

## A MONTAGEM NA FOTOGRAFIA DE LUIZ BALTAR

*El montaje en la fotografía de Luiz Baltar*  
*The montage in the photograph of Luiz Baltar*

**\_ANTONIO FATORELLI**  
**\_VICTA DE CARVALHO**

Foto: Luiz Baltar

### SOBRE OS AUTORES >

ANTONIO FATORELLI >

Doutor em Comunicação pela UFRJ, Brasil

Professor e pesquisador pelo PPGCOM ECO/UFRJ.

E-mail: afatorelli@gmail.com

VICTA DE CARVALHO >

Doutora em Comunicação pela UFRJ, Brasil

Professora e pesquisadora pelo PPGCOM ECO/UFRJ.

E-mail: victacarvalho@gmail.com

### RESUMO > RESUMEN > ABSTRACT >

As mutações estéticas processadas no âmbito da cultura contemporânea colocam em perspectiva as definições tradicionalmente associadas aos meios fotográfico, videográfico e cinematográfico, enquanto estabelecem as condições favoráveis à emergência de uma abordagem de cunho transversal. Sob essa perspectiva, os procedimentos de montagem tornam-se elementos chave de uma abordagem que desafia não apenas os cânones da fotografia de rua, mas os próprios limites da fotografia contemporânea. O presente artigo tem por objetivo refletir, a partir das séries "Fluxos" (2015) e "Contrafluxos" (2016), de Luiz Baltar, sobre o papel da montagem na fotografia de rua contemporânea.

**Palavras-chave:** Fotografia contemporânea; fotografia de rua; montagem.

Resumen: Las mutaciones estéticas procesadas en el ámbito de la cultura contemporánea ponen en perspectiva las definiciones tradicionalmente asociadas a los medios fotográfico, videográfico y cinematográfico, mientras establecen las condiciones favorables a la emergencia de un enfoque de cunho transversal. Bajo esta perspectiva, los procedimientos de montaje se convierten en elementos clave de un enfoque que desafía no sólo los cánones de la fotografía de calle, sino los propios límites de la fotografía contemporánea. El presente artículo tiene por objetivo reflexionar, a partir de las series "Flujos" (2015) y "Contraflujos" (2016), de Luiz Baltar, sobre el papel del montaje en la fotografía de calle contemporánea.

**Palabras clave:** Fotografía contemporánea; fotografía de calle; montaje.

Abstract: The aesthetic mutations processed in the context of contemporary culture put into perspective the definitions traditionally associated with the photographic, videographic and cinematographic media, while establishing favorable conditions for the emergence of a transverse approach. From this perspective, montage procedures become key elements of an approach that challenges not only the canons of street photography, but the very limits of contemporary photography. This paper aims to reflect, from Luiz Baltar's "Flows" (2015) and "Contraflows" (2016) series, on the role of montage in contemporary street photography.

**Keywords:** Contemporary photography; street photography; montage.

Presenciamos, atualmente, uma significativa expansão da fotografia, ora tencionando os protocolos tradicionalmente vinculados ao meio, outras vezes esgarçando as fronteiras do campo. Essas práticas recentes, reunidas sob a rubrica de fotografia expandida, ou de pós-fotografia, endereçam outras poéticas e reiterados distanciamentos, com a potência de subverter, cada uma a seu modo, os balizadores formais e conceituais da fotografia moderna convencional. Nesse momento de notável diversificação do fazer fotográfico, comporta indagar-se sobre a natureza e a extensão desses distanciamentos, de aferir a sua abrangência no âmbito da experiência criativa e no exercício do pensamento crítico. Afinal, estaríamos experimentando um momento de transformações radicais ou, de outro modo, revisitando e reconfigurando experiências preexistentes?

Considerando que foi possível identificar no contexto das formações modernas a presença de um conjunto de critérios estético-formais balizadores do meio, definidos em concordância aos princípios de autonomia da fotografia relativamente ao cinema, ao teatro, à literatura e às artes plásticas, observamos de modo diverso, no cenário contemporâneo, a ocorrência de relações significativamente alteradas em vista da crescente plasticidade dos corpos materiais e da exponencial flexibilidade da imagem e dos papéis historicamente atribuídos ao fotógrafo. Com efeito, a percepção das faces diferenciais manifestas pelas práticas contemporâneas deve acolher a presença de múltiplos formatos, além de reconhecer a existência de um campo em disputa, em total divergência com as proposições essencialistas. Se a ontologia moderna voltou-se enfaticamente à celebração do único e do singular, do puro e do idêntico, as linhas de força presentes nas práticas fotográficas contemporânea entreveem

a multiplicidade e a heterogeneidade, as passagens e os atravessamentos entre as imagens, peculiares às formações híbridas.

As mutações estéticas processadas no âmbito da cultura contemporânea colocam em perspectiva as definições tradicionalmente associadas aos meios fotográfico, videográfico e cinematográfico, enquanto estabelecem as condições favoráveis à emergência de uma abordagem transversal. Neste momento transicional, comparável em extensão e em profundidade àquele que se sucedeu à emergência da fotografia e do cinema no século XIX, renovam-se os desafios para o criador de imagens e também para o crítico da cultura visual. Podemos considerar que as recentes mutações da fotografia e do cinema endereçam as questões cruciais que se destacam no âmbito da cultura imagética atual.

Acreditamos que a percepção da cena fotográfica atual deve tomar como ponto de partida transformações em curso, apontando para as relações convergentes entre a fotografia, o cinema, o vídeo e as artes plásticas, entretanto, contornando dois argumentos recorrentes nos debates recentes envolvendo a fotografia e as novas mídias: os discursos voltados a celebração da revolução digital, defensores da ruptura com as formas analógicas precedentes e, por outro lado, a crença na dissolução das fronteiras entre os meios, frequentemente associada à suposição de que atualmente, em vista da aparente extinção dos suportes materiais, todas as imagens tecnológicas apresentariam-se, indistintamente, sob a rubrica genérica de imagem. Entretanto, utilizaremos as noções de “fotografia expandida” e de “fotográfico”, na convicção de que continuamos lidando com fotografias – expandidas, escaçadas, reconfiguradas – reportadas a um meio, igualmente amplificado, e que a extensão das transformações em curso revela-se estrategicamente em perspectiva, uma vez consideradas as tensões historicamente endereçadas pelas imagens fotoquímicas.

Diante do esgarçamento das fronteiras entre os meios e da variabilidade dos dispositivos imagéticos, a análise deve preferencialmente perseguir a imagem, acompanhar as suas passagens, antes de pretender atribuir-lhe um sentido prévio, ou um significado de ordem geral, de matriz semiótica, psicológica ou sociológica. Trata-se de incorporar à investigação crítica os modos de ser das imagens, observando o contexto histórico e as singularidades que marcam a sua presença, uma vez refutadas as premissas sancionadas pelas proposições ontológicas. Portanto, de fazer problema, de apontar para os paradoxos.

O presente artigo tem por objetivo refletir sobre a montagem na chamada fotografia de rua contemporânea a partir do trabalho de Luiz Baltar. Formado pela Escola de Belas Artes da UFRJ e pela Escola de Fotógrafos Populares da Maré, Luiz Baltar descobriu no cotidiano da cidade o seu modo particular de abordar as questões sociais e transformá-las em imagens. Com um olhar documental e poético sobre a realidade urbana, suas fotografias refletem um cotidiano paradoxal, ao mesmo tempo repetitivo e em transformação, pobre e excessivo, afetivo e automatizado, marcado pela variabilidade da relação entre o visível e o invisível nas grandes cidades.

Essas obras resultam de uma cuidadosa montagem que reúne diversos fotogramas obtidos em diferentes momentos dos seus percursos, e enseja uma experiência que se aproxima dos movimentos e dos fluxos da própria cidade, assinalando tanto seus desvios e suas continuidades, como suas sobreposições e disjunções.

Se, por um lado, sua estratégia de captura automática das imagens pela câmera do celular aposta no fluxo de estados de presença-ausência, de visíveis-invisíveis da cidade, por outro lado, a montagem, que pode ser qualificada como disjuntiva, contempla os próprios fluxos urbanos. Os movimentos de câmera produzidos por Baltar, mais lentos ou mais rápidos, associados aos procedimentos de montagem, tornam-se os elementos chave dessa abordagem disjuntiva.

## FLUXOS E INTERVALOS

A cidade se apresenta para Luiz Baltar como uma paisagem a ser construída. De dentro do ônibus, seguindo o seu percurso diário, muitas vezes repetitivo e entediante, o fotógrafo se põe a observar o cotidiano buscando produzir uma imagem simultaneamente documental e poética da experiência urbana. Se a fotografia moderna encarnou o ideal de verdade comumente atribuído às imagens maquínicas, o trabalho de Luiz Baltar nos coloca frente ao desafio de olhar para as imagens na atualidade de modo que seu caráter realista já não esconda seus processos de produção e de montagem.

Ao escolher a câmera do celular como o seu equipamento fotográfico, Baltar parte do princípio de que sua imagem se configura no curso de inúmeras etapas que inclui, além do memento do registro, a fase da montagem. "Fluxos" foi o seu primeiro ensaio desenvolvido a partir da estratégia de captura de celular e de um meticuloso trabalho de montagem. Do interior do ônibus, o fotógrafo dispara a câmera do celular diversas vezes, de modo sequencial e automático. Para ele, trata-se de capturar em fluxo e em velocidade o maior número possível de imagens, a serem posteriormente editadas. Segundo Baltar, a própria tela do telefone celular permite ver as fotos lado a lado, e por vezes sugere combinações inusitadas para suas posteriores composições. Ainda assim, trata-se de fotografar sem ter a certeza do que será efetivamente utilizado no trabalho final.

**Figura 1: Fluxos (2015)**



FONTE: [HTTP://LUIZBALTAR.COM.BR/](http://LUIZBALTAR.COM.BR/) - 1,32M X 0,40M

Em diálogo com a história da fotografia e suas variadas propostas de abordagem das ruas das cidades, a fotografia de rua de Luiz Baltar constrói realidades cada vez mais ambíguas, indiscerníveis, sem limites precisos entre real e ficcional, de modo a reinvestir as ruas de novas virtualidades.<sup>1</sup> Seu modo de abordar a cidade aproxima-se de algumas das estratégias utilizadas pela *streetphotography*<sup>2</sup>, como por exemplo as táticas do fotógrafo Garry Winogrand que buscava uma espontaneidade em suas imagens ao fotografar de modo cada vez mais rápido e frenético, sem mesmo olhar pelo visor da câmera, tornando-se conhecido pelos ângulos oblíquos e pelos enquadramentos inusitados. Mas o trabalho de Baltar diferencia-se da *streetphotography* moderna ao utilizar a montagem como forma de exercitar o conflito nas/das imagens.

Com forte ressonância na estética da fotografia documental e jornalística, a fotografia moderna de rua, conjugava a diversidade, o caos, a velocidade das vias urbanas com um olhar criativo e original sobre as banalidades do dia a dia. Com efeito, a partir dessa dinâmica, as imagens fotográficas passaram a refletir cada vez mais a experiência das urbes, vivenciadas sob a forma do movimento, da fragmentação, da descontinuidade e da efemeridade. Nessa perspectiva, cabe indagar que novos processos éticos e estéticos se explicitam nas estratégias mais recentes que conjugam a naturalidade das ruas aos recursos de montagem aparente? Poderia o conflito resultante de um determinado tipo de montagem, constituir-se na marca singular da mais recente fotografia de rua? A cena panorâmica (figura1) de Luiz Baltar nos oferece uma imagem da Cinelândia, região localizada no centro do Rio, no entorno da praça Floriano, onde encontram-se sediadas a Câmara dos vereadores do Rio de Janeiro, o Teatro Municipal, a Biblioteca Nacional e o Centro Cultural da Justiça Federal. Local onde ocorrem as principais manifestações políticas da cidade, bem como palco de violentos embates entre manifestantes e a polícia, destacando-se entre eles as manifestações de junho de 2013. Com um forte desejo de expressão política, Luiz Baltar nos oferece, sempre de modo disruptivo, uma sucessão de imagens correlatas aos fluxos urbanos

Os panoramas da série "Fluxos", ao contrário das concepções realistas dos panoramas imersivos do século XIX<sup>3</sup>, ou mesmo das fotografias panorâmicas de paisagens urbanas amplamente difundidas no século XX<sup>4</sup>, se constituem a partir de repetições e disjunções, de modo bem diverso do ilusionismo almejado pelas primeiras fotografias de paisagem em grande formato. Não se trata aqui de usar o panorama como um formato ideal, capaz de conferir maior visibilidade à cena. Nas paisagens de Baltar, o caminhante das ruas aparece diversas vezes no mesmo panorama, sem que com isso o observador tenha qualquer experiência

---

<sup>1</sup> O virtual, de acordo com Deleuze, estaria em oposição ao atual e não ao real e nela estariam todas as possibilidades, incluindo aquelas ainda não previstas. Ver: DELEUZE, G. Bergsonismo. São Paulo: Ed.34, 1999, p. 78.

<sup>2</sup> Mais do que um gênero fotográfico com características próprias, a fotografia de rua moderna deve ser compreendida no âmbito de uma tradição, que remonta ao início do século XX, e revela o potencial da fotografia como instrumento documental e poético do cotidiano. C: SCOTT, C. Street photography: from atget to Cartier Bresson. Nova Iorque: I. B.Tauris & Co, 2009.

<sup>3</sup> O panorama foi um dispositivo de produção ilusionista, criador de uma imagem, que parecia não ter limites, não importa o quanto o observador se movimentasse em seu entorno. Não havia ponto de fuga. A idéia de uma imagem sem extracampo reafirma na cena panorâmica o seu desejo por uma visão total. Ver: COMMENT, B. Le XIX siècle des panoramas. Paris: Musée des Beaux-Arts, 1993.

<sup>4</sup> As fotografias panorâmicas de paisagens da cidade tornaram-se importantes estratégias no início do século XX para apresentar cenas completas da paisagem urbana. Elas podiam ser feitas por câmeras panorâmicas ou por meio da montagem de diferentes fotogramas. Ver: FERREZ, M. Rio, de Marc Ferrez. São Paulo: IMS, 2015.

de continuidade temporal ou espacial. Tal estratégia de montagem renuncia ao modelo tradicional de organização espacial e temporal inaugurado pela perspectiva unilocular da qual a câmera fotográfica é herdeira direta. A sensação é de instabilidade, de movimento e de descontinuidade que se materializa tanto nos borrões quanto nas marcas verticais produzidas pela própria descontinuidade da montagem. Com efeito, o panorama é pleno de invisíveis e de fantasmas, em ressonância com o próprio tecido urbano.

A gagueira para Deleuze é vista como um método para uma literatura potente, capaz de criar uma língua estrangeira dentro da própria língua. Se em Deleuze a gagueira é criadora de uma linguagem intensiva, em contínuo desequilíbrio, é porque ela é “uma linguagem marcada por disjunções inclusas, que afirma termos disjuntivos através da sua distância” (MACHADO, 2009, p. 209), e assim privilegia o novo e o inesperado. Trata-se de uma linguagem em variação contínua, em constante estágio de diferenciação que evidencia o “privilegio que seu pensamento concede a síntese disjuntiva como uma síntese diferenciadora que procede por bifurcações”. (MACHADO, 2009, p. 210). Sob essa perspectiva, uma linguagem levada ao limite daquilo que é indizível, permite visões e audições puras, permite ouvir o inaudível e ver o invisível, fazendo do escritor aquele que é capaz de trabalhar nos interstícios, nos desvios dos modelos normativos, aquele que captura forças e liberta a vida.

**Figura 2: Montagem da série “Fluxos” (2015)**



FONTE: [HTTP://LUIZBALTAR.COM.BR/](http://LUIZBALTAR.COM.BR/) - CENTRO CULTURAL PORTO SEGURO, SP.

A montagem da série “Fluxos”, exibida no Centro Cultural Porto Seguro - SP, em 2015, (figura 2) estabeleceu uma dinâmica de leitura bastante exigente para o observador. As imagens panorâmicas, todas com a mesma altura de 40 centímetros, e de extensão variável entre 1,30cm e 1,50cm, foram montadas em molduras pretas com vidro, que promoviam uma espécie de percurso contínuo ao longo das paredes, “formando uma linha do horizonte”, segundo o artista. A pequena distância entre as molduras promovia uma falsa linearidade, facilmente denunciada pelas descontinuidades de cada panorama. A experiência aqui tensiona o fluxo da cidade, caótico e fragmentado, e um olhar panorâmico, contínuo e em movimento,

revelando uma cidade que só se dá a ver por meio de seus interstícios, de suas discontinuidades, e de seus conflitos. Baltar é um artista que trabalha nas fronteiras, na linha de fuga ou de fluxo, nos fazendo ver o que não é perceptível ao primeiro olhar.

As imagens que compõem essa série foram realizadas num momento em que uma série de obras forma implementadas pela prefeitura, objetivando preparar a cidade para o megaevento das Olimpíadas de 2016. Tais ações previam transformações radicais na arquitetura da urbana, ancoradas na lógica da desapropriação e da decorrente perda de identidade de certos espaços adjacentes as regiões privilegiadas pelas benfeitorias. Essa cidade em transformação precisava, sem dúvida, ser documentada mas, para o fotógrafo, esse registro demandava um trabalho capaz de presentificar o conflito instaurado em cada paisagem. Era preciso instaurar uma espécie de indignação documental, dando a ver uma cidade inacessível ao olhar ingênuo. Baltar nos oferece a imagem dos interstícios, das fronteiras e dos fluxos, da cidade efetiva, perpassada por irremediáveis conflitos e contradições.

A estratégia da fotomontagem, amplamente utilizada pelas vanguardas modernistas, foi responsável pela expansão da própria definição de fotográfico<sup>5</sup>, além de expandir as possibilidades expressivas do meio. Entretanto, no âmbito das operações processadas por Baltar, a fotomontagem não constitui um procedimento para produzir uma crítica objetiva, como nas fotomontagens de John Heartfield (FABRIS, 2009, p. 228), tampouco expressam o inconsciente onírico, como as cenas de Grete Stern (FABRIS, 2009, p. 31), do mesmo modo que não se confundem com as fotoesculturas de Moholy Nagy (FABRIS, 2009, p. 205). Em Baltar, a montagem não abre mão de ser um documento da realidade mas, desta feita, um documento potente, capaz de apreender uma realidade em transformação, inacessível aos clichês. Trata-se de uma outra forma de acessar a realidade, agora infiltrada pela ficção, pela invenção e pela fabulação do real. Baltar utiliza a montagem como estratégia não apenas para desfazer o caráter realista, habitualmente associado à fotografia panorâmica, especialmente à fotografia de rua sancionada pelos protocolos da prática pura e direta, mas para construir uma imagem instituída a partir dos intervalos, que se apresenta como uma forma de experiência da cidade na atualidade. Trata-se de um documento poético que não deseja esconder as marcas da atuação do dispositivo, desde a captura à montagem.

Nesse procedimento que evidencia o recurso da montagem de diversos *frames* na construção de um único painel, as “falhas” observadas entre os fotogramas desconstroem o olhar convencional sobre a fotografia de paisagem da cidade, convidando o observador a se instalar nos intervalos entre uma e outra imagem. Constitui-se, a partir dessas composições híbridas – que convergem procedimentos da fotografia, do cinema e do vídeo –, um modo paradoxal de temporalizar e de conferir movimento às imagens fixas.

## CONTRAFLUXOS

O ensaio “Contrafluxos” (figura 3) consiste na montagem de um conjunto de imagens que retratam as principais manifestações de rua nos últimos anos no Rio de Janeiro. Cenário das mais importantes

<sup>5</sup> A formulação moderna de fotográfico é marcada pelo privilégio dos purismos e da mimeses. Tal formulação sofre significativa expansão na contemporaneidade a partir das formulações de Raymond Bellour, Philippe Dubois e Antonio Fatorelli, legitimando o caráter híbrido da fotografia, as passagens e os atravessamentos. Ver: FATORELLI, A. Notas sobre a fotografia analógica e digital. In Revista Discursos Fotográficos. Londrina, vol 13, n 22, 2017.

reivindicações políticas, durante as manifestações, as ruas da cidade se transformaram em um campo de batalha, revelando a radicalidade dos conflitos em causa. Para Luiz Baltar, seu trabalho deve ser também construído a partir desta dimensão conflitiva, estrategicamente explicitada através das operações de montagem, nas formas da repetição, do achatamento e da ruptura no interior da própria imagem. No interior dessa dinâmica, o conflito das ruas encontra-se potencializado pelas operações de montagem das cenas, consideradas como uma dimensão estético-política de um comum partilhado de um povo que precisa ser inventado.

**Figura 3: Contrafluxos (2016)**



FONTE: [HTTP://LUIZBALTAR.COM.BR/](http://LUIZBALTAR.COM.BR/) - 2M X 0,41M

A noção de partilha, na acepção assinalada por Rancière, sublinha a condição de compartilhamento e também de cisão, divisão dos “(...) tempos, espaços e tipos de atividades que determinam propriamente a maneira pela qual um comum presta-se à participação e como uns e outros tomam parte nesta partilha” (RANCIÈRE, 2005, p 17). Nessa perspectiva, o político e o estético constituem-se mutuamente, ainda que esta relação não se dê de forma biunívoca. A estética, ou *asthesis*, pode compreendida como um recorte de tempos e de espaços, do visível e do invisível, definidor do que está em jogo na política. De modo análogo, igualmente a arte das imagens opera recortes do visível e do invisível, do dizível e do indizível, de modo a demarcar as posições em jogo na política, circunscrevendo os domínios “do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis de tempo” (RANCIÈRE, 2005, p. 17). Com efeito, se as práticas artísticas podem efetivamente intervir na distribuição geral do sensível, é porque seu alcance está para além da eficácia de seus discursos críticos.

O ensaio “Contrafluxos” foi vencedor do prêmio de fotografia Conrado Wessel 2016, que teve como tema a máxima “Brasil Terra em Transe”. Nessas sequências, o modo de Baltar retratar o transe da cidade desfaz as armadilhas de uma fotografia politicamente engajada, que deseja representar e revelar, a um público conhecido, uma realidade a priori capturada pelo olhar privilegiado de um fotógrafo. Nessas imagens, a multidão que vai para as ruas não se configura como um todo homogêneo, não conforma um povo, mas um povo em construção, em devir<sup>6</sup>. Em seu artigo “As práticas de uma língua menor”,

Karl Erik Schollhammer reafirma, segundo Deleuze, a verdadeira arte política como aquela que rompe “a fantasmagoria representativa” para mostrar “o povo enquanto ausente”. (SCHOLLHAMMER, 2005, p. 65). Trata-se aqui de um povo que só pode existir através dessas imagens montadas de modo disjuntivo, em vias de se formar.

A rua de Baltar é tomada por uma multidão sem forma e sem consenso. Nessas imagens, o artista utilizou diferentes fotografias de contextos diversos que não apresentam necessariamente uma ligação contextual – imagens do Círio de Nazaré em Belém do Pará, manifestações de rua do Rio de Janeiro em 2013, entre outras. Mas trazem em comum as referências aos conflitos da e na cidade, manifestos através do jogo das visibilidades e das invisibilidades, das fraturas, dos borrões e das repetições recorrentes nessas montagens panorâmicas. É nesse lugar de falta, nesse entre, que a imagem de Baltar se diferencia do projeto moderno de visibilidade e sua agenda de desvelamento do mundo. De modo singular, a experiência dessas imagens se institui no curso de um deslizamento sensível, que nos permite percorrer a imagem e pressentir a multiplicidade de vozes e de gestos ativos nessa dinâmica entre o que se pode ver e o que está em vias de desaparecer. Nessas obras prevalecem os cortes, as rupturas, as linhas e as forças agenciadoras de um documento poético.

Uma vez que o aparelho fotográfico resulta da convergência de teorias complexas, como aferido por Flusser, a prática do fotógrafo criativo não pode se sustentar em suposições ingênuas e atitudes descompromissadas. Toda a complexidade do aparelho encontra-se resumida em algumas poucas e cada vez mais simples regras operacionais, mas a intervenção verdadeiramente criativa deve rivalizar com o conjunto dos saberes inscritos na programação do aparelho. Após apontar para a ingenuidade que prevalece sobre um espectro significativo da prática fotográfica, Flusser assinala:

Há, porém, uma exceção: os fotógrafos assim chamados experimentais; estes sabem do que se trata. Sabem que os problemas a resolver são os da imagem, do aparelho, do programa e da informação. Tentam, conscientemente, obrigar o aparelho a produzir imagem informativa que não está em seu programa. Sabem que sua *práxis* é estratégia dirigida contra o aparelho. Mesmo sabendo, no entanto, não se dão conta do alcance de sua *práxis*. Não sabem que estão tentando dar resposta, por sua *práxis*, ao problema da liberdade em contexto dominado por aparelhos, problema que é, precisamente, tentar opor-se (FLUSSER, 2002, p. 76).

Atento às transformações em curso nas sociedades pós-industriais, Flusser identificou o estabelecimento de uma nova modalidade de compromisso entre o sujeito criador e o aparelho pós-industrial – aparelho câmera, aparelho informação, aparelho distribuição – ao qual ele encontra-se, agora, indissoluvelmente associado. Não se trata mais, nessa conjuntura, de uma relação circunstancial do sujeito diante de um dispositivo que se apresenta desde o exterior, modulável à sua intenção e eventualmente descartável, mas de uma relação inevitável de imbricação, na qual o sujeito produz a partir e para o aparelho. Nesse particular, podemos traçar uma correspondência entre esta condição aparelhada do sujeito contemporâneo

<sup>6</sup> A ideia de um povo por vir está presente na análise de Deleuze sobre o cinema moderno. O cinema moderno é político, segundo Deleuze, porque ele evidencia a ausência do povo. Ver: DELEUZE, G. Cinema II: A imagem tempo. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 261.

e certa modalidade da prática fotográfica que se realiza, de modo cada vez mais frequente, a partir de procedimentos de pós-produção, como as montagens realizadas por Baltar.

Ao recorrer à montagem como principal operador de disjunções na imagem, Luiz Baltar desafia a concepção de fotografia documental em seus moldes tradicionais humanistas, promovendo outras possibilidades de usos da fotografia pelos movimentos sociais. Não se trata da subversão da lógica do aparelho, ou de uma visão simplista da manipulação, submetida aos ideias de verdade reiteradamente associados à representação fotográfica. Compete, de outro modo, explorar as brechas que atravessam o próprio dispositivo fotográfico, capaz de suscitar novas relações entre o observador e a imagem.

Em “Contrafluxos”, os intervalos comportam uma concepção não cronológica do tempo, um tempo cindido, simultâneo, coexistente. Ao descartar o paradigma da ilusão perceptiva, Baltar nos oferece uma iconografia marcada pelas brechas, pelos intervalos, pelas rupturas e borrões, produtora de pensamento e de uma experiência da duração capaz de restituir nossa crença no mundo.

## CONCLUSÕES

Cabe observar, numa perspectiva anacrônica, que as imagens produzidas sob o signo das sociedades pós industriais consideradas por Flusser, fortemente influenciadas pelas tecnologias eletrônicas e pela cultura digital, imediatamente apreendidas como artefatos manifestamente codificados, permitem constatar, retroativamente, que as formações híbridas, foram as instâncias inacessíveis aos modernos. Por sua vez, a percepção dos híbridos modernos, favorecerem a compreensão da complexidade inerente a todas as imagens técnicas, a constatação de que mesmo as imagens ditas puras encontram-se perpassadas por programas, protocolos, códigos e convenções culturais. Tanto no ambiente dominado pela cibernética e pela informática, no caso de Flusser como, atualmente, no contexto de esgotamento dos formatos modernos hegemônicos, trata-se sempre do enfretamento do artista com as demandas de uma sociedade crescentemente modelada pelo paradigma tecnocientífico.

Francamente disjuntiva, a montagem utilizada por Luiz Baltar potencializa a experiência da alteridade, incentiva a produção de diferença e abre espaço para a renovação dos lugares de fala. Em diálogo com os modelos não perspectivistas de representação, com o cinema experimental e com inúmeras experimentações da vídeo-arte, esses artefatos criados por Baltar nos oferecem a experiência da fragmentação e da pluralidade. Se, por vezes, é preciso fazer buracos, introduzir vazios, rarefazer a imagem e obliterar evidências, é para que algo de potencialmente inventivo possa emergir nas fronteiras do invisível e do indizível.

Nos interstícios de “Fluxos” e de “Contrafluxos”, emergem não apenas as forças que constroem a paisagem fotográfica, mas também a própria cidade. Uma cidade retalhada, fragmentada, que a imagem, por sua vez, jamais poderá revelar definitivamente.

**REFERÊNCIAS >>**

BELLOUR, R. Entre-imagens. São Paulo: Papirus, 1997.

\_\_\_\_\_.(ed.) Passages de l' image. Paris: Centre Georges Pompidou, 1990.

COMMENT, B. Le XIX siècle des panoramas. Paris: Musée des Beaux-Arts, 1993.

SCHOLLMAMER, K. E. As práticas de uma língua menor: reflexes sobre um tema de Deleuze e Guattari. Ipotesi Revista de estudo literários. Juiz de Fora, v. 5, n 2, 2005, p. 59 a 70.

DELEUZE. G. Cinema II. A imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2005.

\_\_\_\_\_. Conversações. São Paulo: Brasiliense, 1992.

DUBOIS, P. Cinema, vídeo Godard. São Paulo: Cosac e Naif, 2004

DUGUET. A. M. Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 2002.

FABRIS, A. "O teatro do inconsciente: as fotomontagens de Grete Stern para Idílio" in Os sonhos de Grete Stern: fotomontagens. Catálogo da exposição. São Paulo: Museu Lasar Segal, 2009.

\_\_\_\_\_. Fotografia e arredores. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

FATORELLI, A. Fotografia Contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias. Rio de Janeiro: Senac, 2013.

\_\_\_\_\_. Notas sobre a fotografia analógica e digital. In Revista Discursos Fotográficos. Londrina, vol 13, n 22, 2017.

FLUSSER, V. Filosofia da caixa preta. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FERREZ, M. Rio, de Marc Ferrez. São Paulo: IMS, 2015.

MACHADO, R. Deleuze, arte e filosofia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

PALLAMIN, V. Arte, cultura e cidade. Aspectos estético-políticos contemporâneos. São Paulo: Annablume, 2015.

PELBART. P.P. O tempo não reconciliado. São Paulo: Perspectiva, 2004.

RANCIÈRE, J. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: EXO experimental org: Ed. 34, 2005.

\_\_\_\_\_. O espectador emancipado. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

SCOTT, C. Street photography: from Atget to Cartier-Bresson. Nova Iorque: I. B.Tauris & Co, 2009.

**Data de submissão:** 26/09/2018

**Data de aceite:** 26/11/2018

---

**A montagem na fotografia de Luiz Baltar**

Antonio Fatorelli e Victa de Carvalho