A razão do percurso”:

A gente pensa, com hábito já bem antigo, que o que não é da ordem da ficção não seja ficção. Não é verdade. Hoje, cada vez mais sabemos que toda construção mental, em última instância, é ficção. Precisamos nos convencer de uma vez por todas de que, em última instância, toda produção mental é ficção. Variam os motivos, os materiais e as referências que podem ser desde a mais delirante mitologia até a mais delirante matemática.

O caráter exploratório da metodologia de trabalho dos ensaios fotográficos, reunidos aqui, favorece a condução do pensamento para um processo de interiorização, mais próximo da verdade de quem fotografa e seus próprios processos de subjetivação. Ajuda a compreender as singularidades do mundo sensível da pessoa que organiza o estudo. Possibilita, para quem se aventurar, o contato com a origem, a autoria, ou seja, a intuição e o desconhecido – aquilo que ainda está para ser formulado. Por outro lado, tal abordagem oferece também condições para encontrar apoio e direção dentro do que já é familiar.

Perceber quem fotografa como um “sujeito de uma prática” torna possível recorrer às considerações de Barthes sobre o escritor (autor). Assim, a escolha é a da resistência, ou seja, manter-se “ao revés e contra tudo a força de uma deriva e de uma espera”. Tentar um deslocamento – “transportar-se para onde não se é esperado”. No universo Barthesiano, este exercício torna-se um tipo de jogo relacionado ao teatro: “jogar com os signos em vez de destruí-los... instituir...uma verdadeira heteronímia das coisas... pois o desejo é mais forte do que sua interpretação” (1980, p. 13).

Em um ensaio fotográfico de natureza exploratória, o sujeito interiorizado, dobrado sobre si mesmo, tenta lidar com pensamentos, desejos e paixões para conseguir elaborar uma proposta conceitual mais autêntica e verdadeira. Ao voltar-se para dentro, tentando adquirir um conhecimento

de si, por exemplo, a pessoa examina suas motivações e aspirações para então definir seu papel na realização do estudo. Para Foucault, tal busca é estabelecida pela “necessidade de um combate difícil e de muito folego consigo mesmo, ... que só se dirige ao próprio ser em sua verdade, e a interrogação do homem sobre si mesmo enquanto sujeito de desejo” (1984, p. 239).

A experiência dos ensaios fotográficos mostra que o caminho exploratório oferece a possibilidade de pensar a questão da verdade, do cuidado de si, da soberania do indivíduo sobre si. Mesmo sem parecer que é uma decisão consciente, deixa a impressão de que acontece espontaneamente e de forma intuitiva, sem trauma ou castração, dado o grau de experiência de quem investiga com tal dinâmica. Embora, muitas vezes, fique a sensação de que tudo ocorre com tranquilidade, em forma de fruição prazerosa, a tentativa é “encontrar lugares diferentes de fala”, como diz Barthes (1980). Como num jogo arriscado, estranho e até desconhecido, acrescenta ainda que “as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa” (Ibid.).

Ao perceber o ensaio fotográfico como um possível espaço de transformação, a dimensão prática surge como uma maneira de estilizar, dar forma e figura, valorizar o “próprio ser em sua verdade”. Na constituição de processos de subjetivação, esta prática torna-se mais uma dentre tantas outras presentes em várias áreas do conhecimento e esferas da vida. Assim, a intenção é encontrar indícios de um pequeno embrião da estética da existência (FOUCAULT, 1985), refletindo a sua possibilidade criadora. Potencializar o saber e, claro, o sabor “para que as coisas se tornem o que são” (BARTHES 1980).

## **Esforço de silêncio**

A discussão dos processos de criação dos ensaios fotográficos traz desafios ao estabelecer paralelos entre as relações das teorias da fotografia e a sua aplicação prática. O esforço de arrumar, aproximar e analisar gera dificuldades. Para Foucault, não há “...nada mais tateante, nada mais empírico (ao menos na aparência) que a instauração de uma ordem entre as coisas...” (1999, p. 10). Ao pontuar as “condições de possibilidades” de tal exercício, observa:

trata-se aqui de observar a maneira como ela [a investigação sobre o modo de ser das coisas e da ordem] experimenta a proximidade das coisas, como ela estabelece o quadro de seus parentescos e a ordem segundo a qual é preciso percorrê-los. Trata-se, em suma, de uma história da semelhança... grande tabuleiro de identidades... daquilo que, para uma cultura, é ao mesmo tempo disperso e aparentado, a ser, portanto, distinguido por marcas e recolhido em identidades. (Ibid., p. 15)

Além de ressaltar impasses da classificação, Foucault destaca a dinâmica da linguagem e do olhar, o processo de interpretação, e acrescenta: “...o que olha e o que é olhado permutam-se incessantemente. Nenhum olhar é estável, ... o sujeito e o objeto, o espectador e o modelo invertem seu papel ao infinito” (Ibid., p. 21). Ao pontuar as suas impressões da experiência de sua interpretação do quadro de Velásquez (“Las meninas”, 1656), o autor descreve o papel da palavra e a sua relação infinita com a imagem:

Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irreduzíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem. (Ibid., p. 25)

A passagem do tempo registrado pela tecnologia fotográfica fundamenta aspectos da discussão de Barthes sobre os processos de interpretação da imagem. No estudo de 1980, “A câmara clara”, introduz a subjetividade como fio condutor da experiência com a foto, apresentando uma abordagem radicalmente inversa aos seus primeiros textos sobre o assunto, publicados na década de 1960. Ao apontar um incômodo “no fundo convencional entre a subjetividade e a ciência” (1984, p. 22), questiona o modo como o seu corpo lida com a fotografia por meio de três práticas: “fazer, experimentar e olhar”. Ao falar da história, cultura ou estética de uma foto, observa:

pela sua desordem, o seu acaso, o seu enigma, que a Fotografia é uma arte pouco segura, tal como seria (se decidíssemos estabelecê-lo) uma ciência dos corpos desejáveis ou detestáveis. ... de movimentos de uma subjetividade fácil, que se extingue mal é pronunciada: gosto/não gosto (Ibid., p. 34).

Quando descreve seu estranhamento e as inquietações geradas pela foto, Barthes desvenda uma tensão, um tipo de perturbação pela incapacidade de dar um nome ao sintoma. Relata um efeito indetectável, radical, um tipo de grito, agudo e abafado, em silêncio. Assim, para ver uma foto recomenda fechar os olhos:

a fotografia deve ser silenciosa (há fotos tonitruantes, dessas não gosto): não se trata de uma questão de “discrição”, mas de música. A subjetividade absoluta só é atingida num estado, um esforço de silêncio (fechar os olhos é fazer falar a imagem no silêncio). A foto toca-me quando a retiro de seu “bla-bla” vulgar: nada dizer, fechar os olhos, deixar que o pormenor suba sozinho à consciência afetiva. (Ibid., p. 81-82)

Barthes considera a subjetividade “reduzida ao seu projeto hedonista” (Ibid., p. 88) como insuficiente para conhecer a fotografia. Em alguns casos, define a interpretação da foto como “fácil”, “estranha”, “inquietante”, “perturbadora” e até “insuficiente”. Em outros momentos, a experiência passa por meio do “afeto”, “desejo”, “amor”, “vida”, “morte” e dinâmicas de “interiorização”. Diz ser necessário descer mais fundo dentro de si mesmo. Por acreditar vivermos num “imaginário generalizado” (Ibid., p. 162), conclui que a Fotografia “desrealiza por completo o mundo humano dos conflitos e dos desejos, sob o pretexto de os ilustrar” (Ibid., p. 163). Acrescenta ainda que as sociedades consumem imagens e já não crenças, produzindo um “mundo sem diferenças (indiferente)” (Ibid.). Ao procurar uma introspecção mais plena, explica:



Fig 1. **Thiago Alves**, Fotografia, 2016.

In: <https://phadec.eba.ufrj.br>

As fotografias de paisagens (urbanas ou campestres) devem ser habitáveis e não visitáveis. ... este desejo de habitação não é nem onírico (não sonho com um lugar extravagante) nem empírico (não procuro comprar uma casa em função das fotos de um prospecto de agência de imobiliária); ele é fantasmático, liga-se a uma espécie de visão que parece levar-me adiante, para um tempo utópico, ou levar-me para trás, para não sei que parte de mim mesmo... Diante dessa paisagens de predileção, tudo se passa como se eu estivesse certo de aí ter estado ou de aí dever ir. Ora, Freud diz do corpo materno que “não há outro lugar do qual possamos dizer com tanta certeza que nele já estivemos”. Tal seria, então, a essência da paisagem (escolhida pelo desejo): heimlich, despertando em mim a Mãe (de modo algum inquietante). (Ibid., p. 62-64)

## Singularidade histórica

Para Barthes, o corpo torna-se o ponto de partida de sua compreensão e possibilita saber o que é uma fotografia e o motivo de seu interesse por ela. Na discussão do autor (1984), corpo e saber caminham juntos. Ao ser tocado pela foto, ele atesta sentir dificuldade para traduzir a sua experiência em linguagem, um sistema redutor. Prefere resistir. Por isso, formula uma metodologia própria, reflexo de sua busca pessoal, uma aventura. Como um “certificado de presença”, a foto confirma um momento passado – “isto foi”. Tal magia exige, portanto, uma nova produção do saber quando olhamos para aquilo que fere, corta – o “punctum”. A experiência do corpo, que sofre, junto com a capacidade de pensar, leva à verdade sobre o que é de fato importante saber, possibilitando um novo conhecimento.

Quando publica “A câmara clara” (1984), Barthes reintegra o sujeito na produção do sentido, que assume um papel de mediação, essencial para definir aquilo que é importante compreender e pensar. Sua classe social, seu inconsciente e sua língua alteram a noção cartesiana de objetividade, racionalidade e neutralidade, comum no pensamento humanista tradicional. Tal abordagem encontra apoio e densidade com Foucault, ao tratar o sujeito como uma fonte de invenção, constituído por relações construídas sobre si mesmo (LEENHARDT, 2014). Pela capacidade de pensar e saber a verdade sobre si, com técnicas de existência e práticas de si, o sujeito consegue se libertar, escapar das normas que reprimem e disciplinam, desfazendo o jogo de poder existente na interpretação da fotografia quando costuma ser percebida como portadora de um sentido único, fixo e estável.

Segundo Leenhardt (2014), o interesse em entender o papel do sujeito que está disposto a interpretar uma foto marca o início do movimento pós-estruturalista gestado por teóricos franceses como Barthes e Foucault. A emergência do leitor é um sintoma da morte do autor e o sentido não depende mais só do texto, mas sim da atividade de leitura. Acrescenta ainda que o uso da palavra “morte” é típico da radicalização teórica pretendida pelos referidos autores.

Quando fala da morte no livro “A câmara clara”, Barthes trata a foto como registro do tempo passado, evidenciando a presença de que algo esteve na frente da câmara – um testemunho. No pensamento de Foucault, a morte é coextensiva à vida. Resulta do encontro com o vazio aterrorizante da existência, do trabalho e da linguagem ou seja do poder do lado de fora que estabelece uma experiência composta por mortes parciais, progressivas e lentas. Assim, o autor acredita no sujeito movimentando-se por dois caminhos que exigem sempre uma escolha entre a morte ou a memória.

A fotografia, registro do “isto foi”, “memento mori”, oferece um “certificado de presença” (BARTHES, 1984), lembrança de um momento passado, uma marca da experiência vivida, da finitude humana. A sua popularidade no sistema digital intensifica ainda mais o desejo de compartilhar o contato e sobretudo o embate diário, travado com as escolhas entre a morte ou a memória; elementos centrais para os processos de subjetivação das pessoas, conforme esclarece Foucault.

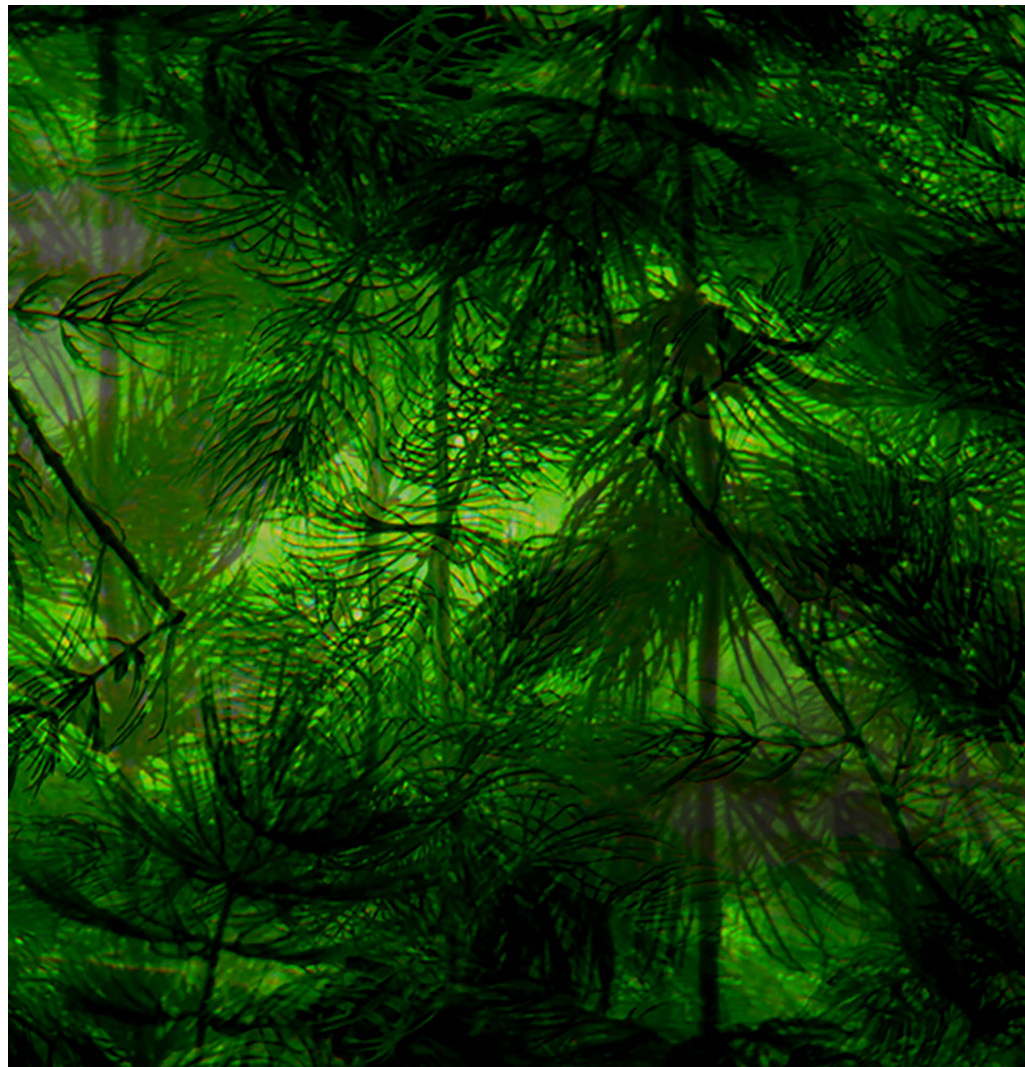


Fig 2. Leticia Moraes, Fotografia, 2019.

In: <https://phadec.eba.ufrj.br>



Aspectos das relações entre teoria e prática, tão presentes na discussão dos processos de criação da arte, do design e da tecnologia fotográfica, ganham contornos próprios, singulares. Para Foucault, a subjetividade manifesta-se em uma das três dimensões do pensamento. Pensar é experimentar. É problematizar. É ver e é falar. Nos outros dois planos, o sujeito lida com o saber e o poder. Os processos de subjetivação, absolutos, passam a ser determinados pelos estratos do saber e pelas relações de poder, condicionadas por sua própria singularidade histórica que enfrenta, portanto, variações de formas e de forças (DELEUZE, 2005).

Em seu processo de interiorização, a pessoa assimila o lado de fora (da vida, do trabalho, da linguagem) por movimentos de pregas e dobras, constituindo o seu lado de dentro, onde se aloja. Percepção que também mantém dentro de si, em vigília, quando encontra-se em ação: vivendo, trabalhando ou falando. Na verdade, o “lado de fora” é a força em relação com outras forças e diferente, por exemplo, da exterioridade – uma forma, composta por dois meios: luz e linguagem ou ver e falar. Sobre isso, Deleuze (ibid.) explica que no pensamento de Foucault “pensar não depende de uma bela interioridade a reunir o visível e o enunciável”. O exercício resulta das forças do lado de fora que agem e interferem no interior, liberando forças que podem revelar ainda uma organização da vida, uma produção do trabalho e uma filiação da linguagem; bem como alterar e até sumir com a força da representação. Acrescenta ainda:

Eis o que nos dizem as forças do lado de fora: não é nunca o composto, histórico e estratificado, arqueológico, que se transforma, mas são as forças componentes, quando entram em relação com outras forças, saídas do lado de fora (estratégias). O devir, a mudança, a mutação concernem às forças componentes e não às formas compostas. (p. 94)

No lado de fora, uma força é afetada por outras ou afeta outras. Para Foucault, o diagrama, determinado pelo conjunto de relações de forças, é mutável e incessante. Apresenta singularidades, criando nós, pontos de resistência, que se integram ou se estratificam; possibilitando mudanças. Acredita que um campo social mais resiste do que cria estratégias e que o pensamento do lado de fora é um pensamento de resistência. Evita, por isso, falar de uma consciência universal e eterna, pois trata apenas de “singularidades, numa formação histórica tal, e sob um determinado processo de formalização... a universalidade ou eternidade do homem é apenas a sombra de uma combinação singular e transitória carregada por um estrato histórico” (DELEUZE, 2005, p. 97).

O registro fotográfico assume caráter de documento em muitas de suas aplicações cotidianas. Embora algumas situações pareçam recorrentes, sua utilização permanece legítima dado a condição única e um tanto singular da cena capturada pela câmera ou qualquer outro dispositivo móvel. O papel da fotografia na cultura contemporânea permanece assegurado enquanto houver vida e poder. Ao explicar a biopolítica na obra de Foucault, ressaltando a vida como novo objeto do poder, Deleuze percebe que:

O sujeito de direito, enquanto se faz, é a vida, como portadora de singularidades, plenitude do possível, e não o homem como forma de eternidade... mesmo no homem, as forças vitais entram em outras combinações e compõem outras figuras: o que é reivindicado e serve de objetivo é a vida... foi a vida, muito mais que o direito, que se tornou o objeto das lutas políticas... o direito à vida, ao corpo, à saúde, à felicidade, à satisfação das necessidades... (Ibid., p. 97-98)

Desta forma, é possível pensar o uso frenético da tecnologia fotográfica como instrumento de resistência e preservação da vida. Na verdade, a ferramenta ideal para conservar experiências pessoais, denunciar abusos do exercício de poder e até conhecer o próprio corpo e distintas maneiras de imaginar. Porém, como já bem observado por Foucault: "... é dentro do próprio homem que é preciso libertar a vida, pois o próprio homem é uma maneira de aprisioná-la" (1988, p. 100).

## Outros lugares

A tecnologia fotográfica, quando trata da imagem visual pictórica, por exemplo, coleta evidências de coisas e superfícies em um mundo capaz de refletir algum tipo de luz. O invisível nem sempre é registrado pela câmera, embora exista e seja parte constituinte dos objetos. Ao apresentar os processos de subjetivação, uma dimensão importante da interiorização do lado de fora, Foucault estabelece paralelos com as pregas e dobras de um tecido, que preserva as suas características mesmo quando se encontra escondido e imperceptível, ou seja, dobrado, oculto, sem difundir luz.

Colocado no interior do exterior, explica Foucault, o homem torna-se um passageiro, articulando seu pensamento pelas relações de forças ou de poder; pelas formas estratificadas do saber – a “absoluta memória”; e por uma “relação consigo” que adquire independência e desenvolve uma dimensão própria. Para o autor, a “relação consigo” como domínio: “é um poder que se exerce sobre si mesmo dentro do poder que se exerce sobre os outros”; tornando-se “princípio de regulação interna” (1984, p. 93-94). O sujeito torna-se responsável por ordenar “uma relação da força consigo, um poder de se afetar a si mesmo, um afeto de si por si”.

A produção da imagem fotográfica requer contato com o mundo das coisas, da exterioridade e do lado de fora, das relações de forças do poder (instituições, espaços, cidades, parques etc.) e dos estratos do saber (tecnologia, educação, arte, design, comunicação, cultura etc.) sob a moderação da subjetividade, singularidade, de quem fotografa. Foucault (2011) aponta modos de subjetivação variando entre relações de submissão ou sujeição; de apego; e de resistência. A relação consigo está sempre se fazendo, mudando de modos e se metamorfoseando, “não para de renascer, em outros lugares e em outras formas”.

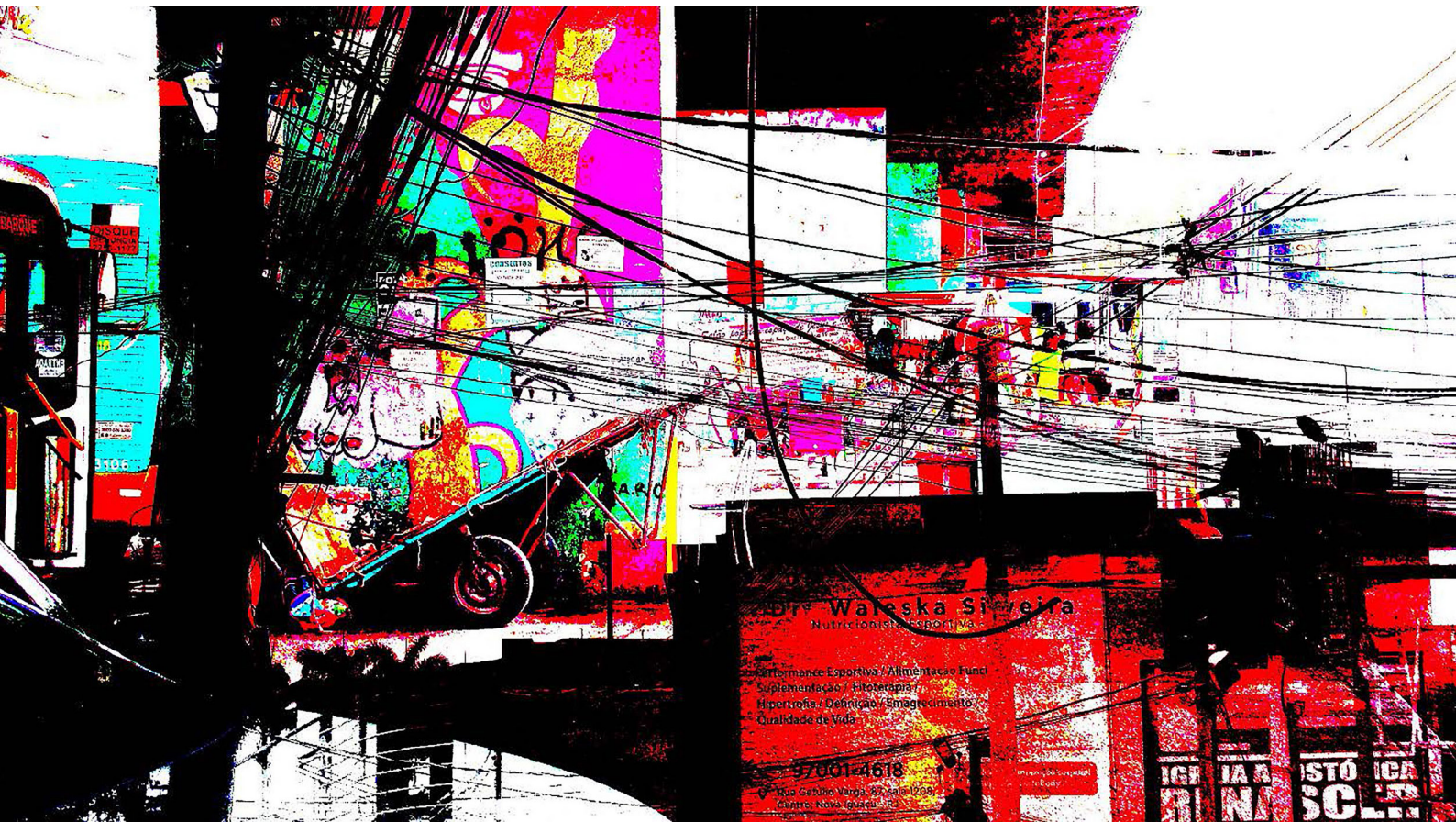


Fig 3. Joao Pedro Oliveira & Danilo Batista, Fotografia, 2017. In: <https://phadec.eba.ufrj.br>

Foucault trata do saber relacional que nos cerca, do mundo e dos homens. Esclarece que “é neste campo de relação entre as coisas e nós mesmos que o saber poderá e deverá desenvolver-se” (Ibid., p. 210). Considera ainda modalidades de saber definidas, por exemplo, como “ornamental”, da cultura do homem sofisticado, sem nada pra fazer; e outra para quem precisa “cultivar seu próprio eu, estabelecendo-o como objetivo de vida” (Ibid., p. 212). Amplia sua reflexão acrescentando que “o saber do mundo constitui, na prática do sujeito sobre si mesmo, um elemento pertinente, elemento vital e eficaz na transformação do sujeito por ele mesmo... cujo efeito e função é modificar o ser do sujeito” (Ibid., p. 217).

O saber pode ser tratado como um dos aspectos fundamentais dos processos de subjetivação. Pela história, Foucault revela, por exemplo, a arbitrariedade de todas as instituições e a gratuidade de todas as certezas. Oferece uma crítica da atualidade que se esquivava de ditar prescrições para a ação, mas fornecer-lhe conhecimentos. Assim, tenta “diagnosticar o presente, dizer o que é o presente, dizer em que sentido nosso presente é diferente e absolutamente diferente de tudo o que não é ele” (VEYNE, 2011, p. 201). Acredita ainda que “as pessoas se decidem sem uma boa razão, em geral simplesmente inventando uma, e aquelas que não querem mudar nada também não têm uma razão” (Ibid.).



Fig 4. Dudi Brito, Fotografia, 2018. In:  
<https://phadec.eba.ufrj.br>

Por entender que “toda concepção que acreditamos tem uma história e que suas origens nada tem de sublime”, Foucault opta por refutar ideias universais, pois “as doutrinas reinantes (marxismo, fenomenologia, filosofias da consciência) tinham uma preocupação completamente diferente: a busca do absoluto”. Por exemplo: “o que é nem sempre foi; isto é, foi sempre na confluência de encontros, de acasos, ao longo de uma histó-

ria frágil, precária, que se formaram as coisas que nos dão a impressão de serem as mais evidentes” (Ibid., p. 187). Assim sendo, a pessoa é modelada pelo pensamento de uma época e, por isso, não é natural e nem inventa uma existência profissional, por exemplo. Fruto de seu próprio tempo, apenas adota os esquemas encontrados na sociedade neoliberal. Embora, apresente-se capaz de uma transformação de si por si própria.



Fig 5. Carol Maduro, Fotografia, 2016.

In: <https://phadec.eba.ufrj.br>

O cuidado com a vida (ou corpo) é um outro ponto importante dos processos de subjetivação. O biopoder aparece hoje como um substituto da sociedade disciplinar que marca os séculos 18 e 19 (FOUCAULT, 2008). Observa-se uma intensificação da presença do Estado nos cuidados e estratégias de regulação da saúde física, entendida como uma biopolítica da espécie humana. As instituições (escolas, hospitais, oficinas etc.) alertam sobre fragilidades e valorizam regimes, moderação e prevenção sanitária, hábitos alimentares, modos de procriação, longevidade, sexualidade e estilos de vida da população. O equilíbrio global traz normas para lidar com a

convivência entre indivíduos e manter um maior autocontrole, bem como para orientar sobre necessidades de preservar os recursos naturais e combater riscos de epidemias, difundindo um modelo sustentável. A governamentalidade empresarial assume o lugar da antiga “alma racional”, desempenhando o papel de monitorar desejos e prazeres; estimulando o culto à celebridade e à nostalgia pela repaginação de sucessos e conquistas ou das ameaças das tragédias e fracassos; estimulando espetáculos e distintas formas de entretenimento. No entanto, inquietação, questionamento e zelo seguem juntos na normalização de uma arte da existência.

Ao apresentar a cultura do “cuidado de si”, dos gregos, Foucault (1985) identifica algumas razões para o seu desaparecimento. Um dos fatores, por exemplo, está no paradoxo ético do cristianismo que transforma a preocupação consigo em sacrifício e a renúncia torna-se o trabalho maior a ser feito. As técnicas do “cuidado de si” são integradas aos sistemas educacional, pedagógico, médico e psicológico. Embutidas em algumas estruturas autoritárias e disciplinantes, substituídas e transformadas em opinião pública e mídia; que forcem técnicas com papel formativo de atitudes sobre os outros e sobre nós mesmos. A “cultura de si” acaba imposta às pessoas por outros e com isso perde sua independência. As ciências humanas julgam que a principal relação consigo é e tem que ser essencialmente por uma relação de conhecimento. O “cuidado de si” não deve ser considerado como se fosse uma realidade pré-existente que está escondida e que precisa ser descoberta, liberada, cavada como uma realidade oculta de si. Na verdade, deve-se entendê-la como uma correlação de tecnologias construídas e desenvolvidas por meio de nossa história. O problema, observa, não é então liberar, mas considerar como o “cuidado de si” possibilita a elaboração de novos tipos de relações consigo.

Quando analisa o pensamento de Foucault e comenta, por exemplo, “as dobras e o lado de dentro do pensamento (subjetivação)”, Deleuze (2005) identifica quatro pregas, explicadas como a causa eficiente, do poder; a causa formal, do saber; a causa material, da vida ou do corpo; e a causa final, da ‘interioridade da espera’, um termo de Blanchot. Com isso, procura tocar na experiência do silêncio, da errância, do nada, do inominável, onde tudo desaparece. Nela, “o sujeito espera, de diversos modos, a imortalidade ou a eternidade, a salvação, a liberdade, a morte, o desprendimento...” (Ibid., p. 112). Sobre as aproximações entre Foucault e Blanchot, acrescenta ainda que:

O Fora ... é o que é mais longínquo que qualquer mundo exterior. Mas também é o que está mais próximo que qualquer mundo interior. E daí a reversão perpétua do próximo e do longínquo. O pensamento não vem de dentro, mas tampouco espera do mundo exterior a ocasião para acontecer. Ele vem desse Fora, e a ele retorna (Ibid., p. 137).

Tratado como uma condição recorrente no pensamento de Foucault, o aspecto do ‘dentro como operação do fora’ pode ser visto numa analogia do navio como uma dobra do mar. Para ilustrar tal situação, Deleuze (Ibid., p. 102) retoma o exemplo de Foucault sobre a nau dos loucos, da Renascença: “ele é colocado no interior do exterior, e inversamente (...), prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas, solidamente acorrentado à infinita encruzilhada, ele é o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem”.

Entender a dinâmica dos processos de subjetivação, a complexidade dos diferentes elementos envolvidos em suas mais variadas conexões, indiscutivelmente, amplia e altera a lógica da construção da imagem; desloca a discussão sobre manipulação tecnológica, composição dos elementos visuais, enquadramento, iluminação etc. Abre possibilidades para considerações sobre outras características constitutivas do sentido na fotografia. Habilita pensamentos distintos para quem é responsável por sua realização prática e teórica. Fortalece também o campo conceitual de todas as pessoas envolvidas com a tecnologia fotográfica.

## Labirinto, transe, fantasma

Os ensaios fotográficos apresentados aqui começam a ser realizados em 2013, pelo programa da disciplina de “Fotocriação”, do curso de Comunicação Visual Design, da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Com a intenção de ajudar os estudantes a pensar a fotografia e suas relações com o campo da arte e do design, os trabalhos procuram discutir algumas das principais preocupações da contemporaneidade. No sentido de fomentar a troca de experiências durante a abordagem do projeto, alguns são realizados em grupo.

Histórias, paisagens, corpos, espaços urbanos e outros elementos constituem os processos de subjetivação da tecnologia fotográfica nos referidos projetos. O pensamento Barthesiano (1984) fundamenta a compreensão da imagem como um “certificado de presença”. O conceito de “studium”, por exemplo, favorece a percepção do contexto da cultura visual, ou seja, a dinâmica interna dos componentes cênicos como espaço, tempo, luz, performance, composição, figura e objeto. Enquanto o “punctum” auxilia na compreensão da subjetivação e do acaso, provocando desejo, prazer ou dor. Conforme explica Barthes, uma experiência que surge do nada: “a subjetividade absoluta só é atingida num estado, um esforço de silêncio ... tinha de descer mais ainda em mim mesmo para encontrar a evidência”.

Alguns resultados apresentam propostas com diferentes abordagens e tratamentos visuais. A experiência revela pluralidade, com distintas táticas de luta durante o enfrentamento de toda a experiência. As imagens realizadas não aspiram apenas à condição de um testemunho puro ou valor de documento. Muitas evitam formular denúncias e não lançam mão



Fig 6. **Taynara Santos**, Fotografia,  
2019. In: <https://phadec.eba.ufrj.br>

de conflitos familiares do poder político, social ou econômico. Tratam mais da experiência das relações humanas e da dignidade fundamental do contato de um com o outro, seja do mundo animal, vegetal ou mineral. Articulam histórias, desejos e sentidos. Passam por lugares e acontecimentos com se fossem rituais ou místérios com a força do sonho e magia. Parecem saídas de um transe. Fantasmas.

Em outros ensaios fotográficos, a imagem resulta de um tipo de busca existencial, pessoal, refletindo até uma dose de angústia humana; como se pelo isolamento, indo ao fundo do desconhecido, fosse suficiente para encontrar algo novo. Pelo encanto com o mundo real, das coisas vivas, observa-se uma abordagem visual que tenta captar o insólito, muitas vezes oculto na banalidade cênica do óbvio. A luz revela sentimentos obscuros, sem fornecer qualquer salvação. A sensação de melancolia transmite um tipo de desvio. Neste momento, o drama deixa a esfera pessoal. Nesta renúncia, só há desamparo. Dispersão: “Perdi-me dentro de mim | Porque eu era labirinto, | E hoje quando me sinto | É com saudade de mim” (SÁ-CARNEIRO, 2010).

A sensação de nostalgia presente em certos projetos pode gerar estranhamento. Indiferentes ao impasse dos rumos dados pela contemporaneidade, clamam por sentido, ternura e até compaixão. Lançam algum tipo de esperança. Tomam consciência da inocência do olhar e, pela vulnerabilidade de sentimentos difusos, procuram reconhecimento. Parecem antecipar experiências e até arriscam passagens de momentos de transformação e descobertas possibilitadas pelo ambiente fotografado.

Determinadas fotos parecem incidentes encenados – puro teatro! A tecnologia expõe o objeto abertamente, sem dissimulações. Soluções plásticas tradicionais da fotografia podem ser observadas como, por exemplo, em efeitos obtidos pela luz, foco, enquadramento, contraste etc. Não há resistência ao apelo da reprodução mecânica da foto, direta, sem artifícios. Nem dúvida em ceder aos caprichos do caráter técnico da imagem. Registram e coletam. As fotos passam a existir.



Por outro lado, experimentais e despreziosas, sem aspirar circulação em galerias ou em materiais gráficos de peças de design, há fotos que parecem sugerir momentos de reflexão, propondo narrativas e sussurrando histórias ao acaso. Os ensaios não se esforçam em tentar estabelecer conexão com a arte, por meio de tratamentos conceituais e plásticos, embutidos com profundidade estética ou existencial, como se demonstrassem a sensibilidade, o conhecimento e a perspicácia de seus autores. Segundo Stallabrass (2010), esse jogo, quando ocorre, é interminável e inútil. Afinal, complementa o autor, buscar referências com a história da arte é uma das maneiras mais seguras de se ter uma discussão como se o trabalho fosse arte, recurso de promoção social e intelectual.

Naturalmente, algumas fotos revelam aspectos físicos e humanos ainda presentes numa cultura dominada pelo ideal neoliberal. Ao adotarem um processo de criação mais reflexivo, ajudam a pensar elementos visuais resultantes dos velhos problemas estruturais de ordem econômica e social, por exemplo. Por isso, a noção de perfeição desse modelo é questionada em cenas de abandono como, por exemplo, o descaso de coisas produzidas pela sociedade de consumo. Assim, as fotos tornam-se também uma maneira de resistir ao apelo sedutor de coisas comuns, voltadas para o mundo global espetacular e veiculadas com abundância em publicações de arte, design, moda, esporte, automóveis, estilo de vida de celebridades, gastronomia etc.

Os processos de subjetivação, a partir do pensamento de Foucault, ajudam a compreender a realização dos ensaios fotográficos, pois fornecem ferramentas para identificar motivação, contexto, histórias, bem como leituras possíveis no momento da interpretação. Amplia os espaços de referências para a concepção e desenvolvimento da experiência visual. Permite conhecer as forças delineando sua formulação e características. Oferece meios para descobrir os aspectos estéticos e ideológicos que muitas vezes parecem acidentais ou simplesmente estão escondidos, camuflados e até mesmo inconscientes. Desvenda caminhos para uma atuação mais ética e verdadeira. Estabiliza a autoria do trabalho, permitindo rastrear intenções e decisões tratadas como intuitivas. Desta forma, confere maior densidade à proposta da imagem, oferecendo diferentes recursos para enfrentar os processos de criação, ou seja, abre os campos de investigação dos elementos usados na foto.

Por fim, as imagens fotográficas tornam-se evidências capazes de separar o maravilhoso do banal, momentos de aparente êxtase, com perda da razão e até do sentido. Coincidências estranhas e justaposições premeditadas apresentam detalhes, ignorando a sua vulnerabilidade, bem como a presença de quem fotografa e do espaço ao seu redor. Pelo limite da lente, aspiram conhecer a estrutura fora do quadro que não pode ser inteiramente observada e compreendida. Recuperam a dimensão humanista da experiência fotográfica, evitando abordagens em que o mensageiro recebe mais atenção enquanto nega a sua mensagem. Oferecem pequenos elos narrativos, chamando a atenção para as coisas da vida, assegurando sensação de presença e de integração. Recorrem ao sentimento, implorando por intimidade, como se fosse até possível forjar algo próximo de “uma interioridade de espera”.



Fig 7. Géssica Hage & Amanda Folly, Fotografia, 2014. In: <https://phadec.eba.ufrj.br>

## Referências

- BARTHES, Roland. **A Câmera Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França**. São Paulo: Cultrix, 1980.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 1: a vontade de saber**. Trad.: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. G. Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres**. Trad.: Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 3: o cuidado de si**. Trad.: Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Trad.: Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **Segurança, território, população**. Curso dado no College de France (1977-1978). Trad.: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. Curso dado no College de France (1981-1982). Tradução Marcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- LEENHARDT, Jacques. **Reler os anos 60-70: entre estruturalismo e pós-estruturalismo**. Uma reviravolta na cultura e na arte? Curso dado na PUC-Rio, Escola de Altos Estudos da CAPES, 2014.
- MAGNO, MD. **Razão de um percurso**. Falatório. Rio de Janeiro: Novamente, 2013.
- SÁ-CARNEIRO, Mário. **Dispersão**. PDF. Editora Digital Neolivros, 2010.
- STALLABRASS, Julian. **Jeff Wall, Museum Photography and Museum Prose**, In: New Left Review, no. 65, September-October 2010, pp. 93-125, London. Disponível em: <[http://www.courtauld.ac.uk/people/stallabrass\\_julian/2011-additions/Wall.pdf](http://www.courtauld.ac.uk/people/stallabrass_julian/2011-additions/Wall.pdf)>
- VEYNE, Paul. **Foucault: seu pensamento, sua pessoa**. Trad.: Marcelo J. de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

**Recebido:** 06 de setembro de 2020.

**Aprovado:** 13 de outubro de 2020.