

Fotografia e experiência urbana: notas sobre a poética do caos em Eustáquio Neves



Osmar Gonçalves dos Reis Filho

*Doutor em Comunicação pela Universidade
Federal de Minas Gerais (UFMG)*

*Docente do Programa de Pós-graduação em
Comunicação da Universidade Federal do Ceará (UFC)*

E-mail: osmargoncalves@hotmail.com

Resumo: O que pode a fotografia diante das profundas transformações por que passam as metrópoles brasileiras hoje? De que modo ela pode lidar com as mutações urbanas, apontando para novas paisagens e experiências possíveis? Tendo como base os trabalhos de Rancière, Didi-Huberman e Rouillé, este artigo se dedica a pensar as relações entre fotografia e cidade, partindo de uma discussão que entrelaça estética e política. Para guiar nossa investigação, propomos aqui um diálogo com a obra *Caos Urbano*, do fotógrafo Eustáquio Neves.

Palavras-chave: Fotografia, experiência urbana, estética e política, Eustáquio Neves.

Fotografia y experiencia urbana: notas sobre la poética del caos en Eustáquio Neves

Resumen: ¿Qué puede hacer la fotografía ante las profundas transformaciones por las cuales pasan las ciudades brasileñas hoy? ¿Cómo ella puede tratar las mutaciones urbanas, apuntando a nuevos paisajes y experiencias posibles? Basado en el trabajo de Rancière, Didi-Huberman y Rouillé, este artículo está dedicado a pensar la relación entre la fotografía y la ciudad, a partir de una discusión que entrelaza la estética y la política. Para guiar nuestra investigación, nos proponemos aquí un diálogo con la obra *Caos urbano*, del fotógrafo Eustáquio Neves.

Palabras clave: Fotografía, experiencia urbana, estética y política, Eustáquio Neves.

Photography and urban experience: notes on the poetics of chaos in Eustáquio Neves

Abstract: What can photography do in front of the profound changes that Brazilian cities pass today? How can it deal with the urban mutations, pointing to new landscapes and possible experiences? Based on the works of Rancière, Didi-Huberman and Rouillé, this article is dedicated to think on the relationship between photography and the city, starting from a discussion that intertwines aesthetics and politics. To guide our research, we propose here a dialogue with the work *Urban Chaos* by photographer Eustáquio Neves.

Keywords: Photography, urban experience, aesthetics and politics, Eustáquio Neves.

Durante o concurso do sol de verão em Saint-Loupe de Varrene, em junho de 1828, J. N. Niépce conseguiu produzir a primeira fotografia de que temos conhecimento. A imagem é uma vista panorâmica da cidade onde vivera um dos principais inventores da máquina fotográfica. De sua janela, ele conseguiu fixar, ainda que debilmente, a “paisagem urbana” no papel fotográfico, revolucionando, com sua descoberta, a forma de se produzir imagens. A invenção da fotografia marca o surgimento de uma nova linguagem, e instaura com ela uma outra maneira de perceber e interpretar o mundo.

Como vemos, desde seu nascimento, a imagem fotográfica se viu seduzida por esse símbolo complexo e inesgotável da existência humana: o meio urbano moderno. Essa identificação entre a cidade e o aparelho fotográfico é tão estreita que levou o famoso fotógrafo alemão, Albert Renger-Patzsch, a eleger o meio urbano industrial, a metrópole, como o caminho para a autonomia estética e formal da fotografia. Para ele, “a fotografia deveria rechaçar o sentimentalismo e o romantismo e dirigir-se à realidade

de uma sociedade profundamente marcada pela urbanidade, desenvolvimento técnico e expansão industrial continuada” (Albert Renger-Patzsch apud Oliveira Junior, 2001).

O meio urbano, em todos os tempos, foi um tema privilegiado da tradição fotodocumentária, um vetor de seu desenvolvimento. O fascínio que emana deste grande objeto onírico cria de imediato a fotomania em seus residentes e se instala, ao lado do turismo e da família, como a maior fábrica popular da fotografia na sociedade de massas.

*Numa era de plena
globalização, de vôos
planetários em cidades
cosmopolitas, esses
fotógrafos procuram
erguer o véu e perfurar
o enigma dos paradoxos*



A obsessão dos fotógrafos pela grande cidade é tão intensa que levou o conceito de paisagem urbana a ser considerado um gênero fotográfico propriamente dito – o que não é cabível, se considerarmos a tradição da pintura, que há muito se dedica à representação do meio urbano e, principalmente, se considerarmos o conceito de gênero enquanto sistema perfeitamente codificado.

Entretanto, se não constitui um gênero específico do fotográfico, trata-se de uma obsessão amplamente compartilhada. Grandes nomes da tradição fotodocumentária como Eugène Atget e Lewis Hine, na virada do século; Brassáí, Weegee, Cartier-Bresson e Robert Doisneau, no entre-guerras; Garry Winogrand, William Eggleston, Raymond Depardon e Cristiano Mascaro, a partir da década de 70; dedicaram suas vidas à representação do meio urbano.

Se essa obsessão sempre foi compartilhada, as formas de constituição de uma imagem

fotográfica da cidade, em todo tempo, geraram tensões, criando grupos e movimentos fotográficos aparentemente antagônicos. No período entre-guerras, quando as grandes cidades européias e norte-americanas estavam passando por incríveis convulsões sociais – transformações que consolidaram a cultura urbana e tecnológica – a fotografia, em sintonia com os movimentos de vanguarda, procurou produzir imagens que revelassem os elementos dessa “nova ordem urbana”. A maneira de incorporação dessa nova “paisagem urbana”, entretanto, nunca constituiu um ponto neutro entre os movimentos modernistas. Sempre houve uma tensão permanente entre os imaginários surrealista e construtivista da cidade.

Como afirma Guv Bellavance (1995, p.22), de um lado, sob ótica construtivista, a cidade se apresenta como um lugar arquitetural, um instrumento de depuração do olhar, meio de publicidade do design moderno. Cidade de ruptura e de corte. Aqui, a fotografia se insere como elemento construtor. Muitos fotógrafos, como o brasileiro Cristiano Mascaro e os construtivistas Alexander Rodchenko e László Moholy-Nagy, seguiram essa linha. De outro lado, encontramos a cidade da aventura e da abertura. É o lugar do situacional, das deambulações oníricas no cotidiano urbano (neste caso, menos sítio que situação). Os trabalhos de Atget, Brassáí e Cartier-Bresson compartilham desse imaginário surrealista da cidade.

Essa tensão na constituição de uma imagem fotográfica da cidade ainda não se rompeu, pois o meio urbano dificilmente consegue ser apreendido em seus dois planos, simultaneamente, o objetivo e o subjetivo. Ora nos é apresentado como um campo onírico, ora como monumento agenciador da vertigem. Nos últimos anos, no entanto, é possível identificar um desejo de associar a deambulação surrealista às vertigens construtivistas.

Na fotografia brasileira contemporânea, por exemplo, há uma série de trabalhos que

procedem dessa tentativa de associação entre a cidade-monumento – espaço físico, arquitetural – e a cidade-acontecimento – lugar de fluxos e lendas, discursos e contatos culturais. Nos ensaios de coletivos como Cia de Foto, Garapa e de fotógrafos como Luis Braga, Alberto Bittar, Fábio Okamoto e Cássio Vasconcelos, a cidade se apresenta tanto como um “teatro de luz e sombra”, uma matéria de poesia, quanto um lugar de encontros e desencontros, palco de dramas e sonhos cotidianos. De fato, tais obras parecem se instalar numa zona de fronteira, num ponto de interseção que aproxima poéticas e imaginários tidos até pouco tempo como incongruentes. Ao mesmo tempo, elas revelam uma forte consciência política, uma intensa confiança na “capacidade de resistência da arte no interior do campo social” (Bourriaud, 1998, p. 31).

É que boa parte desses ensaios levanta um debate sobre as transformações abusivas por que passam as metrópoles brasileiras e se dedica a pensar o modo como o projeto de desenvolvimento urbano vem sendo conduzido no Brasil. Trata-se de apontar contradições, incoerências e, sobretudo, de tornar visível os jogos de poder responsáveis por essas mudanças. Numa era de plena globalização, de vôos planetários em cidades cosmopolitas, esses fotógrafos procuram erguer o véu e perfurar o enigma dos paradoxos: mostrar o descompasso das grandes cidades brasileiras, perdidas entre gigantismo e subdesenvolvimento. Em outras palavras, eles relegam a dimensão eufórica das cidades, o fascínio de sua velocidade e tecnologia, sua riqueza visível, para nos apontar sua parte de sombra, sua pobreza (in)visível.

Se a fotografia, como mostrou André Rouillé, ignorou durante décadas a vida das ruas tortuosas da periferia, os antigos centros e suas agitações, as zonas industriais, os espaços destinados ao esquecimento ou à destruição. Se, quase sempre, ela viu na cidade “o cenário do poder, os monumentos que

o fixam no passado, e as grandes obras urbanas que o projetam no futuro” (2009, p. 45), os trabalhos contemporâneos apontam para novos caminhos.

O que parece mover esses fotógrafos e que costura, em parte, essa nova vertente é a percepção clara de que o dispositivo fotográfico – esse aparelho eminentemente urbano – surge com uma promessa revolucionária de intervir na cidade, de abrir nela espaços para novos imaginários e paisagens urbanas; promessa de produzir rupturas estéticas que apontem para novas formas de habitar juntos, que operem roturas nas distribuições dadas do sensível, de modo a fazer surgir novas formas de vida, novas experiências urbanas.

Neste trabalho, gostaríamos de pensar essa relação entre fotografia e cidade, tendo como intercessores principais os trabalhos de Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman e André Rouillé. A partir de uma discussão que entrelaça estética e política, nos dedicaremos a pensar de que modo a fotografia pode lidar hoje com as rápidas e profundas transformações por que passam as metrópoles brasileiras. Como ela poderia apresentar a cidade, criando novas paisagens e imaginários urbanos?

Para guiar nossa investigação, propomos aqui um diálogo com a obra *Caos Urbano* (1992), do fotógrafo mineiro Eustáquio Neves. Não é nossa pretensão realizar uma análise pormenorizada de cada uma das imagens que compõem o ensaio, mas esboçar um exercício de leitura,¹ um olhar dialético que nos ajudará a introduzir melhor nossas questões, a estruturar as ideias propostas, estabelecendo diálogos neste exercício reflexivo em que nos lançamos.

¹ Ver, a este respeito, DIDI-HUBERMAN, Georges. *Essayer Voir*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2014 e *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

II.



Foto: Eustáquio Neves. Caos Urbano (1992)

Na história recente da fotografia, a obra de Eustáquio Neves é, sem dúvida, uma das menos classificáveis. É que seus trabalhos emergem de uma tensão permanente entre a fotografia e as artes plásticas, entre um uso exclusivamente documental e uma apropriação mais inquieta e subversiva do meio. Embora pouco comum na prática dominante da fotografia, as viragens, a emulsificação de papéis não-fotográficos, a manipulação de negativos dão às suas imagens uma natureza única, inconfundível, mais próxima da gravura e do desenho que da figuração fotográfica.

Neves pertence a um grupo de fotógrafos contemporâneos, como Cássio Vasconcelos, Kenji Otta, Vik Muniz, Miguel Rio Branco, Cao Guimarães e Rosângela Rennó, que tomam a fotografia como processo a ser reaberto, que operam uma intervenção mais direta e traumática sobre o código, procurando reabrir novas possibilidades do fotográfico ainda reprimidas pelas convenções do gosto pictórico dominante – gosto este baseado numa concepção especular da fotografia, numa visão do meio como “imagem de captura”, imagem-documento (Rouillé, 2009).

Ora, como gosta de dizer, Neves está menos interessado na fotografia em si, do que na maneira como vai utilizá-la para contar sua história. E, como as histórias não se repetem, também a técnica se modifica a cada trabalho que desenvolve. Em *Caos Urbano*, um

conjunto de seis fotografias sobre a desintegração e o caos nas metrópoles contemporâneas, ele cria o que chamaremos provisoriamente de construção fotográfica. Para tentar reconstruir seu imaginário, narrar a história deste grande objeto onírico, o fotógrafo interfere em suas imagens. Com precisão milimétrica, ele desliza uma esponja de aço sobre a imagem revelada, despersonalizando os figurantes, retirando do evento suas identidades, seu referencial histórico mais imediato.

As interferências acabam dissolvendo o efeito de perspectiva na materialidade da tela. E a foto ganha, então, um aspecto de gravura onde os valores plásticos e de textura passam a ser os grandes responsáveis pelo processo de significação da imagem. Como se não bastasse todo esse processo de desconstrução, Neves nunca trabalha com uma única imagem. Suas fotos são, na maior parte das vezes, montagens formadas a partir de vários fragmentos, de inúmeros negativos que se juntam para compor uma configuração complexa e instável.



Foto: Eustáquio Neves. Caos Urbano (1992)

De fato, suas fotos compõem uma espécie de palimpsesto fotográfico, um tecido no qual se entrelaçam diferentes texturas e temporalidades, vestígios de sonhos, pedaços de escrita e de imagens que se apresentam ao espectador menos como um quadro a ser contemplado do que um “texto” a ser “lido” e “decifrado”. É por isso que para lê-las é preciso saber olhar. É preciso agir como um arqueólogo ou um visionário. “Inquietar-se

diante de cada imagem” (Didi-Hubermam, 2006b), furar sua superfície, abrir e desdobrar as imagens, num trabalho de escavação paciente que descobre nuances de sentido em cada detalhe, em cada fragmento.

Pois aqui estamos longe de uma estética da transparência (Rouillé, 2009), longe também da magia do “isso foi”, de uma celebração ou um culto ao referente (Barthes, 1986). O que Neves nos apresenta é antes uma espécie de desretrato, uma forma confusa, uma poética do caos.

III.

Segundo a historiadora Zita Possamai, desde o final do século XIX, quando as capitais européias começaram a passar por rápidas e profundas transformações, a fotografia foi acolhida como um instrumento privilegiado, o meio de representação mais bem adaptado a um espaço urbano “no qual as máquinas e os procedimentos mecânicos ditavam o ritmo e onde velocidade e mobilidade solapavam os quadros tradicionais de referência” (Possamai, 2008, p. 70). Se concordamos com Possamai, as rápidas transformações por que passavam capitais como Paris, Londres e Berlim, colocavam realmente um problema para as antigas formas de representação visual. O caráter cada vez mais fugidio e inconstante² das metrópoles, seu ritmo frenético, sua natureza vasta e complexa pareciam escapar às possibilidades de apreensão até então conhecidas. Estávamos frente a um novo real, um novo espaço urbano que exigia novos instrumentos, novas formas de ver.³

² Em *Experiência e Pobreza*, Walter Benjamin faz alusão à rapidez e à intensidade das transformações ocorridas nas metrópoles alemãs: “uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano”. In: *Obras Escolhidas (vol.1). Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.96.

³ Cf. PHILLIPS, Christopher. *La photographie des années vingt: l’exploration d’un nouvel espace urbain*. La Recherche Photographique, Paris, n. 17, automne, 1994.

Nesse contexto, a fotografia aparece como um dispositivo privilegiado, pois surge como um aparelho tecnicamente apto a lidar com o caráter fugidio das metrópoles – sua imagem, sabemos, é a primeira a se produzir numa fração de segundos, num simples estalar de dedos – e um dos poucos capazes de reduzir esse objeto colossal a uma imagem ou série de imagens bidimensionais inteligíveis e controláveis⁴. Nascida ao mesmo tempo que a cidade moderna, em estreita relação



Neves não se contenta com a imagem pura, mas quer agregar significados, abrindo a fotografia aos domínios da ficção e do imaginário

com seus ritmos e modos de organização, a fotografia se apresenta, portanto, como o dispositivo mais bem adaptado naquele momento às exigências de velocidade, precisão e mobilidade que estão na base mesma da experiência urbana moderna.

De acordo com André Rouillé, no entanto, essa aliança se fará, sobretudo, pelo caráter testemunhal da fotografia. Por ser considerada capaz de registrar fielmente a realidade, à ela será dada a tarefa de captar as imagens das transformações em curso, de salvar do esquecimento as mutações urbanas levadas a cabo pelo ideário moderno. Logo, é enquanto imagem-documento que ela é convocada aqui, enquanto imagem estritamente prática e funcional. Imagem cuja ambição se limitaria a “lavar um auto e transcrever” (Louis de Cromenin apud Rouillé, 2009, p. 67).

⁴ Em seu ensaio sobre a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, Benjamin destaca a capacidade da fotografia de reduzir objetos de grandes dimensões, tornando-os, assim, inteligíveis, controláveis, ao alcance das mãos. In: *Obras Escolhidas (vol.1). Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

Em Caos Urbano, somos lançados, contudo, num outro regime de visualidade, numa nova proposta estética e política. Muito além (ou aquém) do registro, suas paisagens se constituem como veículos propagadores de um imaginário que, ao mesmo tempo, interroga e recria a cidade, problematiza e transforma. É que elas se apresentam, a um só tempo, como impressão (rastros) e criação, um lugar de memórias (um arquivo vivo do

Ainda que alguns trabalhos contemporâneos nos conduzam para uma aparente abstração, eles não deixam de revelar uma forte consciência crítica e social

tempo) e um objeto de sonho, objeto da ciência (Warburg) e de não saber (Bataille). Instaladas na encruzilhada, suas paisagens surgem de uma conexão física com o “real”, de um contato existencial que inquieta e faz arder cada imagem. Nelas é possível desvendar, com efeito, aquela “pequena centelha do acaso”, de que nos falava Benjamin, a magia do aqui e agora com a qual a realidade “chamuscou” a imagem (Benjamin, 1996, p. 93-94).



Foto: Eustáquio Neves. Caos Urbano (1992)

Ao mesmo tempo, suas montagens reconfiguram a cena urbana, transformando certos elementos, suprimindo outros, retirando objetos de seus contextos de origem para inseri-los em novos e inesperados arranjos. É o que acontece com as chaminés industriais, por exemplo, que se multiplicam no horizonte das imagens ou com as placas de trânsito que aparecem empilhadas umas sobre as outras, reforçando a ideia de uma cidade sombria e caótica, um espaço do qual parece ter desaparecido qualquer resquício humano.⁵

O fato é que Neves não se contenta com a imagem pura, mas quer agregar significados, abrindo a fotografia aos domínios da ficção e do imaginário. Ficção entendida aqui não como proposição de engodos, como uma faculdade essencialmente ligada à fantasia ou à frivolidade, faculdade que desrealiza o mundo, nos afastando do real. Se retomarmos Rancière, veremos que “a ficção não é a criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real”. É antes um trabalho “que modifica os modos de apresentação sensível”, que altera seus quadros, escalas e ritmos, “construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação” (2010, p.97). Trata-se de uma intervenção que muda as coordenadas do representável, alterando nossa percepção sensível dos acontecimentos. “*Fingere* não quer dizer, em primeiro lugar, fingir, mas forjar” (Rancière, 2013, p.160). E é esse truque de ilusionista que permite às fotos de Neves aparecerem, a um só tempo, como um registro objetivo e um testemunho pessoal, uma transcrição fiel de um momento da realidade e uma interpretação dessa mesma realidade.

Imagens inquietas e paradoxais, suas paisagens nos defrontam com o desmedido das metrópoles e nos convidam a estabelecer um corpo a corpo com a cidade, a repensar suas escalas e dimensões, sua experiência do tempo, suas noções de partilha e de comum. No

⁵ É interessante constatar que das seis imagens que compõem o ensaio apenas uma apresenta um personagem humano claramente identificável.

fundo, elas nos convidam a repensar os rumos de nossas próprias cidades, a problematizar seus modelos de urbanização e a imaginar, nesse cenário, novas alternativas, novas formas de viver e habitar juntos.

Mas, diante do desenvolvimento assombroso e das transformações abusivas por que passam as capitais brasileiras, cabe ainda perguntar: o que pode a fotografia? De que modo ela poderia lidar com as transformações urbanas, apontando para novas paisagens e experiências possíveis? Como a fotografia pode agir no mundo, reconfigurando os territórios sensíveis e inventando novas formas de viver e habitar juntos? Se vivemos um período em que o cotidiano urbano se vê, cada vez mais, atravessado por incessantes transformações, por violências generalizadas, conflitos decorrentes de novos atores e forças sociais que se enfrentam nas metrópoles. Como nos reconectar novamente com a cidade? Como desautomatizar nossa percepção para que possamos vê-la de novo, com novos olhos, e quem sabe, assim, restituir suas potências estéticas e políticas?

Para Eustáquio Neves e toda uma nova geração de fotógrafos⁶, a resposta estaria no próprio gesto fotográfico, no modo como concebemos e enxergamos o meio. Para eles, é urgente escaparmos à mística do “instante decisivo”, a uma certa concepção da fotografia como arte de captura, como um dispositivo essencialmente ligado ao momento do clique, ao instante “mágico” do corte. É por isso que, nos trabalhos de Cássio Vasconcelos, Alberto Bittar, Fábio Okamoto, Garapa, entre outros, ela não aparece mais algemada a um momento único e nem se oferece como uma espécie “recorte do real”.

Cada vez mais, a fotografia se coloca a serviço de um conceito, uma ideia que dificilmente se materializa num único clique. Há alguns anos, Eder Chiodetto (2009) já apontava para uma ampla “tradição de

artistas, que, através da história, passaram a pensar a fotografia tal qual ela sai da câmera como uma matéria bruta que necessitaria de intervenções para se ajustar à representação pretendida”. Ora, como disse Neves, “para rasgar, dobrar ou pintar em cima de uma imagem que lhe parece pronta, tem que perder um certo pudor que a fotografia tradicional às vezes impõe” (Persichetti, 2000, p. 98). E a forma despudorada como boa parte dos fotógrafos contemporâneos manipulam, recortam, rasgam e recompõe os originais, traz à tona a figura de um editor de mundos. Não mais (ou não apenas) um “caçador de imagens” – essa metáfora que durante tantas décadas orientou prática e a teoria fotográficas – mas um construtor.

Em *A pequena história da fotografia*, Benjamin já havia destacado a figura do construtor como sendo central para uma arte fotográfica que deseja se instalar entre a estética e a política, que pretende se colocar mais ao serviço do conhecimento do que do valor de venda de suas criações.⁷ Embora alguns desses trabalhos contemporâneos nos conduzam muitas vezes para uma aparente abstração, eles não deixam de revelar uma forte consciência crítica e social. Aqui, no entanto, não se trata da tradição de denúncia da fotografia documental, não estamos em um paradigma de conscientização ou de causa e efeito, tão comum nos domínios da reportagem fotográfica.

Trabalhos como *Caos Urbano* nos inserem antes no que Rancière (2005) tem chamado de *regime estético das artes*, um campo no qual as imagens preferem instaurar intervalos e suspensões, ao invés de encaminhar

⁶ Ver, a este respeito, *Geração 00: A nova fotografia brasileira*. Organização de Eder Chiodetto. São Paulo: Sesc, 2013.

⁷ “Mas, se a verdadeira face dessa “criatividade” fotográfica é o reclame ou a associação, sua contrapartida legítima é o desmascaramento ou a construção. Com efeito, diz Brecht, a situação “se complica pelo fato de que menos que nunca a simples reprodução da realidade consegue dizer algo sobre a realidade. Uma fotografia das fábricas Krupp ou da AEG não diz quase nada sobre essas instituições. A verdadeira realidade transformou-se na realidade funcional. As relações humanas, reificadas – numa fábrica, por exemplo -, não mais se manifestam. É preciso, pois, *construir* alguma coisa, algo de *artificial*, de *fabricado*”. In: *Pequena história da fotografia*, p. 106.

certezas, onde elas operam mais para esmaecer convicções e movimentar dúvidas do que para orientar objetivos claros e pré-definidos. Tal regime pressupõe uma certa descontinuidade entre obra e espectador, pois está fundado justamente no dissenso, na instauração de querelas, de zonas de instabilidade e indeterminação (Rancière, 2010). Seu objetivo é abrir fendas na experiência, é instaurar um campo indeterminado no qual uma tensão possa operar.

Longe, portanto, da nitidez das imagens que pretendem apontar de fora os problemas do mundo, que se apressam também em identificar culpados e propor soluções, as obras contemporâneas nos apresentam enigmas, interrogações, formas complexas que traduzem sua consciência crítica e histórica em texturas, atmosferas e cores difusas. Ao falar de *Caos Urbano*, Eder Chiodetto (2010) ressalta que:

Os enigmas contidos em suas muitas camadas dialogam não com a razão voraz de quem consome as imagens midiáticas do dia a dia, mas com uma percepção mais aguçada que é convocada tão logo nos deparamos com as atmosferas espessas e lúdicas por ele inventadas.

De fato, Neves não se contenta em trazer para a imagem uma situação de desigualdade ou de miséria, tampouco procura defender posições ou caminhos preestabelecidos – o que torna os rumos para uma arte política bem mais complexos, evidentemente. Mas, se concordamos com Rancière (2012), hoje “uma situação social não basta para fazer uma arte política, nem a evidente simpatia pelos explorados e esquecidos” (2012, p. 147). É preciso ir além, é preciso demandar das imagens – e da fotografia em especial – muito mais do que a postura da simpatia e da representação.

IV.

O fato é que, no cenário contemporâneo, a política não pode mais ser pensada independentemente da estética, como se fosse

um domínio autônomo e isolável, um valor ou uma relação criada fora da imagem, que bastaria ao fotógrafo identificar e transmitir. Segundo Rancière, a política é interior à linguagem, é indissociável de seus gestos, movimentos, materialidades, modulações. Não se trata de algo capturável ou transmissível. São as próprias imagens, enquanto formas que pensam, enquanto acontecimentos sensíveis, que agem no mundo, que abrem brechas nas experiências, instaurando novos possíveis. É o próprio gesto de fotografar que pode operar torções nas distribuições dadas do sensível, inventando novos espaços para habitar, outros tempos para sentir, novas formas de estar juntos.

É assim que, na fotografia contemporânea, a questão da resistência se coloca como um problema efetivamente imagético. Ou seja, um problema de como enquadrar, como recortar o espaço, compor um plano, trabalhar a luz. Aqui, estética e política são indissociáveis. Não estamos mais num paradigma que submete um campo ao outro, mas num terreno que entrelaça esses domínios, pensando ambos como mutuamente constituintes. Afinal, tanto a arte quanto a política se ocupam, no fundo, dos mesmos problemas.

O desafio é sempre como se colocar no mundo, como se relacionar com as tendências em jogo e adotar posturas críticas, para que os novos modos de ver não se tornem o instituinte, o elemento ordenador e policial. Desafio recorrente, trata-se, sobretudo, de evitar a captura por regimes escópicos constituídos e sistemas de produção e legitimação que se apressam em enquadrar aquilo que tenta escapar. (De Paula, Oliveira, Lopes, 2013)

É por isso que a fotografia contemporânea tem se transformado, estendendo-se em novas direções, tecendo relações renovadas com as artes e com outros campos culturais. Por esta razão ela tem procurado expandir suas possibilidades de produção, operando pontes, abrindo brechas e incorporando

riscos. Quer buscar maior autonomia poética e política. Quer se apresentar não mais como uma arte da (re)apresentação – um signo essencialmente ligado ao passado e ao mundo concreto, material – mas uma arte da apresentação, uma construção que nos lança num curto-circuito constante entre o real e a ficção, entre presente, passado e futuro e que remete mais ao invisível e ao impalpável, a um *estado* de coisas, do que propriamente às coisas.

Como resultado desse intenso processo de expansão, vemos nascer hoje o que parece ser uma nova língua fotográfica, um novo regime visual, no qual o que antes parecia absolutamente condenado, considerado fraude, puro maneirismo⁸ – como a interferência e a construção fotográficas – passa a ser visto como elemento de linguagem, parte integrante do processo de produção das imagens. Cada vez mais, os fotógrafos se abrem ao trabalho da imaginação e da memória, procurando transpor para suas criações um universo invisível e impalpável, um mundo de lembranças, sonhos e sensações. Nas palavras de Rubens Fernandes Junior:

⁸ Cf. a este respeito, BARTHES, Roland. A Câmera Clara. Nova Fronteira: 1984, p. 122. A fotografia “não inventa; ela é a própria autenticação; os artifícios, raros, que ela possibilita não são probatórios; são, ao contrário, trucagens.”

A nova produção imagética deixa de ter relações com o mundo visível imediato, pois não pertence mais à ordem das aparências, mas sugere diferentes possibilidades de suscitar o estranhamento em nossos sentidos. Trata-se de compreender a fotografia a partir de uma reflexão mais geral sobre as relações entre o inteligível e o sensível, encontradas nas suas dimensões estéticas (Junior, 2006, p. 17).

Nesse contexto, o fotógrafo é, cada vez menos, um arqueiro-zen à espera do disparo certo, à procura do “momento decisivo”. Hoje ele se parece bem mais com um alquimista, um químico em seu laboratório trabalhando a partir de retalhos, fragmentos, sobras de sonhos e imagens, procurando criar algo novo, inesperado, a partir do jogo, da bricolagem, da combinação lúdica das peças disponíveis. Talvez aí, no espaço lúdico e desinteressado do jogo, entre a imaginação e a experiência, entre o documento e a expressão – livre de toda funcionalidade, de todo automatismo – a fotografia possa reencontrar sua força poética e criadora. Talvez aí, nesse espaço livre e misterioso, nós possamos reencontrar novamente a imagem (como pura presentidade, puro sensível, aparição que afirma o real como novo) e experimentar o mundo, de novo e novamente, com os olhos ingênuos (ou nem tanto) da criança.

(artigo recebido out.2015/aprovado dez.2015)

Referências

- BARTHES, Roland. **A Câmera Clara**. Nova Fronteira: 1984.
- BELLAVANCE, Guv. **Mentalidade Urbana, mentalidade fotográfica. Cadernos de Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro: UERJ Editora, 1995.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: **Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. **Experiência e Pobreza**. In: **Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Esthétique relationnelle**. Dijon: Les Presses du reel, 1998.
- BRISSAC, Nelson. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Senac, 2004.
- CHIODETTO, Eder. **Editor de Mundos**. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/dossier/textos/1033186/1033205>>. Acesso em: abr. 2015.
- CHIODETTO, Eder. (Org.). **Geração 00: A nova fotografia brasileira**. São Paulo: Sesc, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Essayer Voir**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **S'inquiéter devant chaque image**. (Entrevista com Georges Didi-Huberman realizada por Mathieu Potte-Bonneville e Pierre Zaoui). Disponível em: <<http://www.vacarme.org/article1210.html>>. Acesso em: abr. 2015.
- FERNANDES JUNIOR, Rubens. Processos de Criação na Fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. **FACOM**, n. 6, 2º semestre de 2006.
- OLIVEIRA JUNIOR, Antônio R. **Reconstruindo a imagem: a nova visualidade, a fotografia e a cidade**. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1225.pdf>. Acesso em: abr. 2015.
- PERSICHETTI, Simonetta. **Imagens da Fotografia Brasileira 2**. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- PHILLIPS, Christopher. **La photographie des années vingt: l'exploration d'un nouvel espace urbain**. La Recherche Photographique, Paris, n. 17, automne, 1994.
- POSSAMAI, Zita Rosane. **Fotografia e Cidade**. In: **ArtCultura**, v. 10, n. 16, p. 67-68 77, jan./jun. 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. Campinas: Papius, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- ROUILLE, Andre. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.
- DE PAULA, Silas; OLIVEIRA, Araújo; LOPES, Leila. **Visualidades hoje – Livro Compós**. In: BRASIL, André; MORETTIN, Eduardo; LISSOVSKY (Orgs.). Salvador: Edufba, 2013.