

Narrativas imagéticas: adros visuais¹ de um pensamento



Silas de Paula

*Doutor pela Loughborough University, Inglaterra
Professor na Universidade Federal do Ceará
Email: silasdepaula@gmail.com*

Resumo: Este artigo procura discutir a importância da imagem fotográfica e sua relação com as pesquisas na área de Comunicação. A partir de autores como Didi-Huberman, Fontcuberta, Wagner e outros, aborda questões de veracidade que permanecem centrais ao ato fotográfico, modelador de histórias incompletas, guardadas em arquivos como adros de um pensamento e o seu retorno à mostra, à exposição de sua realidade material. Procura pensar politicamente sobre uma das principais questões do nosso tempo: as políticas de representação em um mundo desestabilizado, hipermediatizado e a dificuldade do trabalho fotográfico em ser aceito como produção intelectual no Brasil.

Palavras-chave: Fotografia, adros visuais, narrativa, pesquisa.

Imagery narratives: a visual churchyards thinking

Abstract: This paper discusses the significance of the photographic image and its relationship to research in the communication area. From authors such as Didi-Huberman, Fontcuberta, Wagner and others, addresses issues of veracity that remains central to the photographic act, as a shaper of incomplete stories stored in files at the churchyards of thought and its return to the show, to material reality. It tries to think politically about one of the major issues of our time: the politics of representation in a destabilized and hypermediated world and the problems in being accepted as intellectual production in Brazil.

Keywords: Photography, visual churchyard, narrative, research.

Récits image: les parvis visuels d'une pensée

Résumé: Cet article cherche à discuter l'importance de l'image photographique et sa relation avec les recherches dans le domaine de la Communication. A partir d'auteurs comme Didi-Huberman, Fontcuberta, Wagner et d'autres, sont abordées les questions de véricité qui restent centrales dans l'acte photographique, en tant que modèleur d'histoires incomplètes gardées dans des archives comme des parvis d'une pensée, et son retour à l'affichage, à l'acte d'exposition de sa réalité matérielle. L'objectif est de penser en termes politiques les principales questions de notre temps : les politiques de représentation dans un monde déstabilisé, hypermédiatisé et la difficulté pour le travail photographique d'être accepté comme production intellectuelle au Brésil.

Mots clés: Photographie, parvis visuels, récit, recherche.

O diagnóstico é frequente: vivemos sob um novo regime do visível. Porém, não há consenso em torno dos traços e motivações – estéticos, socioculturais, políticos, tecnológicos – que o constituem (Brasil; Morettin; Lissovsky, 2013, p. 7).

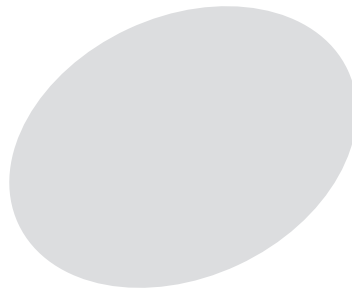
Para a maioria dos estudiosos do tema, a imagem continua a ter um aspecto problemático e subteorizado nas pesquisas. Por um lado, a teoria e a pesquisa em cultura visual continuam a ser vistas como marginais no campo da comunicação, apesar da ubiquidade da imagem e do fluxo de tecnologias visuais tanto na esfera pública quanto privada. Por outro, em alguns círculos essa “nova” cultura de exibição do visual tem sido celebrada como um (potencial) futuro promissor, pluralista e igualitário, livre das velhas competências lineares exigidas pela cultura analógica baseada no texto.² Portanto, uma relação de conflito entre o que está posto e o que virá.

¹ O conceito de Adros Visuais surgiu a partir da leitura de “Ser Crânio”, Didi-Huberman, 2009.

² Ver, por exemplo: Elkins, J. (2010) e Mirzoeff, N. (2010)

Poderíamos fazer uma analogia com o termo “interregno”, o tempo que mediava dois reinados - o espaço de conflito entre “rei morto, rei posto”. Ou, ainda, lembrar Humberto Eco, com “Apocalípticos e Integrados” (2008), para pensarmos essas questões como algo comum e necessário ao ambiente acadêmico e não uma tentativa de exclusão do texto (verbo), pois (paradoxalmente) precisamos dele até quando tentamos negá-lo.

*As tecnologias
digitais derrubaram
tudo que restava
da fé herdada
do relacionamento
indicial entre a
fotografia e seus objetos*



A imagem incita a examinar o maniqueísmo que domina nosso campo, em que preservacionismo e mudança são considerados como extremos representativos do bem e do mal, sem atinarmos para a dialética de conservação e transformação que constituem a lei de nossa existência. (...) Variância e invariância: sem as continuidades que a memória e a triangulação (de todo tipo) permitem, a vida humana seria opaca e ininteligível e, além do mais, inviável, pois estaríamos reduzidos a nossos componentes instintivos – que dispensam a elaboração de referenciais; sem metabolismo -- que pressupõe trocas, mudança, ela nem seria vida (Meneses, 2006, p. 1)

Há algum tempo procuramos a melhor maneira de construir uma linha entre a pesquisa social e os estudos voltados para a fotografia e cinema. O embate se dá entre a compreensão desse processo como um complemento vital para o trabalho desenvolvido na área e a negação da atividade, onde aponta-se a falta de rigor, profundidade ou negligência da teoria social em favor da po-

pularidade das histórias, evocações e belas imagens. Apesar disso, a atividade acadêmica na área tem crescido substancialmente nos últimos anos. Para J. Wagner (2004), as abordagens metodológicas do trabalho imagético na literatura das ciências sociais continuam dominadas por questões, nos projetos de pesquisa, que negligenciam a visão pessoal e o ofício.

Alguns sociólogos e antropólogos têm feito, em suas pesquisas e atividades de ensino, uma utilização extremamente fértil de imagens gravadas. E, têm muito a dizer sobre a forma de abordar essas questões com ética e bom senso. No entanto (e é compreensível), os trabalhos são normalmente dirigidos ao aprofundamento do campo, aos colegas e à orientação de novos membros da própria disciplina ou profissão. Uma outra questão seria educar os cidadãos sobre as complexidades da representação visual, a promessa dos estudos visuais ou a necessidade de conhecê-las adequadamente para que fotografias, filmes e gravações em vídeo pudessem fornecer, empiricamente, relatos de imagens sonoras da cultura e da vida social. (Wagner, p. 1493)

Portanto, o debate sobre “Imagem e Inserção Social” tem que incluir, necessariamente, o ofício – a fotografia, o fotógrafo e o ato de fotografar – como parte do processo de produção de conhecimento. Repetindo: não como uma exclusão do texto, mas um aprofundamento cada vez maior do conhecimento sobre imagens na contemporaneidade.

Etienne Samain, na apresentação do livro “Como Pensam as Imagens”, escreve que era interessado em “questionamentos de ordem antropológica diante das imagens antes que estas o enriquecessem de desdobramentos epistemológicos sucessivos.” (Samain, 2012, p. 13) E descobriu, após ser levado de um continente para outro - da Bélgica para o Brasil -, “que passava de uma cultura predominante marcada pela escrita e sua lógica cartesiana para outra, predominantemente sensível à observação e à imaginação” (Idem, 2012, p. 13).

Se as imagens fizeram com que um antropólogo e pesquisador como Etienne Saiman (entre outros) se aproximasse do campo da comunicação e da arte para melhor compreendê-las, talvez fosse um bom exemplo para a área de Ciências Sociais Aplicadas I, no Brasil, incluir a atividade (fotografia, cinema, etc.) como complemento, também, vital para o trabalho – isto é, um outro processo produtor de conhecimento. Um bom momento para lembrar que a nossa área excluiu do quesito “produção intelectual”, na última avaliação trienal da Capes dos programas de pós-graduação, todos os trabalhos imagéticos realizados pelos pesquisadores, transferindo-os para outro de menor importância na pontuação: “produção técnica/artística”. Além disso, foi extinto o Qualis Artístico que avaliava esses tipos de trabalhos sob o argumento, quase geral, de que o processo de análise é muito complexo e que não existem trabalhos suficientes na área para qualificá-los como “produção intelectual”. Tenho a sensação de que ‘matamos o doente para curar a doença’. Há uma expressão idiomática em inglês, derivada de outras mais antigas, que caracteriza bem esta postura bastante comum: *Throw out the baby with the bath water*.³

Aparentemente, ser minoria (independente da qualidade ou não do trabalho) é algo a ser descartado na nossa academia – pelo menos neste caso – onde, este tipo de produção está fadada a continuar como tal, sendo otimista, ou a desaparecer. No mínimo, estamos esquecendo, ou deixando de lado, a procura cada vez maior de jovens produtores de imagem que buscam os programas de pós-graduação no Brasil e que não pretendem abandonar a realização, a produção de filmes, ensaios fotográficos, exposições, etc. O mais estranho é que ficamos fascinados por encontrar, em outros países, grupos de crianças em fase escolar, incluídos aí meninos e meninas da pré-escola com

quatro ou cinco anos de idade, levados por suas instituições aos museus e exposições. Algo muito difícil de encontrar no Brasil. Creio que aquelas crianças terão a possibilidade de construir uma visão, no futuro, bem mais crítica diante das imagens.

Por que, então, descartarmos as produções imagéticas realizadas pelos pesquisadores na universidade? Parece-me paradoxal a postura ao avaliarmos (Apcn – Capes) trabalhos teóricos de acadêmicos que se debruçaram sobre imagens de outros realizadores, utilizando-as em suas atividades de ensino e pesquisa e publicando os resultados em revistas científicas e, ao mesmo tempo, negamos uma avaliação semelhante aos pesquisadores/produtores de tais imagens. Mesmo que o alvo principal desses trabalhos não seja o mesmo dos teóricos, a possibilidade de atrair outros públicos reflete ideias alternativas que atendem a uma ampla gama de materiais culturais onde as teorias sociais estão mais encravadas do que explicadas. (Wagner, 2004) Ao invés de trabalhar somente com teorias e hipóteses contestatórias, poderíamos, também, destacar ideias e imagens contrastantes. Pois, hoje, somos todos fotógrafos/fotografados nesta paisagem imagética, contínua e mutável.

● Paisagem imagética mutável⁴

Desde o tempo dos sais de prata até a atual época dos pixels, há quem colecionem histórias congelando fragmentos de tempo. Com o avanço da tecnologia digital e a democratização da técnica, qualquer um pode ser produtor de imagens e não apenas espectador. Se antes o registro das memórias era bastante terceirizado, colocado no clique de um especialista, agora o sujeito aperta o botão das suas próprias escolhas. Este cenário

⁴ Este segundo tópico fez parte da apresentação do projeto “Somos todos fotógrafos” que resultou numa exposição coletiva em Fortaleza (agosto de 2012) e foi escrito em parceria com Iana Soares. Publicado no jornal *O Povo*, de Fortaleza, em 26/05/2012.

³ Jogar fora o bebê com a água do banho.

divide atenções entre a overdose de fotografias produzidas e o encantamento diante da multiplicidade de olhares. Ao invés de equipamentos pesados, um aparato que cabe no bolso é apontado para os dias comuns. Mais do que apreender a realidade do instante – eterna expectativa dirigida à fotografia –, os novos registros feitos parecem trilhar uma busca despreziosa pela poesia do cotidiano. Através de filtros, efeitos e compartilhamento na web, a vida revela-se inventada.

Com posturas semelhantes, anos atrás boa parte da juventude arriscava-se a escrever poesias. Ser um bom poeta tinha muito de sedutor e “nada existia além do texto”, como disse Derrida⁵. A língua sempre foi livre e solta, apesar das exigências gramaticais que permitiam, na criação, licenças poéticas. Tínhamos bons e maus poetas. Um bom, como Vinicius de Moraes, era chamado carinhosamente de ‘poetinha’. Também existiam bons e maus fotógrafos, mas a fotografia fora do simples registro exigia a mão e o olhar de especialistas. E, era mais charmoso ser poeta.

Manoel de Barros, diante da Cordilheira dos Andes, diz que ali escreveu seu primeiro verso: “aquele morro bem que entorta a bunda da paisagem”. Nada de descrições geográficas ou uma ode à imensidão da natureza. Ele conta, em verso, a reação da mãe: “agora você vai ter que assumir suas irresponsabilidades”. E confessa: “eu assumi: entrei no mundo das imagens”⁶.

A poesia não mais utiliza apenas letras, mas também luz. Os versos dos instantâneos imagéticos não demandam a rigidez de um soneto, nem a economia de um *haikai*. Parece, então, que as coisas mudaram bastante e as imagens tomaram conta da vida. Os poetas continuam a existir, mas há, também, uma poética visual que se espalha pela rede mundial. Joan Fontcuberta, fotógrafo espanhol, teórico, curador e bastante polêmico disse que “as fotos dos profissionais são chatas, as dos artistas são patéticas e a única

esperança que resta são os aficionados, pois eles pertencem a um território onde encontramos a espontaneidade e originalidade”⁷.

Na realidade, as tecnologias digitais derubaram tudo que restava da fé herdada do relacionamento indicial entre a fotografia e seus objetos. Quanto mais avançamos no digital, mais a estética se envolve naquela das formas mutáveis. São como traços escorregadios de imagens espelhadas por dispositivos que nos impelem para o seu interior. Quando nos deixamos levar, esquecemos a imagem original e a aura adquirida se transforma numa função não de presença, mas de ausência, amputada de sua autenticidade. Imagens que eliminam a antiga dicotomia entre amador e profissional: todos podem criar e despontar no cenário contemporâneo onde tudo pode ser capturado, reinventado e transformado num espaço visualizado, como versões pictóricas de uma performance teatral com roteiro estabelecido: são adros visuais de um pensamento.

Adros Visuais

Se pensarmos a fotografia como narrativa imagética há a exigência, além da procura e do ato de fotografar, de uma edição. E o ensaio fotográfico é uma demanda cada vez maior da área, com uma forma muito original de narração e expressão visual onde é possível amalgamar não só texto e imagens, mas também misturar ciência e arte, observação e ação, detalhes e generalizações.⁸ O que não é fácil, pois direciona nossa atenção para outro aspecto do uso fotográfico: a hibridação.

⁷ Entrevista durante o Fórum Latino Americano de Fotografia, 2011.

⁸ Isto não quer dizer que a fotografia isolada está morta. A fotógrafa Mary Ellen Mark, numa entrevista à Eleanor Lewis, diz: “Eu não penso em mim como uma foto ensaísta (...) Para ser honesta com você, eu sempre tento pensar em imagens específicas. Para mim, o importante é fazer imagens individuais, fortes. Quando olho para um fotógrafo documental, ou fot-jornalista, cujo trabalho eu realmente amo - alguém como Eugene Smith - é porque as imagens são individuais. Eu penso nos grandes trabalhos dele como histórias, onde cada imagem é autossuficiente.” Ver Mark, 1974.

⁵ Ver Jacques Derrida. *La Dissemination*, Paris, 1972.

⁶ Poema “O Poeta” de Manoel de Barros.

As fotografias, muitas vezes, descansam em arquivos até a edição e a mostra. Aqui, parto do pressuposto de que eles fazem parte de um sistema que deve ser integrado para se tornar uma narrativa: sujeito/arquivo/ambiente. Por isto a ideia de adros: espaços [simbólicos] ao redor do sujeito, nos quais ele precisa mergulhar para dar vida às imagens. Um construto narrativo que deve se inserir no ambiente da iconosfera contemporânea. Neste sentido, Morris (2009) argumenta que “a nossa escolha, na medida em que temos uma, não é entre fato e ficção, mas entre boa e má ficção” (p. 103).

Explicando um pouco mais: adro já significou um lugar aberto, uma passagem; hoje pode cercar espaços ao redor de igrejas e, nas mais antigas, é comum a existência de cemitérios em seu interior. Mas templos são espaços sagrados, onde os corpos ao redor buscam a salvação da alma. A procura de redenção, ou desejo, nos arquivos fotográficos tem mais a ver, nesta perspectiva, com o vazio que nos olha.⁹ Não são, simplesmente, depósitos de corpos ou lugares sagrados, mas espaços repletos de fragmentos de vida, fronteiras temporais que são limites a serem cruzados numa tentativa de encontros. sempre complexos na diversidade, mas que compartilham o mesmo espaço subjetivo da vida vivida. Imagens que, enquanto descansam, esperam que o inconformismo com olhares guardados transforme os vazios da incompletude numa diversidade de caminhos possíveis – a junção desses fragmentos cria adros visuais de pensamento.

Seguindo Mitchell (2005), parto do princípio que o ato de fazer/criar a imagem é um sintoma do desejo. E, “desenhar desejo” significa não só a descrição de uma cena ou figura que se apresenta para tal, mas também indica a maneira como o próprio desenho é a performance dele. Assim, as relações imaginárias entre o real que a foto mostra e o que o sujeito viveu, fundem-se: algo que está na imagem e o que lhe falta. O que foi e o que

ficou. Cabe aí pensar o vazio da imagem, expô-lo à conjecturas através de trabalhos que colocam em xeque a nossa própria visualidade, o regime escópico hegemônico, criando possibilidades de aprendizado e resistência, um gesto estético-político. Resistir não como forma de criar dicotomias, opor organizações sensíveis em detrimento de outras, uma modalidade de atuação no mundo contra outra. A resistência, seguindo Didi-Huberman¹⁰, compreendida mais na dimensão de



Na maioria das vezes, esquecemos que o realismo tem sido ligado a uma variedade surpreendente de convenções e abordagens

uma fenda ou de uma brecha que se abre, para desordenar o que está posto. Os sujeitos que resistem não vão simplesmente tomar um poder, mas vão instaurar novas relações de espaço e de tempo, outras maneiras mesmas de tornar comum, operações singulares e ramificadas, que não se agregam em blocos uniformes, mas são dispersas e intermitentes. A imagem que resiste opera no limiar para fazer fugir e para instaurar dissentimentos, ela é insubordinada e inconstante, metamórfica e pensativa. O gesto estético-político de fotografar é livre de pensamento e transforma o mundo na própria condição do gesto, sensibilidade que se acrescenta e se espalha.¹¹ Aí o papel do pesquisador/realizador cuja importância deve ser melhor analisada pela área.

Criamos imagens materiais e mentais para uma descrição perspicaz e pessoal do cotidiano, o que nos ensina um pouco sobre

⁹ Ver Didi-Huberman, 2010.

¹⁰ Idem.

¹¹ Ver De Paula *et al.* 2013.

como vivemos ou procuramos viver os sentimentos mais arraigados da nossa existência. Temos que ter em mente que a construção da memória sempre foi uma questão fundamental para a fotografia, desde seu surgimento, como método de reprodução em massa e disseminação. Porém, entre sonhos e realidade ambiguidades são replicadas e, de certo modo, caracterizam o olhar como um sólido e perceptível espaço, produto de muitos construtores que modificam constantemente a estrutura por razões particulares. Difícil controlar o seu crescimento e forma. Não existe um resultado final, mas somente uma contínua sucessão de fases numa peça impregnada de significações. Kevin Lynch (1960), ao falar sobre imagem da cidade, argumenta que “não somos apenas observadores deste espetáculo, mas uma parte ativa dele, participando com outros num mesmo palco” (pg. 11).

Neste sentido, Joan Fontcuberta¹² tem esmiuçado o que sobrou da criatividade fotográfica. Teórico, curador, professor e fotógrafo analisa, através de textos e imagens, os restos de autenticidade que fizeram com que a fotografia moldasse diversos valores que fizeram parte do olhar moderno. Procura a natureza da nova fotografia (digital) que, para ele, contém pouco da analógica segundo seus padrões genealógicos. Procura expressões como ‘infografismo figurativo’ ou ‘pintura digital realista’ ou sugere inventar algum termo específico que pudesse se popularizar rapidamente”, pois apesar de aceitarmos o advento da pós-fotografia, ainda desconhecemos o estatuto do novo cenário.

Acreditávamos que a fotografia enclausurava, entre suas molduras, a realidade. O aspecto documental foi o caráter mais explícito na apresentação do daguerreótipo para a sociedade científica francesa. Para Fontcuberta (2013), o maior paradoxo da fotografia digital é sua responsabilidade no retrocesso à época pré-fotográfica da pintura e da escrita. Parece que pictorialismo buscado por

grandes mestres da fotografia no passado – que foi, praticamente, execrado como prática artística – retorna com uma força enorme, sendo aceito pelos curadores, galerias e grandes instituições ligadas à arte.

Então, como pensar o realismo fotográfico na contemporaneidade? A percepção das mudanças estéticas e estilos das imagens naturalistas, ou realistas, sugere mais do que um simples mapeamento ou progresso na história das imagens. São formas variadas de ver, de conhecer o mundo com diferentes visões sobre valores e significados. Muitas ideias sobre realismo coexistiram através da história. Embora o sentido dessas imagens tenha mudado no decorrer do tempo, adquirindo camadas de pensamento e crítica e o fato de que elas se enquadram em categorias que as nossas histórias intelectuais geraram, nos faz acreditar que entendemos o que elas significam.

A questão aqui não é apontar qual abordagem resulta na mais acurada representação do mundo, mas o que podemos encontrar e o que a visualidade nos diz sobre cultura e política em um determinado contexto. Não existe padrão universal para o realismo e ideias sobre ele podem variar profundamente. Nós temos a tendência em acreditar que a imagem que reproduz algo de forma realmente parecida é realista. E, provavelmente, assumimos que reconhecemos um trabalho realista quando o vemos¹³. Na maioria das vezes, esquecemos que o realismo tem sido ligado a uma variedade surpreendente de convenções e abordagens. Cada período da história tem diferentes epistemes para ordenar as coisas ou representar o conhecimento sobre elas.

O termo *Realismo* refere-se (tipicamente) a um conjunto de convenções, estilo de arte, ou representação compreendidos num dado momento histórico como forma acurada de representar a natureza ou o real e transmitir e interpretar significados universais sobre pessoas, objetos e eventos no

¹² Ver, por exemplo, Fontcuberta, 2013 e 2014.

¹³ Ver Sturken e Cartwright, 2009.

mundo. (...) Porém, isto não nos diz como a realidade é compreendida na cultura de qualquer momento histórico dado, e quais convenções são consideradas as mais corretas para representá-la nesses contextos. (Sturken e Cartwright, 2009, p. 146)

Os códigos e as convenções do realismo continuaram a mudar com as tecnologias visuais eletrônicas. Com a imagem digital podemos vivenciar uma multiplicidade de mundos virtuais na mesma tela. O ciberespaço e suas tecnologias são distintas do espaço cartesiano tradicional – físico, tridimensional e mensurável matematicamente. O espaço virtual, criado por tecnologias digitais, não pode ser mapeado ou medido da mesma forma, acarretando a derrubada do que restava da fé herdada do relacionamento indicial entre a fotografia e seus objetos.

A questão que se coloca é: se temos crença em alguns textos ou fazemos escolhas a partir deles, seja a escrita científica, factual, poética, etc, por que não assumirmos a mesma postura diante de narrativas imagéticas.

Fotografia “Sol a Pino”

Como afirmei anteriormente, os fotógrafos são, também, poetas do contemporâneo e o Ceará tem, e teve, nomes expressivos. Começamos nossa caminhada pelos idos da década de 1940 pelo olhar de Frederick Walter, daguerreotipista irlandês e com um de seus aprendizes, Insley Pacheco que, no Rio de Janeiro, recebeu o título de Fotógrafo da Casa Imperial.¹⁴ Foi a porta de entrada, ou de saída, para enfrentar nosso sol especular que já foi vaiado em plena Praça do Ferreira. Vaia que reafirmou o jargão popular e o livro do escritor e teórico, Gilmar de Carvalho (2009), “Bonito pra chover”, pois tempo bom, no Ceará, é tempo de chuva.

Nossa luz é dura, contrastada, com sombras profundas. Diferente da luz de outros locais distantes da linha do Equador, mas que nos aponta outras visualidades possíveis.

¹⁴ Ver Kossoy, 2002.

Conversando com o fotógrafo Tiago Santana sobre essas dificuldades, ele cunhou o termo “fotografia sol a pino” (Figura 1), como enfrentamento aos discursos técnicos que exigem determinados padrões de meios-tons nas imagens fotográficas. Luz e sombra exageradas fazem parte do nosso cotidiano, mas quando queremos somos capazes, também, de perceber a luz suave das janelas, das telhas translúcidas ou das luzes técnicas do estúdio que nos remetem ao pictorialismo de outra, tão em voga na atualidade.

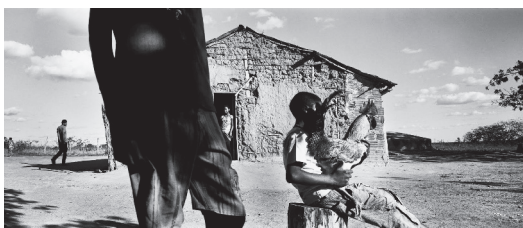


Figura 1: O céu de Luiz. Foto: Tiago Santana, 2013

A fotografia seguinte (Figura 2) faz parte de um projeto de pesquisa, ainda no início, onde procuro integrar as reflexões como pesquisador a minha prática fotográfica. Diferente do ensaio do Tiago Santana com uma câmara analógica panorâmica e negativo em preto e branco, uso uma câmera digital de médio formato e as imagens são coloridas. Além disso, utilizo a montagem como processo final. As diferentes temporalidades do ensaio realizado no mesmo local, em diferentes momentos, são reunidas no mesmo fotograma, criando como ponto central da composição uma imagem com distância focal diferente.



Figura 2: Um sábado qualquer no mercado. Foto: Silas de Paula, 2013.

O tempo exíguo desta palestra não permite avançar em questões críticas sobre esses trabalhos. No entanto, ao pensar em *Imagens e Inserção Social*, retorno ao ponto levantado por Jon Wagner (2004). As respostas que nós, pesquisadores sociais, damos a esses tipos de questões, quase sempre, envolvem a publicação de artigos e livros para o mercado e comunidades acadêmicas especializadas. Os produtores de imagens, na sua maioria, procuram outros públicos e, por isso, diferentes abordagens e outra forma de impacto social, com exposições, livros, sites, CD-ROMs ampliando a distribuição de conteúdos e relatos pessoais fora da academia. É possível pensar nisto, também, para os currículos e alunos da graduação. Embora o conhecimento científico social seja essencial para uma cidadania informada, também o é capacidade de pensar com clareza sobre imagens da cultura e da vida social. E, é ingênuo imaginar que os alunos possam aprender a avaliar essas questões, sem construir suas próprias imagens credíveis.

O que procuro, como projeto, é abordar as questões de veracidade que permanece no centro do ato fotográfico como modela-

dor de histórias incompletas, guardadas em arquivos como adros de um pensamento e o seu retorno à mostra, à exposição de sua realidade material, num momento em que o campo cultural é modelado gradativamente pelo uso de representações eletrônicas. Pensar, politicamente, sobre uma das principais questões do nosso tempo: “as políticas de representação em um mundo desestabilizado e hipermediatizado” (Laxton, 2008, p. 89).

Como argumentamos em texto anterior¹⁵, se a fotografia expande as próprias possibilidades de produção, mistura procedimentos, opera pontes, liberta-se de compromissos que se imaginavam necessários e fundantes, já teríamos aí um encaminhamento político. Quando a produção de imagens nos tira do lugar de conforto, das seguranças e das expectativas, pode-se pensar em reconfigurações de insubordinação, daquilo que pode instalar querelas e desorganizar o que estava consensualmente distribuído em funções e lugares fixos. É preciso colocar-se nesse lugar, enfrentar o desafio que o problema nos coloca. É da ordem do risco, mas é em torno dessas potências devemos nos situar.

¹⁵ Ver De Paula, *et al.*, 2013.

Referências

BEZERRA DE MENESES, U. T. **Preservação de Acervos Contemporâneos**: Problemas conceituais. Disponível em: <http://www.macvirtual.usp.br>. Acesso em 18 set. 2013.

BRASIL, A.; MORETTIN, E.; LISSOVSKY, M. (Orgs.). **Visualidades Hoje**. Salvador: EDUFBA, 2013.

DE PAULA, S.; OLIVEIRA, E.; LOPES, L. Imagens que pensam, gestos que libertam: apontamentos sobre estética e política na fotografia; in BRASIL, A., MORETTIN, E., LISSOVSKY, M. (Org.). **Visualidades Hoje**. Salvador: EDUFBA, 2013, p. 263-282.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 264.

ECO, H. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, ed. 6, 2008, p. 386.

ELKINS, J. **Visual Cultures**. Chicago: University of Chicago Press, 2010, p. 160.

FONTCUBERTA, J. **Camouflages**. Paris: Maison Européenne

de la Photographie, 2014.

_____. **A Câmera de Pandora**: a fotografia depois da fotografia. São Paulo: Gustavo Gili, 2013, p. 192.

KOSSOY, B. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro**: fotógrafos e ofícios da fotografia no Brasil, 1833-1910. São Paulo: IMS, 2002, p. 410.

MARK, M. E. **Passport**. Lustrum Press, 1974, p. 187.

MIRZOEFF, N. **The Visual Culture Reader**. London: Routledge, 2010, p. 737.

MORRIS, W. **Time pieces**: Photographs, writing and memory. New York: Aperture, 1999, p. 154.

SAIMAN, E. (Org.). **Como Pensam as Imagens**. Campinas: Unicamp, 2012, p. 240.

WAGNER, J. Constructing Credible Images: documentary Studies, social research, and visual studies. **American Behavioral Scientist**, v. 47, n. 12, ago. 2004, p.1477-1506.