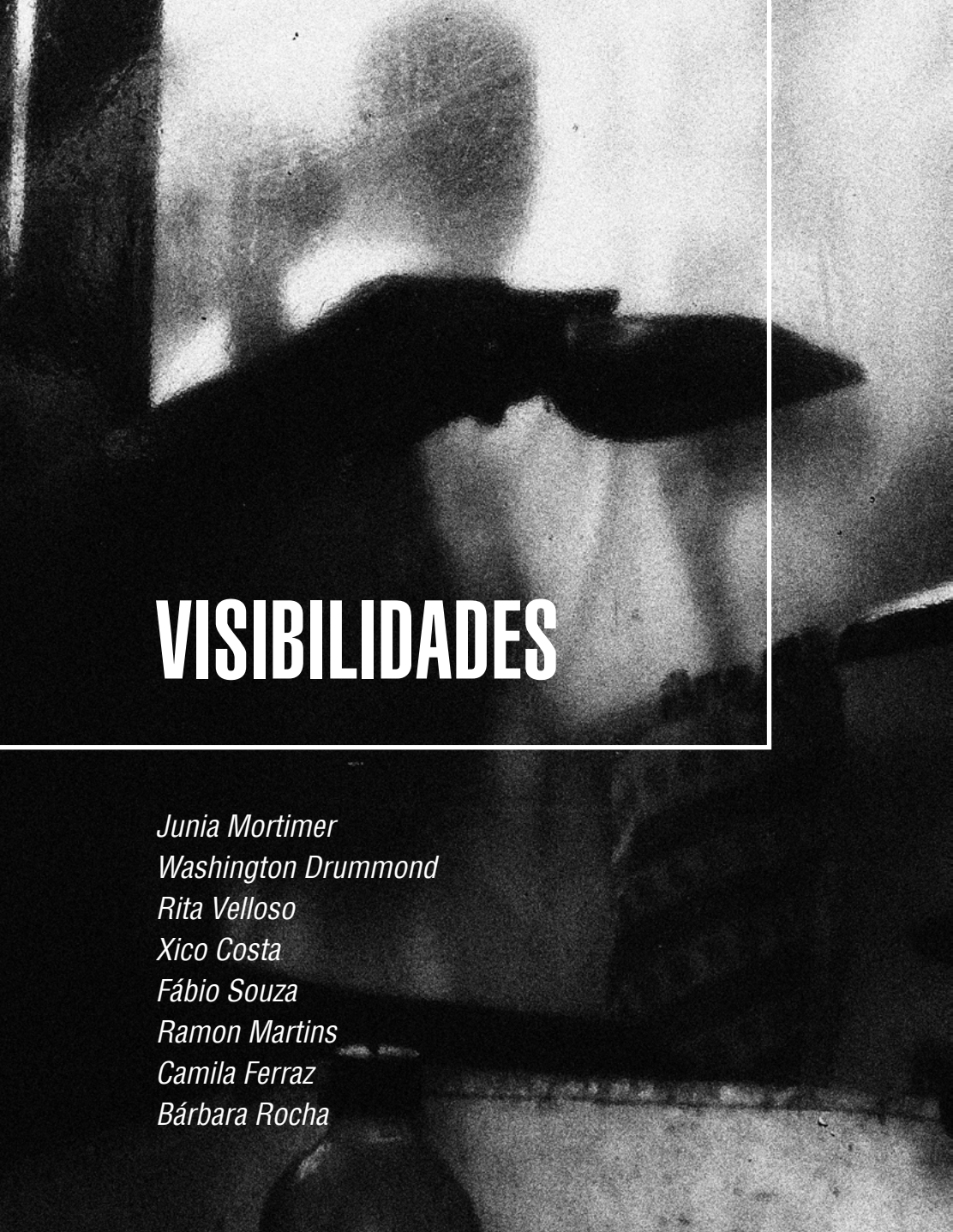


VISIBILIDADES

Junia Mortimer
Washington Drummond
Rita Velloso
Xico Costa
Fábio Souza
Ramon Martins
Camila Ferraz
Bárbara Rocha

Do *punctum* ao *gestus*

O plano de atravessamento visibilidades propõe discutir *gestos urbanos* utilizando imagens, especialmente imagens em anteparo. Como anteparo entendemos as diversas técnicas empenhadas na corporificação de uma imagem. Não se trata de empreender um estudo representacional dos gestos urbanos, mas de trabalhar coletivamente na construção do tema deste evento pela experiência do visível. Propomos explorar imagens como instância de pensamento que faz aparecer as coisas, conforme flexões ou qualidades heterogêneas; imagens que ao "relampejar" sobre a malha da urbanidade na qual estamos necessariamente implicados promovem, ao mesmo tempo, uma torção, um esgarçamento, uma instabilidade, um furo nessa malha.

O visível e o gesto irregular

Partimos da compreensão do visível não como algo da percepção ou do dado, mas como manifestação construída dentro de uma trama fantasmática de ocultação e aparição, de obscuridade e luminosidade, que ao esconder, faz revelar, e que, ao fazer revelar, também esconde. Nesse sentido, identificamos como foco de nosso interesse de pesquisa as imagens que, ao operarem visível e invisível, tensionam a norma e o anômico, a ordem e a desordem, proporcionando uma desestabilização das formas estabilizadas e homogêneas concernentes à experiência urbana (ou um esgarçamento do tecido da urbanidade) implicando assim reconfigurações não no sentido de mascarar esse dissenso, mas, ao contrário, no sentido de evidenciar essa fratura, as falhas e os furos. Em nenhum momento, trata-se de uma apologia da falta, mas o inverso: a explosão/implosão abrupta e intermitente daquilo que se pretende estável no conjunto dos gestos urbanos. Aí se funda uma falha, um estriamento das superfícies dando visibilidade à recomposição, na singularidade do gesto irregular e adverso.

Percebemos que esgarçamentos no tecido da urbanidade poderiam ser desdobrados segundo determinadas figuras, pensadas através da imagem: o *punctum*, o anteparo, o abjeto, a deformação, a fantasmagoria, o fetichismo, a aura, a imaginação política, a estetização da política, a contemplação e o *gestus* social. Essas figuras surgiram a partir de leituras de Roland Barthes, Hal Foster, Georges Didi-Huberman, Walter Benjamin, Ariella Azoulay, Eliane Morais, Caffin e Bertold Brecht. Propomos nos focar em quatro dessas figuras: *punctum*, *fantasmagoria, fetichismo* e *gestus social*.

O *punctum* e o reverso do ver

O *punctum* – articulado com o *studium* – é um conceito utilizado por Roland Barthes, em seu texto "A câmara clara" (1984), publicado na França em 1980, para abordar a imagem fotográfica. Segundo Barthes (1984), o *punctum* consiste num aspecto singular da experiência do indivíduo com a imagem.

> *É ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim, existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo [...]; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. [...] Punctum é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte [...]. O punctum de uma foto é esse acaso que nela me punge (mas também me mortifica, me fere). (BARTHES, 1984, p. 46)*

Já o *studium* é a cultura enquanto modo de codificação, com suas interpretações enraizadas, historicamente assimiladas e transmitidas pelas redes institucionalizadas.

> *[o studium] é quase um amestramento. [...] não quer dizer, pelo menos de imediato, 'estudo', mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular. [...] é culturalmente, (essa conotação está presente no studium) que participo das figuras, das casas, dos gestos, dos cenários, das ações (BARTHES, 1984, p. 45-46)*

O *punctum* instaura a relação inesperada e única do indivíduo com a imagem e, de uma maneira ampla, com o visível através de um detalhe que emerge, o qual perturba, dilacera e, consequentemente, implica reconfigurações para o indivíduo. Isso porque revela

uma dimensão que curto-circuita paradoxalmente o exterior e o íntimo, reconfigurando os modos de interagir com o mundo. Esse impasse, essa cena paradoxal de *mise en abime*, talvez seja o que constitui o modo de ancoragem do *punctum* e mesmo das outras figuras (*fantasmagoria, fetichismo, gestus social*). Em todas há essa alternância, ou melhor, essa reversibilidade dos termos, passagens que nos transportam, que se fazem em travessia. Não seria a fita de Moebius, com suas passagens inesperadas entre dentro/fora, interior/exterior a melhor expressão topológica dessa situação?

Nesse sentido, consideramos o *punctum* como o aspecto perturbador da relação com a imagem que implica um reconfigurar de nosso modo tradicional de construção e de compreensão da visibilidade urbana. Assim, ele coloca em evidência aquilo que nos atrai e que desestabiliza a superfície visível, um detalhe que implica na desestruturação da normalidade gestual e urbana. Se a malha da urbanidade se faz visível pelo gesto urbano, entendemos como *punctum* aquilo que se dará no detalhe da ação disruptiva. Não se trata propriamente de uma escolha, mas é algo da projeção inesperada de um aspecto específico, um ponto o qual, ao "aparecer", fere do exterior algo que nos é íntimo, pois pertence ao campo de uma condição comum que nos faz igualmente imersos no variegado espetáculo urbano. O *punctum* é a derrisão do espetáculo, pois faz emergir o detalhe ao campo do estético-político: no conjunto da gestualidade urbana do consumo, da moda e do estilo, o *punctum* é uma porta – mesmo se antes ela não estava lá – que se abre ao gesto disruptivo.

Assim, dentro do nosso recorte de pesquisa, propomos considerar que, se o *punctum* perfura o indivíduo, dilacerando suas preconcepções

de urbanidade, ele implica a evidenciação de fraturas, de falhas, de torções (outras práticas, disruptivas) constitutivas da urbanidade, mas de algum modo invisibilizadas. Nesse sentido, ele torna visível um detalhe disruptivo e coloca na obscuridade um outro conjunto, aproximando-se da definição de véu, apresentada por Moraes (2002, p. 64) a partir da obra de Man Ray *O enigma de Isidore Ducasse* (1920). O véu é compreendido como uma deformação do convencional que faz surgir formas outras, as quais tornam visível aquilo que foge ao padrão instituído. É a própria ideia de humano enquanto corpo fechado, na perfeição da forma, uma espécie de corpo privilegiado que escapa à animalidade que é questionada. Nos anos 1920 e 1930, sobretudo com o Surrealismo e com aqueles que estavam em torno da revista *Documents*, dirigida por Georges Bataille, desenvolveu-se esse pensamento da deformidade, da metamorfose, da transmutação, da destruição do corpo, não somente do corpo humano mas do corpo das coisas, dos objetos. Vimos aí uma tentativa de criar um novo território de composição ou de recomposição desse corpo – que podemos entender como gestos urbanos – abrindo espaço para outras formas de gestualidade, de ordem disruptiva.

Mas, se para Barthes (1984), o *punctum* é da instância da experiência individual com a imagem, para nós interessa, no entanto, o *punctum* – ainda que não-codificável mas narrável –enquanto ativador de reconfigurações de nossa compreensão da urbanidade. Com isso, ele evidencia brechas, fraturas, furos e esgarçamentos, igualmente constitutivos da urbanidade, por meio do jogo *visível* e *invisível*.

Salientamos que o *punctum* não consiste numa experiência codificável porque não se trata de empreender análises de estratégias visuais.[1] Percebemos, como Barthes, que a dilaceração provocada pela imagem é particular e individual e que ela, enquanto *punctum*, ultrapassa nossa capacidade de decifração em linguagem verbal de algo que é

específico do domínio da imagem. Ao ser narrado, o *punctum* pode ser compartilhado e viabilizar, assim, uma imaginação política e coletiva, que excede os limites da subjetividade ou da relação particular com a imagem. Aquela codificação decorre geralmente da necessidade de o crítico de arte apoderar-se de um conceito teórico e aplicá-lo na compreensão de outros objetos visuais.

Entretanto, a imagem não é um anteparo que media nossa relação com o real. Ela é constitutiva da própria realidade. Essa noção de anteparo relaciona-se ao *olhar* (conforme proposto por Jacques Lacan), e implica não somente uma distância, ainda que variável, entre observador e coisa observada, como implica também a atribuição de uma agência do olhar daquilo que observamos. Nesse sentido, se somos dilacerados por aquilo que observamos (*punctum*) é porque também "isto me olha". (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 148). Esse olhar de volta, que acontece conforme uma dialética das distâncias (lonjura e aproximação; único e estranho; "sob nossos olhos, fora da nossa visão"), é um olhar trabalhado pelo tempo, "um olhar que deixaria à aparição o tempo de se desdobrar como pensamento, ou seja, que deixaria ao espaço o tempo de retramar de outro modo, de se reconverter em tempo." (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 149)

Fantasmagoria e fetichismo: do assombro ao obsessivo

Em "Paris, capitale du XIX siècle"[2] (1991), redigido em francês, Benjamin alerta que "as novas formas de vida e as novas criações, com base econômica e técnica que nós devemos ao último século, entram no universo de uma fantasmagoria". (BENJAMIN, 1991, p. 375, tradução nossa) A experiência histórica é descrita como um teatro onde as

fantasmagorias assombram o presente. Os estilhaços de outras épocas, enquanto ruínas no meio urbano, assumem um caráter fantasmagórico e explosivo: acenam para a instabilidade vivida e sua reinterpretação no centro da cultura, assim como a seu empilhamento catastrófico, cujo fim nem mesmo de longe conseguimos avistar. No conjunto dos gestos urbanos em sua pulsante expressividade – mesmo quando mediado pelas instâncias do consumo e diferenciação social – tornam-se visíveis formas corrosivas que nos indagam: Seriam sobrevivências constituindo um campo ruinoso? Ou torções e rachaduras que indicariam formas virulentas e negativas? Os gestos adversos aí se instauram com uma força insuspeita avançando na expressividade dos corpos tomados pelo fetichismo que por sua vez:

> *A moda prescreve o ritual segundo o qual o fetiche mercadoria deseja ser adorado [...] se encontra em conflito com o orgânico unindo o corpo vivo ao mundo inorgânico e fazendo valer no corpo vivo os direitos do cadáver. O fetichismo subjacente ao sex appeal do inorgânico é seu nervo vital. O culto da mercadoria coloca-o a seu serviço. (BENJAMIN, 1991, p. 44-45, tradução nossa)*

A moda e o estilo, a apropriação inevitável, em nosso tempo espetacular, dos gestos de revolta, classificados como *atitude*, a supervalorização do corpo juvenil e a criminalização do envelhecimento e expulsão da morte – que corresponderia a uma tentativa de *lavagem* dos limites e apagamento de nossa *parte maldita* – correspondem ao processo descrito por Benjamin. Os gestos urbanos nesses termos estão do lado de tudo o que foi petrificado e exige a cidadania dos cadáveres confundindo-se com o inorgânico – expressão do fetichismo da morte como afirmação do mundo das mercadorias. Por isso que em todos os momentos de sublevação da segunda década

deste século, quando surgiram inesperados movimentos contestatórios desde o Occupy, em Nova York, passando pelos levantes em Londres e Paris, a Primavera Arábe e as ruas de junho de 2013, no Brasil, os analistas vacilaram em classificar os manifestantes como movidos pela revolta política ou pela exigência de mais consumo.

De acordo com Benjamin (2006, p. 61), a fantasmagoria é uma espécie de véu através do qual a cidade familiar aparece "ora como paisagem ora como aposento". Essa alteração da relação com a cidade como paisagem ou aposento está atrelada ao aproximar-se e ao distanciar-se, e constitui-se como fantasmagoria quando esse movimento de algum modo ilude e não nos permite ver as coisas de maneira acertadamente política. A fantasmagoria também pode, portanto, ser apreendida a partir da experiência dialética da distância e da proximidade desenvolvida por Didi-Huberman (1998, p. 161), sobre a fruição da imagem, quando mobiliza ainda uma outra dimensão dessa discussão que concerne às figuras de aura e do fetiche.

Problematizando a fetichização da imagem de determinadas classes sociais, Ariella Azoulay (2015) propõe abordar a imaginação fotográfica a partir de sua ontologia política, lançando luzes sobre os processos de construção coletiva de imagens. Analisando o gesto fotográfico experimentado por refugiados palestinos em parceria com fotógrafos e artistas visuais, a autora chama atenção para a fotografia como construção de uma classe social, de um imaginário, portanto, diferentemente de como o Estado o fazia. Nesse sentido, a fotografia, para Azoulay (2015), não acontece na imagem que é produzida e guardada (até certo ponto invisibilizada) num arquivo pessoal. Para ela, todo aparato d*o fotográfico*, bem como os gestos – a presença dos fotógrafos nos locais dos atentados, o fotografar, o fazer circular a imagem – nele implicados fazem sentido como

parte do *produzir imagens,* uma ação que atravessa os discursos, um gesto político que pode fazer reverberar estruturas existentes ao provocar outros modos de leitura política do mundo. Azoulay coloca em discussão a presença da câmera, os gestos, o corpo do fotógrafo. Esse aparato do *fotográfico*, que Azoulay inclui na sua compreensão de fotografia, consiste numa espécie de véu, nos termos propostos por Moraes (2002), que ao esconder, também dá a ver. A criação de uma representação social pela fotografia, de uma narrativa outra que se opõe à imagem fetichizada criada por uma determinada ordem hegemônica e reproduzida por diversos grupos sociais, constitui assim a criação de um véu que, ao esconder, visibiliza.

Trazemos a figura da fantasmagoria / fetichização como forma de problematizar nossa busca pelos gestos disruptivos e irregulares para nos precaver do romantismo e da obsessão pela decomposição da ordem social.

O *gestus* social e a singularidade gestual

O *gestus* social é parte do pensamento brechtiano para uma teoria de crítica à representação teatral clássica, deformando-a e reconfigurando-a segundo outras formas de visibilidade da representação teatral.

> *Gestus não significa mera gesticulação. Não se trata de uma questão de movimento das mãos, explicativos ou enfáticos, mas de atitudes globais. Uma linguagem é Gestus quando está baseada num gesto e é adequada a atitudes particulares adotadas pelo que a usa em relação aos outros homens [...]. (BRECHT, 1967, p. 77)*

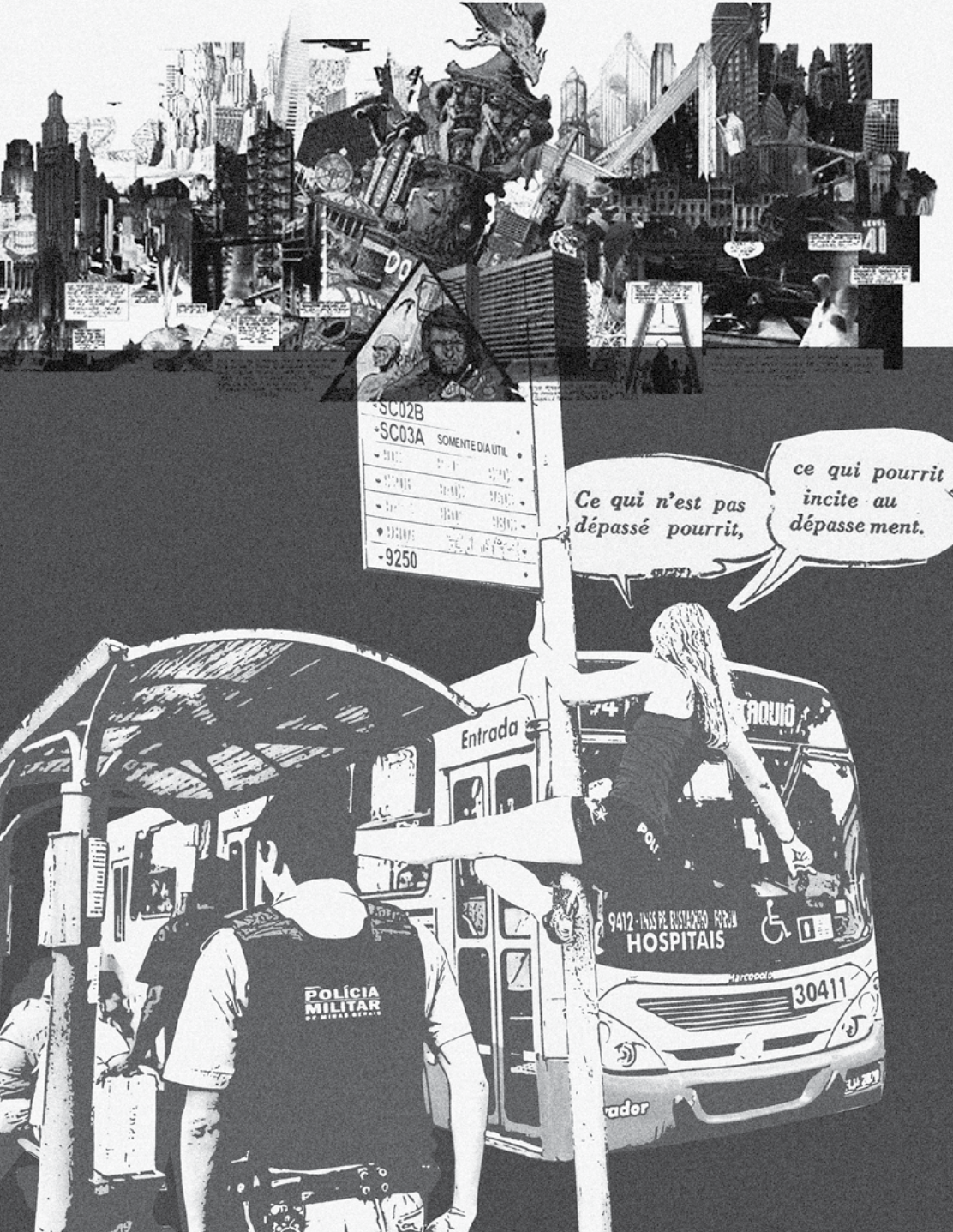
Brecht (1967) dirá que menos importa o desenvolvimento da psicologia do personagem pelo ator, e mais a absorção do conjunto de gestos sociais que o personagem lhe traz. Não se trata da interpretação de sentimentos e emoções, pensando-os como matriz da gestualidade. Em Brecht a gestualidade não vem da emoção: vem de um estudo, de uma análise, e compõe-se o personagem a partir de um conjunto de gestos montados pelo distanciamento. Na forma de expressão do teatro dramático, pelo contrário, se produz no público um quadro hipnótico alienante. "Mergulhada na identificação com os sentimentos do protagonista, a plateia falhou em particular das decisões morais com as quais a trama é feita." (BRECHT, 1967, p. 45) Comprometido com o materialismo histórico, Brecht percebe a necessidade de um teatro moderno apoiado num efeito de distanciamento que permita combater esta ordem hipnótica (empatia), propondo, assim, uma incursão ao âmbito da tradicional Ópera Chinesa para a criação do Teatro Épico na instância de peça popular.

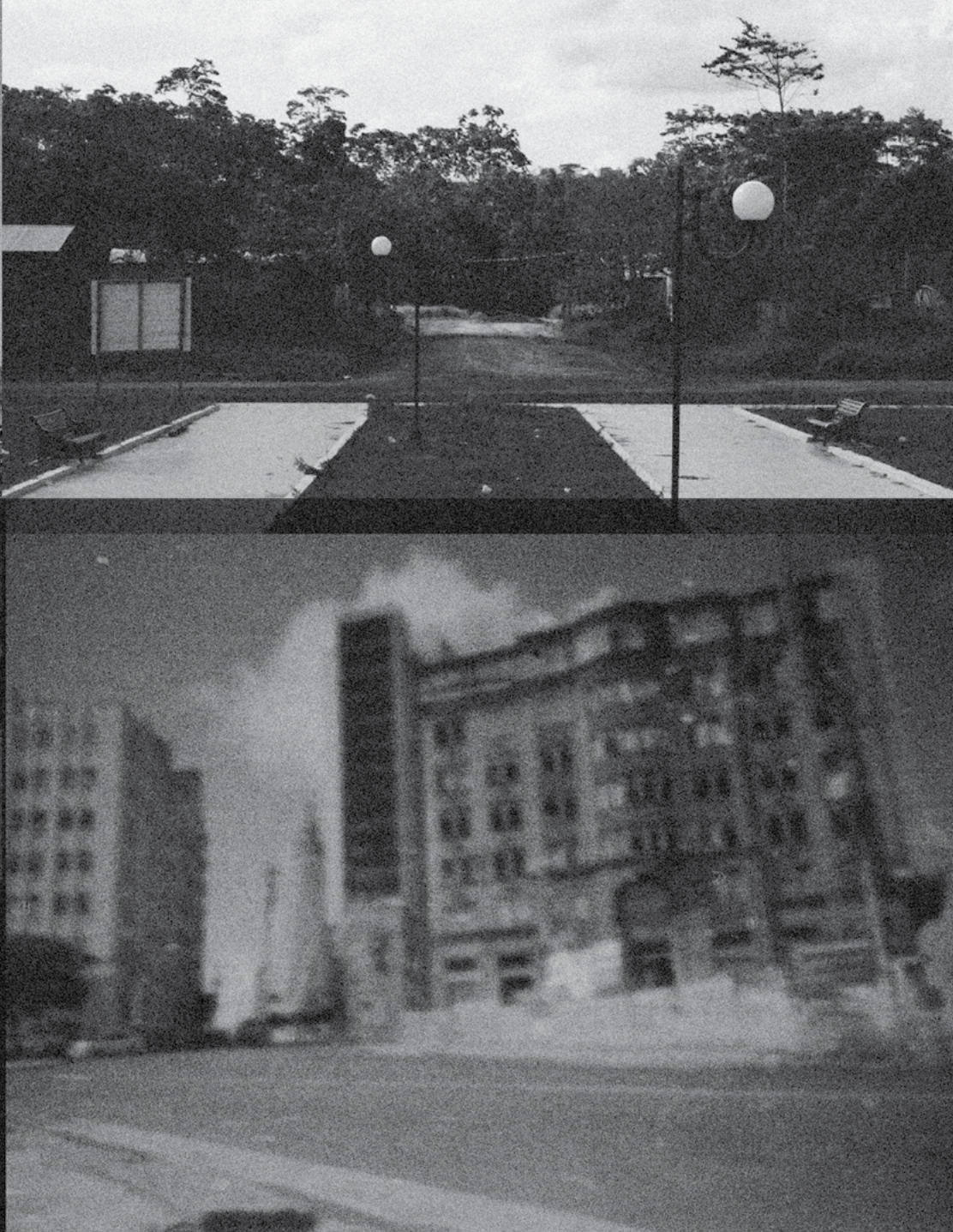
Na catarse aristotélica, o público se envolve a tal ponto que esquece tratar-se de representação, não se distanciando do personagem numa entrega emocional à trajetória dramática. Não há distanciamento. "Há que combater esta forma de magia. É necessário renunciar a tudo que represente uma tentativa de hipnose, que provoque êxtases condenáveis, que produza efeito de obnubilação." (BRECHT, 1967) Com a inserção de projeção de filmes, de comentários, de cartazes com textos, denuncia-se o caráter representacional da trama. Procura-se um distanciamento crítico para compreender as decisões daquele homem em cena, aquele homem particular que decide pelas circunstâncias e não pela humanidade geral que ele representaria; o público toma, portanto, uma posição diante daquele personagem que age, empreende um gesto, uma ação, circunscrito ao jogo das circunstâncias.

> *Nem todos os Gestus são sociais. A atitude de espantar uma mosca não é um Gestus social, ainda que a atitude de espantar um cachorro possa sê-lo, por exemplo de representar a batalha incessante de um homem maltrapilho contra os cães de guarda. Os esforços para manter o equilíbrio numa superfície lisa só resultam em Gestus social se a queda significa um embaraço diante dos outros, isto é, uma perda de prestígio social e de valor no mercado. O gesto de trabalhar é decididamente um Gestus social, porque toda atividade humana dirigida para o controle da natureza é uma tarefa social, uma tarefa do mundo dos homens (BRECHT, 1967, p. 78)*

Desse modo, entendemos que o aqui procuramos, ainda que precariamente, definir como gesto disruptivo (ou irregular) se aproxima de alguma maneira da definição de *Gestus* social brechtiano, pois "o *Gestus* social é o gesto relevante para a sociedade, o gesto que permite conclusões sobre as circunstâncias sociais". (BRECHT, 1967, p. 79)

As quatro figuras aqui evocadas, o *punctum,* a fantasmagoria, o fetichismo e o gestus social recolocam, enquanto se constituem como um campo de visibilidades, o gesto urbano ameaçado pelo aparecimento de uma gestualidade irregular, disruptiva – sem nenhum heroísmo – que lacera, esburaca a fina rede de urbanidade. Tecido quase morto, supurado, quando circunscrito ao consumo, a rede não se confunde com o urbano apesar de homogeneizar a mutação incansável dos gestos urbanos. O gesto disruptivo é seu contraponto, soberano e inquieto, torção que deforma o campo do visível e produz a imagem-reversa que nos punge.


SC02B
SC03A SOMENTE DIA ÚTIL
9250
Ce qui n'est pas dépassé pourrit,
ce qui pourrit incite au dépasse ment.
Entrada
HOSPITAIS
30411
POLÍCIA MILITAR



A CULPA NÃO É DA VÍTIMA
33

EMPREITEIRA
DE MÃO-DE-OBRA
(51) 3476.5308
(51) 9951.6615
SRG
CONSTRUÇÕES
E-mail: srg.ltda@terra.com.br
52
roína

Fragmentos

O conjunto de fragmentos que se segue tenta explorar os principais desafios que surgiram durante o grupo de estudos Visibilidades, que integrou a 5ª edição do evento Corpocidade, de 5 a 9 de dezembro de 2016 em Salvador. Incursões entre o teórico e o poético, onde pesa menos o rigor acadêmico e predomina a brevidade do instantâneo, os fragmentos exploram narrativas oriundas de problematizações compartilhadas durante a imersão do grupo. Nesse grupo de estudos, os participantes foram estimulados a pensar por imagens, partindo das reflexões apresentadas na Parte 1 deste texto e considerando como objeto de estudo a Festa da Conceição da Praia, que acontece no dia 8 de dezembro na capital soteropolitana – portanto dentro do período do Corpocidade. Tais reflexões, apresentadas aos participantes como provocação, resultaram de discussões em torno do tema gestos urbanos e visibilidades que antecederam o evento e que tomaram lugar entre coordenadores e articuladores desse grupo de estudos. Ali predominou uma abordagem de gestos urbanos como o que escapa aos regimes de visibilidade estabelecidos e legitimados dentro de códigos hegemônicos. Considerou-se como foco do interesse desse grupo de estudos aquelas imagens que inscrevem um regime de visibilidade perturbador de padrões estabelecidos e, portanto, provocador de reconfigurações no modo de ver e perceber a urbanidade. Fundamentaram essa abordagem os conceitos de punctum, de Roland Barthes, de fantasmagoria e fetiche, segundo Walter Benjamin, e de gestus social, a partir de Bertold Brecht. O conteúdo conceitual desse trabalho prévio, cuja elaboração intelectual estava diretamente atrelada à dinâmica de um grupo de estudos pequeno, reverberou pouco, como

provocação, no grande número de participantes do grupo de estudos Visibilidades durante o Corpocidade. Isso se deveu, de um lado, ao caráter teórico e conceitual que essa provocação assumiu em contraste com uma atitude mais experimental e prática, característica de outras edições do evento; mas de outro, a um fator decisivo: a não determinação de um método de trabalho a priori. Um processo, logo aberto e inconcluso, a atividade de pensar por imagens, a partir do objeto comum de estudos "festa de largo", trouxe ao trabalho daqueles dias novas variáveis, o que necessariamente colocou ao grupo tarefas de elaboração e experimentação que exigiram agilidade para levá-las a termo. Isso nos obrigou a reconfigurações não somente no nosso modo de ver (e dar a ver) a urbanidade de Salvador mas também na nossa compreensão das relações sociais (e de poder) que estabelecem as territorialidades urbanas, inclusive as acadêmicas.

Gesto da ausência: não estamos

Da experiência de apreensão e narração do visível pelo fotografar, o olhar que toca, aproxima e distancia, que determina a existência de específicos gestos urbanos como um ato de construção de presença pela narrativa visual, quais gestualidades são possíveis de se fazer caber em uma imagem? Salvador, 8 de dezembro de 2016. Dia de Nossa Senhora da Conceição da Praia, santa padroeira da Bahia. O observador e construtor de visualidades a procura do instante fotográfico, ora se vê diante de passos que caminham na cadência da fé, ora segue os mesmos passos daqueles que se movem no ritmo da profanação. O espetáculo da festa parece

estabelecer, diante do olhar equipado com o dispositivo técnico-científico (BENJAMIN, 2012), uma casca espessa que dificulta a experiência da alteridade. Diante da procissão de gestos urbanos, a prática fotográfica, enquanto ação de se gerar visibilidades e, simultaneamente, também de invisibilizar, legitima-se na condição de gesto político. Supõe-se ser capaz de provocar desestabilizações na trama posta sob tensão pelo jogo fantasmático de obscuridade e luminosidade, de ocultação e aparição. Porém, o exercício de se vivenciar a festa para se discutir gestos urbanos sob o viés daquilo que é visível parece tratar de uma experiência da insuficiência. Como, portanto, narrar aqui uma experiência da insuficiência? É possível iluminar tal experiência a partir dos vestígios visuais operados ao longo da caminhada? Assim como o fluxo marcado pelos passos deixando rastros pela passagem, a fotografia e o vídeo-registro são capazes de disparar suspensões que contribuam com a discussão de gestos urbanos?

"Não estamos" – diz a imagem que de alguma forma tenta narrar uma fração da festa. A contestável materialidade decorrente da relação entre sujeito e mecanismo técnico, relação que altera, edita, recorta, fragmenta, passa a determinar um possível gesto da ausência. Estar presente, mas não fazer parte. Corporifica-se a ausência, insere a ela condição de existência. A ausência cabe no anteparo? A imagem dá conta de uma ausência, dá conta do gesto da ausência? Que imagem narra a experiência da não presença que se presentifica? Cristalizar o gestual em imagens produzidas por um anteparo, a fim de fazê-lo reverberar na malha urbana, seria uma armadilha da despotencialização da existência do próprio gesto? Não seria um equívoco ético-político dar forma visível à ausência? Parece conveniente lembrar aqui que a luz que ilumina os vagalumes é aquela que também os extingue. (DIDI-HUBERMAN, 2011)

Não está em debate o fracasso ou a inoperância da dimensão do manifesto, do declarado, do evidente, ou ainda da confabulação desta mesma dimensão, mas, sim, a provável condição luminescente que leva à impotência ou enfraquecimento da própria potência de existir de determinada gestualidade.

Gesto interruptivo: materialidades

Gesto inesperado: levantar-se, ir no meio de uma roda, abrir uma sacola de plástico, virar a sacola e deixar com que os objetos caiam, sair ainda em silêncio. No chão, vestígios de uma festa onde sagrado e profano dialogam: latas, flores, propagandas e orações. Este gesto, que aqui chamamos de gesto interruptivo, não é mero movimento corporal involuntário, mas movimento no qual a liberdade se exprime para "se revelar ou de se velar para o outro". (FLUSSER, 2014, p. 17) De alguma maneira, este gesto tornou instável e reconfigurou a sequência de relatos das experiências vividas durante a festa de largo e evidenciou que as tentativas de explicá-la são insuficientes: Afinal, como interpretar o que não alcançamos?

Se o grupo de estudos Visibilidades, em seu plano de atravessamento propôs discutir gestos urbanos a partir de imagens em anteparo e se por anteparo entendemos as "diversas técnicas empenhadas na corporificação de uma imagem", catar objetos durante a festa de Nossa Senhora da Conceição da Praia e apresentá-lo no gesto descrito anteriormente encaixa-se claramente com a proposta. Catar foi a ação, a técnica empregada para buscar fragmentos da festa, objetos que agrupados em outro tempo-espaço não tem

pretensão de explicar o que foi visto ou vivido, mas surgem como vestígios e permitem que outras leituras sejam feitas.

O gesto interruptivo, ao despejar os objetos no chão, revela a não possibilidade de síntese, ou mesmo de interpretação: não há o que dizer, não há verdades a serem ditas. Trazer a materialidade da festa, não é gesto que procura representá-la, mas *apresentar* alguns de seus rastros (e não todos) deixados pelas ruas do centro de Salvador.

Gesto da negação: crítica ao produtivismo e feira de ciências

Negar-se a. Não estar de acordo. Materializar um produto banal. Precariedade intencional. Estar diante de uma feira de ciências. O que resta a ser exposto enquanto materialidade extraída da experiência do que o próprio rasgo de descontentamento?

Algumas provocações lançadas aos participantes durante a dinâmica do grupo de estudos Visibilidades reverberaram de forma dissensual. Apesar da preocupação da organização em ressaltar o caráter processual do que se esperava enquanto materialidade a ser apresentada na finalização do evento, um grupo formado por individualidades acostumadas à discussão sobre o visível, cientes de que o debate de visibilidades vai além da necessidade da produção de imagens não se submeteu a uma proposta que, apesar de não ir em busca de um resultado específico, beirava o produtivismo imediato.

A indicação de uma locação específica; a necessidade da criação de uma materialidade a ser apresentada; a orientação que parecia imperativa não convenceu. Fugir do "esperado" parecia um

possível caminho para uma crítica latente aos olhos daqueles que buscavam o encantamento pela imagem.

O gesto de negação surgiu no corpo daqueles que questionaram o lugar da imagem enquanto produto. Tratá-la desta maneira seria, assim, cair em superficialidade; poderia estimular a repetição ou abraçar o risco de banalizar o debate. Assumir a necessidade de uma materialização seria aceitar a temporalidade do imediato e satisfazer-se com o produto em si.

E o que apresentar diante da negação da dinâmica proposta? Corporificar a imagem. Rasgar os registros impressos das ruínas que sobrevivem à festa de largo em que precisaram estar. Amassar. Rechaçar a linguagem. Não levar aquilo que foi produzido. Projetar contornos. Palavras escritas a mão. Cartolina na parede. Rejeitar através da provocação de um produto precário.

É impossível separar a potência do rasgar presente no corpo do participante de um processo de construção e proposição do evento. Foi preferível a banalização a consentir com a insuficiência da materialização de um produto. O corpo que grita na tentativa de desestabilizar a proposta é mais uma vez um gesto que aparece enquanto não. Não estamos, não há verdade a ser dita, a materialidade não dá conta. O que fica é o resto, a força no ato de rasgar saturado em descontentamento, uma problematização da imagem em um gesto de negação.

Gesto de fotografar: *selfies* e o fetiche do dispositivo

Quase todas as pessoas que se aproximavam da imagem da santa na festa da Conceição da Praia, no dia 8 de dezembro de 2016,

em Salvador, Bahia, realizavam um gesto muito similar: o da persignação, consagrado pela Igreja Católica? Não, o gesto de fotografar. Não menos sagrado nem mais profano – é a discussão que pretendemos iluminar com esse fragmento – do que o inscrever de nomes nas fitas aos pés da estátua, do que o esguichar de água de cheiro ou o suspender das chaves em pedido de benção. Fotografar a imagem da santa, colocando-se ou não diante dela, era um gesto repetido inúmeras vezes, por centenas de pessoas, e expandia-se do levantar de mãos, mirar o alvo e disparar, para o mostrar ao familiar ou companheiro de procissão, selecionar, apagar e outras complementaridades.

A insistência dessa sequência de gestos com variações infindáveis, incluindo as *selfies*, motivou alguns participantes do Visibilidades a realizar fotografias, no lugar de sujeitos que se utilizam desse gesto como processo de subjetivação, inscrevendo-o dentro de uma investigação que se insere num regime estético. Entre o gesto de fotografar que era investigado e o próprio gesto de fotografar que rendeu este estudo não haveria nenhuma diferença. Sobretudo se pensarmos que ambos gestos resultam na produção de um tipo imagem que segue os mesmos procedimentos básicos (a sensibilização de uma superfície pela incidência da luz). (FLUSSER, 2011) Mas se adentramos a discussão sobre os regimes de visibilidade (RANCIÈRE, 2012) que são mobilizados com esses gestos, Fontcuberta e Parr (2016) colocariam aí uma diferença quase abismal: de um lado estaria um regime de visibilidade élfico e de outro um regime sélfico.

Como regime de visibilidade élfico entendemos, a partir de Fontcuberta, tratar-se de um sistema de produção e circulação de imagens fotográficas agenciado por sujeitos que se utilizam do gesto fotográfico como processo de subjetivação para inscrever-se,

no entanto, dentro de um debate da alteridade, que não exclui as intencionalidades desses sujeitos fotógrafos, as quais são definitivas do próprio processo de produção da imagem. Esse regime de visibilidade, na esteira da tradição moderna dos grandes nomes, como Henri-Cartier Bresson, Robert Frank ou Diane Arbus, atinge a dimensão élfica – provocação de Fontcuberta e Parr (2016) – por se legitimar como operação visual que mistura identidade (a visualidade / estética própria do fotógrafo / a) e alteridade (supostamente o que esse fotógrafo / a dá a ver, para onde ele / a aponta).

Como regime de visibilidade sélfico entendemos, também a partir de Fontcuberta, um sistema de produção e circulação de imagens fotográficas agenciadas pelo qualquer e construídas prioritariamente em função de inscrever, dentro de uma narração, a presença do sujeito numa determinada situação. Mais do quea inscrição num debate estético-ético – dentro do qual as intencionalidades élficas (que alteridade se pretende dar a ver e como) afetam o processo de produção das imagens – as intencionalidades sélficas atravessam o processo de subjetivação pelo fotográfico para priorizar o localizar do indivíduo qualquer, autor da foto, como centro da ação, e inscrever sua fotografia como vestígio, rastro, resto de uma ação urbana. No regime sélfico, o gesto fotográfico cria uma visibilidade para o obsceno, isto é, evidencia na cena aquilo que antes ficava fora dela: o próprio fotógrafo. Pois se no regime élfico a presença do fotógrafo aparece na construção visual da imagem, no regime sélfico, esse corpo que ficava fora de cena – ainda que determinante para a construção da mesma cena – passa a ocupar um lugar central, substituindo a visibilidade de uma suposta alteridade pela visibilidade do indivíduo como parte de uma situação urbana.

Entre élfico e sélfico, como caracterizações extremas de diferentes regimes de visibilidade na fotografia, o que percebemos com a

investigação fotográfica na festa da Conceição da Praia, em Salvador, foi a necessidade de problematizar uma crítica generalizada ao gesto de fotografar, incluindo o gesto das *selfies*. Isso porque desconfiamos que essa mesma crítica evita o enfrentamento que o regime sélfico nos coloca e que para nós se fez incontornável durante a festividade. Isso não significa que pretendemos realizar necessariamente um elogio ao regime sélfico de produção de imagens, mas que, por meio da investigação fotográfica, somos demandados a adentrar as nuanças desses regimes e perceber seus matizes sem nos precipitarmos numa condenação apriorística baseada exclusivamente em argumentos élficos, portanto extrínsecos a essa outra lógica. A reprovação apriorística do gesto fotográfico barra a possibilidade de problematizar a produção de imagens pelo qualquer e nos reconduz ao fetiche do dispositivo como produtor de novas visibilidades. (RANCIÉRE 2012) Quais meandros de imaginação urbana poderemos acessar se suspendemos essa espécie de censura apriorística à imagem e se nos arriscamos, como sugere Foncuberta (2016), nesses desvios colocados aos regimes de visibilidade élficos já instituídos?

A aproximação desses fragmentos com os conceitos que pincelamos inicialmente neste texto evidencia os meandros vários da discussão de Visibilidades. Sublinhamos, por fim, o que desconfiamos ser uma dimensão comum: a de um querer-se aberto ao fora – tanto do pensamento quanto de um real. Interessa-nos ainda esse algo sem nome que ao escapar se avizinha e se insinua no imaginário com a força luminosa de uma aparência. Como bem disse o escritor Wiliam Bourroughs, "O que quero fazer é aprender a ver mais o que está lá fora, olhar para fora, atingir tanto quanto possível uma [...] percepção do que nos cerca." (MAFFEI, 1988)[3] ■

Notas

1. Sobre essa utilização do conceito de *punctum*, verificar Hal Foster, em *O retorno do real* (2014), nas análises da estratégia de repetição que empreende sobre as obras de Andy Warhol.

2. "Paris, capital do século XIX".

3. Entrevista conduzida por Conrad Knickerbocker, publicada na Paris Review, nº 35, outono de 1965 e republicada no livro "Os escritores: as históricas entrevistas da Paris Review", organizado por Marcos Maffei, São Paulo: Companhia das Letras, 1988, de onde foi extraído esse trecho.

Referências

AZOULAY, A. *Civil imagination*: a political onthology of photography. Londres: Verso, 2015.

BARTHES, R. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castñon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2006.

BENJAMIN, W. Paris, capitale du XIX siècle. In: BENJAMIN, W. Écrits *français*. Paris: Gallimard, 1991. p. 371-400.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BRECHT, B. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1967.

CAFFIN, C. H. *Notas de lugar nenhum*. [S.l.]: Chão da Feira, 2016. (Série RAMA).

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FONTCUBERTA, J.; PARR, M. Dança sélfica. *Revista Zum*, São Paulo, n. 11, 2016.

FOSTER, H. *O retorno do real*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014 .

FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Annablume, 2011.

FLUSSER, V. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2014.

MAFFEI, M. (Org.). *Os escritores*: as históricas entrevistas da Paris Review. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

MORAES, E. R. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002

RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.