

Eduardo Queiroga

Universidade Federal de
Minas Gerais - UFMG

ORCID:

<https://orcid.org/0000-0001-9063-6704>

Email:

queiroga.eduardo@gmail.com



*Este trabalho está licenciado sob
uma licença [Creative Commons
Attribution 4.0 International
License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).*

Copyright (©):

*Aos autores pertence o direito
exclusivo de utilização ou
reprodução*

ISSN: 2175-8689

Não tentem parar as imagens

Don't try to stop the images

No intentes detener las imágenes

QUEIROGA, E. Não tentem parar as imagens. *Revista Eco-Pós*, v.
25, n.2, p. 337-358.
<https://doi.org/10.29146/ecops.v25i2.27821>

RESUMO

Selecionamos dois momentos da trajetória do fotógrafo Pio Figueiroa para discutir um agir que acontece no espaço fluido das fronteiras da fotografia: a atuação no coletivo fotográfico Cia de Foto e o trabalho “O pior é infinito”, em desenvolvimento. O trânsito entre linguagens, o uso de apropriação e a formação de coletivos são práticas que questionam, politicamente, o lugar do fotógrafo e os limiares da fotografia na produção contemporânea. Falas do próprio artista e escritos de Jacques Rancière – e outros autores – são acionados na discussão sobre quem fala, sobre os modos de produção e circulação de imagens nas práticas analisadas.

PALAVRAS-CHAVE: *Fotografia; Coletivo fotográfico contemporâneo; Apropriação; Pio Figueiroa.*

ABSTRACT

We selected two moments in the trajectory of the photographer Pio Figueiroa to discuss an action that takes place in the fluid space of the borders of photography: his performance in the photographic collective Cia de Foto and the work “O pior é infinito” (The worst is infinite), under development. The transit between languages, the use of appropriation and the formation of collectives are practices that question, politically, the place of the photographer/author and the limits of photography in contemporary production. The artist's own speeches and the writings of Jacques Rancière – and other authors – are used in the discussion about who speaks, about the modes of production and circulation of images in the analyzed practices.

KEYWORDS: *Photography; Contemporary photographic collective; Appropriation; Pio Figueiroa.*

RESUMEN

Seleccionamos dos momentos de la trayectoria del fotógrafo Pio Figueiroa para discutir una acción que tiene lugar en el espacio fluido de las fronteras de la fotografía: la actuación en el colectivo fotográfico Cia de Foto y la obra “O pior é infinito” (Lo peor es infinito), en desarrollo. El tránsito entre lenguajes, el uso de la apropiación y la formación de colectivos son prácticas que cuestionan políticamente el lugar del fotógrafo/autor y los umbrales de la fotografía en la producción contemporánea. Los dichos del propio artista y escritos de Jacques Rancière – y de otros autores – son utilizados en la discusión sobre quién habla, sobre los modos de producción y circulación de imágenes en las prácticas analizadas.

PALABRAS CLAVE: *Fotografía; Colectivo fotográfico contemporáneo; Apropiación; Pio Figueiroa.*

Submetido em 10 de Fevereiro de 2022

Aceito em 19 de Abril de 2022

Introdução

Pio Figueiroa é fotógrafo, é artista, é diretor de filmes. É pernambucano, vive em São Paulo há décadas. Neste texto, ele se situa em uma espécie de vértice, em um ponto ligado a dois acontecimentos, dois objetos que nos interessam. Mas o que une esses dois objetos, para além de Pio, são as dobras nas quais eles – isolada ou conjuntamente – agem, são as fissuras cujas práticas agenciam. Os dois acontecimentos que nos interessam são o coletivo *Cia de Foto* e a obra “O pior é infinito”. Nossa discussão estará apoiada nestes dois objetos que, embora sejam de naturezas diferentes são atravessados, assim entendemos, por estremecimentos semelhantes: questionam o modo de produção e circulação de fotografias, assim como aspectos relacionados a quem pode falar e sobre o que, um espaço de disputa, cuja reflexão é estimulada pela leitura de Jacques Rancière (1996). Contextualizaremos cada um deles e destacamos, de partida, que o que nos interessa é enxergar os fios que tecem a linha que une essas duas experiências: um fazer repleto de sobreposições de sujeitos e de tempos.

1. Experiência coletiva

Desde o surgimento da fotografia até hoje, podemos relacionar uma variedade de configurações no que tange ao sujeito produtor de imagens fotográficas, que ora é esquecido ou excluído, ora é lembrado no seu ato solipsista de empunhar a câmera, ora se organiza em grupos. Até pouco tempo, os grupos mais conhecidos ou referenciados eram os fotoclubes, as cooperativas e as agências. Nos primeiros anos deste século XXI, testemunhamos a potencialização de um formato que muitas vezes foi confundido com os agrupamentos anteriores, mas que defenderemos aqui nas suas especificidades: o coletivo fotográfico contemporâneo (Queiroga, 2015). Nosso intuito ao apontar tais distinções entre diferentes modelos, neste primeiro ato, é perceber como a *Cia de Foto* se coloca em um debate que borra ou expande o contorno que define a prática fotográfica. E como isso acontece moldado por uma revisão consciente – e política – da constituição deste sujeito produtor de fotografias.

Os fotoclubes remontam às primeiras ondas de disseminação da fotografia para um público mais amplo e “surgiu como uma reação amadorista à massificação da produção fotográfica predominante” (Costa; Silva, 2004, p. 22). Tinha – e continua tendo até hoje, uma vez que se mantém presentes no mundo todo – como ponto forte a troca de informações entre seus integrantes, com características de formação e de experimentação muito presentes, estimulando o crescimento individual no contato com a fotografia e, conseqüentemente, o aprimoramento da própria linguagem. Organização de eventos, excursões, exposições, salões de fotografia e intercâmbio com outras cidades, estados ou países são parte do que se espera de um fotoclube. Mas, como está presente no termo em si, a ideia de um espaço fechado, de distinção em relação a quem está fora – a própria noção de clube, com acesso restrito a sócios – se reflete também na manutenção da competitividade e das individualidades internamente: “a vida do fotógrafo no interior dos fotoclubes era marcada pela competição. Havia uma hierarquia que classificava os sócios dos clubes em categorias, segundo o seu nível de aperfeiçoamento” (Costa; Silva, 2004, p. 23). Se os fotoclubes expandem o conhecimento e aprimoram a prática fotográfica – não à toa nomes importantes da produção fotográfica se desenvolveram no interior dessas organizações – eles mantêm ou até exacerbam os traços competitivos e individualistas. Por mais troca que permeie as atividades, ela visa um fortalecimento de uma fotografia pessoal.

Um outro modelo muito importante, de meados do século XX para cá, é o das agências fotográficas. Embora serviços de agenciamento de imagens já existissem antes (experiências precursoras remontam à virada entre os séculos XIX e XX), podemos colocar como um marco o lançamento da francesa Magnum. Enquanto algumas organizações olham para fotógrafos e fotógrafas apenas como fornecedores de um produto, como as agências internacionais de notícias, que coletam imagens de acontecimentos ao redor do mundo para distribuir aos seus assinantes, a iniciativa encampada por Robert Capa – que aglutinou Henri Cartier-Bresson, David Seymour Chin e George Rodger, entre outros – se motivava pela valorização da fotografia e de quem a produzia. A agência se caracteriza por criar uma estrutura entre o mercado e as/os autoras/es. Uma espécie de blindagem que visa a comercialização do material produzido com certa garantia da citação do crédito – algo em desuso até a segunda grande guerra –, respeito ao

discurso – manutenção de bases mínimas de relação entre a narrativa produzida pelo autor e a sua publicação – e de valorização financeira. A Magnum inspira o surgimento de novas agências até hoje e por ela passaram importantes representantes de variadas linhagens fotográficas, causando, inclusive, famosos desentendimentos internos. Continuam mantendo um time forte de fotógrafas e fotógrafos, respeitados internacionalmente. No modelo da agência fotográfica, há um compartilhamento da estrutura administrativa e comercial, uma valorização importante da linguagem fotográfica, mas as individualidades criativas continuam preservadas e valorizadas.

Apesar de muito sintético, este sobrevoo nos permite afirmar que os coletivos fotográficos não se confundem com fotoclubes ou agências – para ficar apenas nestes dois modelos, mas podendo se estender a outros. Nos coletivos há um compartilhamento não apenas de infraestrutura ou de informação, não apenas no reconhecimento da linguagem ou na valorização da prática, mas a cooperação se dá no âmbito da criação em si. As trocas e o sentido de grupo atingem a trama que envolve o fazer fotográfico. Um coletivo pode ser formado por integrantes cujas expertises estão ligadas a áreas afins, como tratamento, comunicação e, até, marketing ou administração. O que une essas pessoas não é a meta comercial ou a divisão de custos – embora isso possa compor a fórmula: há um real interesse na construção de uma fotografia compartilhada e que reconheça a pluralidade das contribuições na construção de uma obra. Aqui vale destacar que estamos falando de algo bem diferente de uma relação presente na contratação de fornecedores ou assistentes, ou no cumprimento de encomendas.

Nas nossas observações também percebemos uma presença marcante da discussão e reflexão crítica como força motriz dos processos criativos. As individualidades são negociadas em prol de uma identidade coletiva. Isso pode resultar em assinaturas coletivas, mas não necessariamente. Uma outra característica que pode estar presente na formatação é a busca por modelos de viabilidade também colaborativos, expandindo a lógica interna para as relações externas de cooperação e trocas. Os coletivos superam a lógica do especialista, em que um ator concentra o saber sobre alguma área: apostam no conhecimento compartilhado e na criação em rede. Os coletivos são rizomáticos: seguem o princípio da conexão, em que “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 15),

mas não negligenciam os demais princípios que constroem o conceito de rizoma, como a multiplicidade, a heterogeneidade, a cartografia. No rizoma, as ligações é que formam a rede e não os pontos pré-determinados. A potência está nas relações, que podem ser quebradas ou refeitas, podem tomar novas configurações. As rupturas são parte da rede, que se refaz em novas ligações. Não se trata da submissão do indivíduo a uma estrutura hierárquica, mas na perda de se localizar individualmente as contribuições, uma vez que os processos e resultados são percebidos conjuntamente, com a participação de todas e todos. Com essas características, os coletivos reconfiguram o funcionamento da própria fotografia, amplamente pensada como um ato solitário, valorizada através do olhar especial e particular do fotógrafo.

A fotografia, assim como a sociedade, recebe pressões vindas de vários lados, nas formas de reorganização da produção, no papel das imagens, nas reconfigurações tecnológicas, nos modelos de trabalho e de aprendizado. Devemos pensar os coletivos como um transbordamento, como uma reação a essas pressões, como a inserção de novas funcionalidades no aparelho fotográfico, aqui entendido não como a câmera, mas como sua práxis e o que dá contorno a esta linguagem. Os coletivos provocam contaminações e contrabandos, impõem novas diplomacias entre áreas antes estanques.

Um exemplo vigoroso para o que trouxemos até aqui foi a *Cia de Foto*, um coletivo paulista que existiu entre 2003 e 2013. Com diferentes formações, experimentou, testou e expandiu seus territórios de atuação, mesclando trabalhos no fotojornalismo, na publicidade, no meio artístico, no ativismo e na reflexão. Não raramente, misturando tudo isso, como em casos onde uma fotografia que se enquadraria originalmente na ideia de álbum de família poderia ser publicada em uma campanha publicitária, em uma reportagem da grande imprensa e ainda assim ir para as paredes de uma galeria ou compor o acervo de um museu de arte. “O ponto claro de nossa pesquisa é a ausência de algo decisivo. É a formação de um espaço por uma duração e, o que queremos nesse trabalho, é confirmarmos uma construção de existência” (Cia de Foto, 2011). Claudia Paim, ao tratar de coletivos artísticos, destaca o papel da argumentação nesses grupos:

“quando se atua em um coletivo, é necessário transformar as ideias em verbo, pela fala os participantes interagem [...] o realizar é apenas o aspecto final de uma longa tessitura de relações. Nessas trocas, além das ideias, o próprio tempo é compartilhado. Tempo despendido em conjunto” (Paim, 2012, p. 51)

A discussão e o compartilhamento eram tão presentes na *Cia de Foto* que eles decidiram que todas as imagens seriam creditadas coletivamente, independentemente de um ou outro fotógrafo estar mais ou menos diretamente relacionado com aquele trabalho específico: as fotografias sempre eram assinadas unicamente com o nome do coletivo, sem menção a autores individuais.

Figura 1 – imagem da série “País interior”



Fonte: acervo Pio Figueiroa

Os coletivos fotográficos atuam na criação de novos contornos através do esgarçamento de fronteiras preestabelecidas, se opondo a comportamentos vigentes.

Dossiê O Choque dos Acontecimentos: Retórica e Política das Comoções Públicas

<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

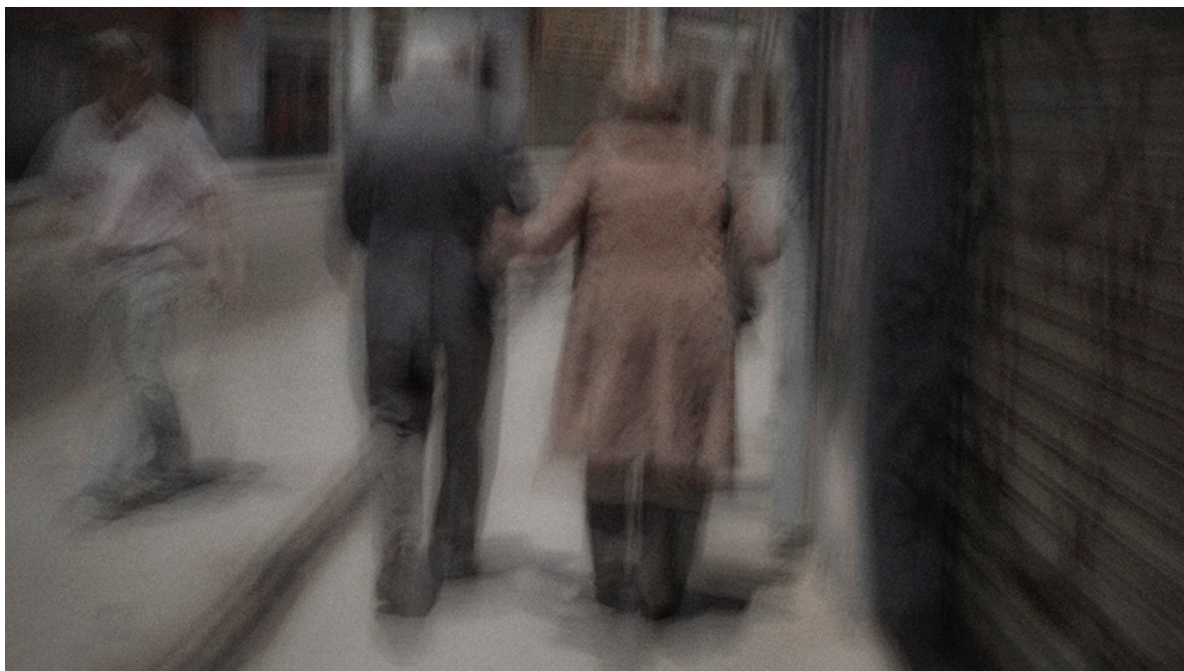
ISSN 2175-8689 – v. 25, n. 2, 2022

DOI: 10.29146/ecops.v25i2.27821

Se faz pelas ligações, necessitam delas e respondem a elas. Há uma força que move tais transformações. [...] essa mesma força, na sua plenitude, pode instaurar novas demandas, novas necessidades, novas crises que, naturalmente, estabeleçam linhas de fuga perfeitamente compreensíveis num rizoma (Queiroga, 2015, p. 174).

Pio Figueiroa integrou a *Cia de Foto* desde a sua fundação até a dissolução, estando completamente envolvido no desenvolvimento das pesquisas e formatações que o coletivo experimentou. Foi lá dentro que ele se envolveu com investigações no limiar entre a fotografia e o cinema – mas também com a música, a literatura ou outras linguagens –, entre a captação e a apropriação. Na obra “País interior” (figura 1), exibida em 2012, a *Cia de Foto* parte de *frames* do filme “Terra em transe” de Glauber Rocha e cria uma relação complexa entre texturas do material baixado na internet, colorização dos quadros originalmente filmados em preto e branco, trechos de falas do filme embaralhados em novo encadeamento – impresso e exposto como imagem. “Caminhando através do País Interior, com os *frames*, falas e áudio redefinidos, o espectador não é um observador passivo. A ele é lançado um convite para participar. Ele é que traça o caminho, a maneira em que navega e o destino ao qual quer chegar” (Ford, 2015, p. 129).

Figura 2 – imagem da série “Valparaíso”



Fonte: acervo Pio Figueiro

O último projeto desenvolvido com a *Cia de Foto*¹, publicado em paralelo ao anúncio do término das atividades como coletivo, faz uma outra ponte entre imagem em movimento e imagem estática. “Valparaíso” (figura 2), apresenta imagens feitas na cidade chilena homônima, condensando a duração de um segundo em uma única fotografia, mas não estamos aqui tratando de uma longa exposição, procedimento no qual o obturador da câmera fica aberto capturando a projeção exterior pelo tempo da abertura. Em “Valparaíso” a captura foi feita em vídeo e os 24 frames que compõem um segundo foram sobrepostos, adensados, como explica Pio Figueiroa: “espessas, pois cada imagem contrai fisicamente seu desenvolvimento e seu futuro, e não se valem da expectativa de se inserirem como imagens no tempo, mas são sobrepostas para serem únicas e assim se fazem, nessa única imagem, repletas” (Figueiroa, 2014, p. 7).

¹ Há aqui uma questão interessante, surgida durante as entrevistas com o artista para a produção deste texto. Ainda que, em 2014, Pio Figueiroa tenha publicado texto sobre “Valparaíso” (citado nas referências) onde afirma ser o último trabalho do coletivo, o artista hoje reflete sobre o aspecto inaugural da obra, no sentido de que ali ele experienciava um movimento de desconexão com o grupo, de enfrentamento de uma condição individual. Embora muito interessante, aprofundar esta reflexão aqui poderia levar o texto para um outro caminho. Mas reforça nossa percepção de um fazer que acontece no limiar, aqui entendido como uma zona e não uma linha precisa de divisão.

Ali, naquele procedimento, é possível identificar um embrião, um experimento do que será acionado no segundo ato que nos interessa em nosso texto, a obra “O pior é infinito”. Antes de partir para ela, é útil realçarmos alguns pontos presentes na relação de Pio Figueiroa com o coletivo. Citamos uma ou duas obras para, de alguma maneira, introduzir pesquisas e anseios que ressurgem em momentos outros da trajetória que aqui cobrimos. Mas não podemos nos distrair de que é a atuação em si no coletivo o nosso objeto de interesse. É o que ele – o coletivo – tem de fotografia compartilhada, de acolhimento de conhecimentos descentralizados, de uma lógica rizomática, que agita o debate sobre autoria na fotografia e que expande, interna e externamente, noções de articulação no fazer fotográfico, é isso que é importante para essa nossa discussão. É perceber que há, tanto nos posicionamentos formais e estéticos, quanto no modo de organização do grupo, tanto nas pesquisas e aquisição de conhecimentos quanto na afinação do discurso, uma coerência que passa pelo amadurecimento de um tensionamento político, que toca não só como as coisas são ditas, mas o que é dito e por quem. O tema da autoria na fotografia, por exemplo, é algo delicado e a atuação dos coletivos fomentou um debate intenso no meio fotográfico: eles precisaram lidar com críticas vindas do próprio campo da fotografia, fortalecendo seus argumentos, tomando maior consciência do terreno onde estavam pisando². A criação coletiva expande a fotografia para além do clique, do instantâneo, assumindo a sobreposição de diversos tempos, uma vez que envolve diversos sujeitos e etapas nesta criação. Pio Figueiroa carregará essas experiências – a saber essa sobreposição de sujeitos e tempos – para suas pesquisas posteriores.

² Os coletivos fotográficos colecionaram acusações e críticas nas suas participações em fóruns e festivais. Para citar apenas algumas: a) abrir mão do crédito fotográfico, conquista importante para a categoria profissional, mas que não se justifica pois o crédito coletivo não significa ausência de crédito; b) concorrência desleal em concursos e editais, quando muitos questionavam a participação de coletivos em certames, alegando que os coletivos teriam muito mais chances por se tratarem de várias pessoas, o que também não se mostrou coerente na prática, uma vez que os coletivos também passam por complexidades inerentes à sua estrutura, nem sempre garantindo vantagem perante fotógrafos individuais, bastando conferir resultados de concursos cujo domínio não era de coletivos e sim de fotógrafos e fotógrafas individuais, e c) se apropriarem de um discurso de inovação quando, na verdade, não traziam nenhuma novidade, sendo comparados com os modelos precedentes aqui listados e também com relações de trabalho envolvendo laboratoristas e tratadores de imagens, quando, na verdade, defendemos que há uma diferença entre o compartilhamento proposto no interior de coletivos e os contratos de colaboração entre fotógrafos e serviços terceirizados como revelação, ampliação ou tratamento de imagens.

2. Outras camadas

Partindo para nosso segundo objeto, “O pior é infinito” é um trabalho em desenvolvimento, que articula apropriação de imagens das redes sociais, com adensamento de vídeos, intervenções no tratamento, articulação de discursos e análise crítica de acontecimentos recentes. Esta obra parte – também – de uma percepção do artista sobre excesso de tempo nas telas e o descolamento de uma vivência de mundo e de fotografia que se fazia nos deslocamentos físicos pela cidade e pelos acontecimentos.

No excesso das redes, as imagens são, aos meus olhos, inflamações. Chamuscadas pelos acontecimentos, algo das imagens nas redes reaparece à revelia de quem as veicula ou reproduz. As imagens me provocam um olhar que não aceita seus sentidos primários e provisórios. Daí, elas ardem. E vem daí o procedimento de fotografar as imagens que a rede me induz a ver como descrição do real (Figueiroa, 2021).

Aqui, vale destacar, Pio Figueiroa atravessa um outro limite caro ao campo, que separa fotografia e seu referente. Ao apropriar-se de imagens que circulam nas redes, como parte da experiência cotidiana de existência no mundo, ao entender isso como dado, como ponto pacífico, o fotógrafo desloca o espaço de atuação daquele que captura imagens dos acontecimentos, do mundo.

Figura 3 – imagem da série “O pior é infinito”, de Pio Figueiroa



Fonte: acervo Pio Figueiroa

O procedimento técnico envolvido nesta série já foi testado, como afirmamos, em outros trabalhos anteriores.

O primeiro passo nesse processo é arquivar imagens que chamam a atenção. Quando são filmes, de YouTube, por exemplo, retiro *frames* para criação de fotografias; quando já são fotografias, recorto trechos, apago elementos, sobreponho pares, crio grãos simulados no computador em softwares de edição como o próprio Photoshop (Figueiroa, 2021).

O trabalho é composto por diferentes conjuntos de imagens, que se debruçam sobre recortes específicos relacionados a questões políticas e sociais no país nos últimos anos, como conflitos promovidos pela polícia militar de São Paulo na região do centro da cidade denominada de cracolândia, rodas de poesia da Praça Roosevelt, estudantes do movimento secundarista ou retratos de acusados de crimes em matérias veiculadas em coberturas policiais, entre muitos outros. As imagens que queremos destacar aqui (figuras 3 a 5) foram produzidas a partir da gravação³ da reunião ministerial que aconteceu no dia 22 de abril de 2020 e formam um desses

³ É possível encontrar as gravações em uma infinidade de fontes na internet, a exemplo de:

conjuntos, que o autor destaca como “Cena de um crime”. Esta reunião protagonizou uma crise na cúpula do governo: citada por um ex-ministro como prova da interferência do presidente da república nas atividades da Polícia Federal, seus conteúdos antidemocráticos e nada republicanos foram a público depois de se transformar em objeto de embate jurídico. Para além da motivação inicial – a tal prova da interferência presidencial – a publicação da gravação revelou um cenário grotesco onde as expressões grosseiras não eram o principal problema frente ao teor das propostas ali discutidas, que passavam por carcomidas investidas ditatoriais, ameaças ao meio ambiente, desdém com os direitos humanos, desrespeito à população nas suas necessidades mais básicas, entre outras atrocidades. Na fala do artista, a percepção, aquela primeira etapa na qual coleciona imagens que por algum motivo chama sua atenção:

pensei: é a cena de um crime. O tempo suspenso, como se a vida fosse uma superfície fotográfica. E não sei do efeito em dizer: isso é um crime! Mas sei, e fotografias sabem, que a história não apagará essa violência. Eis uma conquista da imagem, a de que não será possível esquecer. Retirei do filme esses retratos formados por apagamentos, reposicionamento dos personagens, etc. (Figueiroa, 2021).

O conjunto que resulta desta pesquisa carrega uma coerência formal: fotografias em preto e branco, de predominante fundo escuro, denso, personagens isolados e borrados – ainda que reconhecíveis – pela superposição dos quadros retirados do vídeo original.

Vencido esse percurso – da participação no coletivo fotográfico ao trabalho atual, das obras anteriores que já acionavam a experimentação de determinados procedimentos técnicos, estéticos e éticos, aos resultados alcançados e das motivações ali contidas – podemos traçar algumas considerações sobre aspectos que atravessam o modo de produção e como essas imagens nos afetam. A obra “O pior é infinito” – mais precisamente no conjunto da “Cena de um crime” – trata de uma certa crise de representação e nos parece útil aqui a ambiguidade que essa afirmação pode conter, embora, neste texto, nos interessa focar mais na crise das imagens – e não dos representantes públicos. Jacques Rancière afirma que “representação não é o ato de produzir uma forma visível; é o ato de dar um equivalente [...] A imagem não é o duplo de uma coisa. É um

<https://g1.globo.com/politica/playlist/videos-assista-aos-videos-da-reuniao-entre-bolsonaro-e-ministros.ghtml>. Acesso em 23 de fevereiro de 2021.

Dossiê O Choque dos Acontecimentos: Retórica e Política das Comoções Públicas

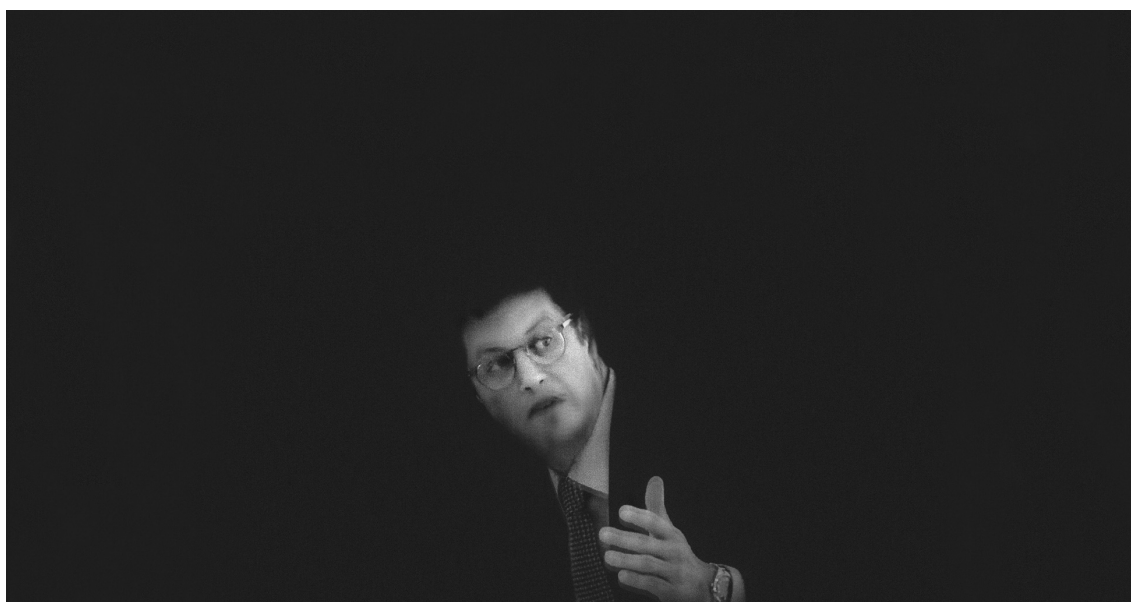
<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 25, n. 2, 2022

DOI: 10.29146/ecops.v25i2.27821

jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, o visível e a palavra, o dito e o não dito” (Rancière, 2012, p. 92). O artista atua no arco que se faz – um deslocamento – entre o que se passa a sua frente e o que ele apresenta ao espectador, ao leitor. Em “O pior é infinito”, o acontecimento se dá no mundo online, na tela, na internet, nas redes sociais digitais. Ali o fotógrafo se desloca e fotografa. Extraí da experiência e da maneira como esta o afeta a matéria de seu trabalho. Transpõe do fluxo cotidiano das informações e dos compartilhamentos para um novo fluxo discursivo, aquele que é específico das imagens.

Figura 4 – imagem da série “O pior é infinito”, de Pio Figueiroa



Fonte: acervo Pio Figueiroa

Para Pio Figueiroa, há um interesse em reter a pressa das imagens das redes e reposicioná-las em novas relações.

As imagens que passam pela rede têm a velocidade de uma não apreensão. O instantâneo que na fotografia já foi associado à fração do segundo que congelava uma cena, parece ter contaminado sua própria natureza. Mas, motiva-me reter tempo sobre algumas cenas que considero vitais para minha vida social e compreensão do que se passa com o meu país. Tenho sido um fotógrafo das cenas que invadem a minha rede. As notícias que me chegam vêm desse mundo que fotografo sem câmera. Daí a ideia de construir imagens que me

Dossiê O Choque dos Acontecimentos: Retórica e Política das Comoções Públicas

<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 25, n. 2, 2022

DOI: 10.29146/ecops.v25i2.27821

chegam com pressa e tentar devolver a elas um estado saudoso de fotografia (Figueiroa, 2021).

Não se trata de congelar um vídeo, de resumir a uma imagem estática aquilo que inicialmente foi registrado em movimento. Não se trata de parar a imagem, mas de agitá-la, de colocá-la em outro fluxo, de render-se ao seu imperativo de instauração de novas visualidades. “Se ela [a foto] me perturba, demoro-me com ela. Que estou fazendo durante todo o tempo que permaneço diante dela? Olho-a, escruto-a, como se quisesse saber mais sobre a coisa ou a pessoa que ela representa” disse Roland Barthes (2015, p. 82), que complementa mais adiante: “escrutar quer dizer virar a foto, entrar na profundidade do papel, atingir sua face inversa” (idem). Ao lançar mão da condensação de um tempo através da sobreposição de diversos *frames*, o artista também advoga contra uma certa fraqueza dessas imagens que inundam nossa experiência nas redes, imagens em baixa resolução.

Quando retiradas dali parecem fracas, sem força, com a textura das suas provisoriidades. Arquivos magros de matéria e por vezes de intenção. Capturar essas cenas que me espantam e torná-las imagens adensadas pelas sobreposições, colocação de grãos, interpolações, por exemplo, é onde vejo a relevância da construção artística, de embate mesmo com a imagem nesse regime de atualidade (Figueiroa, 2021).

Figura 5 – imagem da série “O pior é infinito”, de Pio Figueiroa



Fonte: acervo Pio Figueiroa

Falar desse adensamento da imagem através da sobreposição de tempos nos remete diretamente à ação do coletivo, quando aquele age na aglutinação de diferentes atores, pensamentos, etapas e conhecimentos para o entendimento de um fazer fotográfico que extrapola o individual e instantâneo. É útil pontuar o borrado que está para além das imagens, que alcança o contorno que delimita algumas fronteiras costumeiramente bem protegidas. A que separa vídeo e fotografia, imagem em movimento e imagem estática, quando, por exemplo, o artista revela o desejo de devolver um estado saudoso da fotografia, como foi citado. Há também um debate importante na arte contemporânea – mas fundamental na fotografia – que é o da apropriação. Fundamental na medida em que a apropriação da imagem do mundo, ou a captura como muitas vezes nos referimos, está na base dos procedimentos fotográficos e suas relações com o referente. Podemos lembrar de Sherrie Levine, que em 1981 fez sua série *After Walker Evans* que refotografou obras do conhecido fotógrafo americano, em reproduções extremamente fieis ao original e, com isso, queria pôr em pauta a discussão sobre o movimento que a fotografia faz ao reproduzir imagens presentes no mundo. Para Abigail Solomon-Godeau, é inevitável que a fotografia seja considerada uma instância crucial da pós-modernidade, uma vez

Dossiê O Choque dos Acontecimentos: Retórica e Política das Comoções Públicas

<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 25, n. 2, 2022

DOI: 10.29146/ecops.v25i2.27821

que praticamente todas as questões teóricas e críticas engendradas na arte pós-moderna aparecem na fotografia, como serialidade e repetição, apropriação, intertextualidade, simulação ou pastiche (Solomon-Godeau, 2003). Em “O pior é infinito”, encontramos uma outra articulação, que parte de assumir o mundo das telas e nossa passagem por elas como experiência de vida, como existência cotidiana e contemporânea. Pio Figueiroa vivencia o mundo – também – através das telas e fotografa essa caminhada. E por que não haveria de ser assim?

A assinatura coletiva na *Cia de Foto* alimentou debates sobre uma autoria dividida entre vários sujeitos – algo que provocava arrepios a muitos coleguinhas. O artifício adotado pelo “O infinito é pior” acrescenta uma outra camada: confundem-se aquele que consome e aquele que produz imagens, espectador e fotógrafo. Supera a distância entre esses atores, ou acolhe um outro possível. Em ambos os casos, no coletivo e na obra recente, o procedimento adotado se permite no espaço de “embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo”, como Rancière dá significado à palavra “emancipação” (Rancière, 2012, p. 23). Reivindicar este entre lugar como ato racional se contrapõe – e realça – a ação inconsciente dos compartilhamentos diários consumados nas redes sociais: fomos promovidos de apenas consumidores de imagens para produtores e circuladores.

Pio Figueiroa também opera entre a invisibilidade e a visibilidade, quando promove apagamentos, escurecimentos, isolamentos de personagens, intensificação de contrastes ou tons. Nos dá a ver o que estava submerso nos *pixels* e nas velocidades, subverte consensos ao arrancar outras imagens possíveis daquele fluxo repetidamente apresentado pela narração dos fatos. Ao deslocar os atores daquela reunião para um fundo escuro, efeito semelhante ao da iluminação cênica que recorta os personagens, estabelece-se um jogo entre palco e bastidores. Invoca uma teatralidade deslocada, uma vez que o teatro dá conta de uma representação que tem consciência – exige a presença – da audiência, enquanto a reunião em questão primava por uma ausência de espectadores, condição estimulante para o desenrolar daquele enredo. Michel Poivert, ao refletir sobre a imagem encenada do *tableau vivant*, aponta para uma tradução da execução de uma pose: “a condição encenada da fotografia é deste modo expressa em sua exibição – a estilização teatral – enquanto continua mascarada num instantâneo, paradigma que determina as condições de um

naturalismo do registro: observar um real bruto através da estilização da suspensão” (Poivert, 2016, p. 105). A citação, que observa um movimento que vai no sentido oposto ao trabalho de Pio, nos parece estimulante para pensar um pôr-se em cena na suspensão mesma do contexto da gravação para o corpo de um trabalho artístico.

São movimentações alinhadas com o debate trazido por Rancière (1996) sobre política: “a atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho” (p. 42). Vale a pena anexar a citação a outra obra em que esse pensamento se aproxima da arte: “A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (Rancière, 2009, p. 59). Ou ainda:

Ficção não é criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação (Rancière, 2012, p. 64).

O filósofo francês destaca o caráter de dissenso da política, território de desentendimento, de diferença. Política não é lugar de consenso, se faz pela presença/ausência do outro, do fora. É a existência da divergência que instaura a política. Há uma noção dupla, muito bem explorada, no termo partilha, que ao mesmo tempo que aproxima, distância. Partilhamos algo quando nos juntamos, mas também quando nos separamos, dividir um espaço, um conhecimento ou uma experiência, dividir opiniões ou posses. Nos acostumamos a chamar de políticas as mais mesquinhas e viciadas práticas, como as que acontecem nos bastidores dos palácios e na reunião do dia 22 de abril. Estas, no entanto, não fazem jus à necessidade de embate entre diferentes. A ação é política não por envolver temas ou referentes da dita política, mas por agir no dissenso, através de sujeitos que se impõem na disputa e reconhecimento do outro, por partilhas de visibilidade. Para Moacir dos Anjos,

a arte é política quando, em vez de confirmar as convenções que regem o mundo tal como ele é, desafia essas convenções e as põe à prova. A arte é política não porque adote uma retórica de ensinar algo que, em verdade, era já sabido por outros meios; ela é política porque, e quando, oferece uma pedagogia de desaprender o que se supunha ser já conhecido" (Anjos, 2014, p. 21).

Considerações finais

“O pior é infinito”, especificamente a série “Cena de um crime”, opera politicamente no cruzamento entre os limites do dizível e do indizível, do visível e do invisível. Ao mesmo tempo que extrai de uma cena – massivamente disseminada – outras possíveis visualidades, faz isso através da sobreposição de *frames* e da adição de camadas, em um jogo entre retirar e colocar, dar a ver ou apagar, enfim, procedimento familiar à edição, etapa crucial na construção do discurso fotográfico. Encaixa-se, muito coerentemente, com a prática precedente em coletivo, cuja inserção nos debates expandiu nosso entendimento sobre os limites da fotografia e de sua práxis, alargou ou confundiu nossos limites, abriu canais comunicantes, fez rachar muros de proteção.

Pinçamos dois aspectos da trajetória de um artista interessados em algo de recorrente que há neles. De um lado, a participação em um coletivo fotográfico que experienciou um modo de funcionamento diferente de outras práticas que agruparam fotógrafos e fotógrafas, embaçando os limites individuais, extraíndo possibilidades mais profundas para o sentido da colaboração. De outro, um trabalho que se faz na apropriação de imagens da internet e em sua historicização pelo adensamento de frames e outras camadas. As proximidades metodológicas destacadas são sintomas de fluxos que correm sob a superfície: a sobreposição de sujeitos, de tempos, de singularidades, procedimentos de remontagem que nos dá a ver novas visualidades, não apenas das cenas em questão, mas da própria imagem da fotografia como campo. O que nos instiga na convocação de tais exemplos é perceber como o artista, ao borrar a linha que dá contorno ao fazer fotográfico, potencializa a própria linguagem, é perceber um fio que liga seu comportamento precedente dentro de um coletivo onde a discussão era cotidiana e um processo

de criação mais introspectivo, suscitado por seu convívio – também cotidiano – com as imagens que circulam na rede. Se nos acostumamos a participar desta circulação publicando, compartilhando ou comentando imagens, o artista aqui provoca um outro deslocamento, tão coerente à fotografia, que é o de retirar uma imagem de um contexto e recolocá-la em um novo contexto, uma reterritorialização.

A essa altura, me vejo estimulado a voltar ao título do texto, para evitar um possível mal-entendido. Afinal, ao se debruçar sobre as imagens magras e velozes de nossas interações cotidianas na internet, Pio não estaria agindo na contenção deste fluxo? Acredito que não, ao menos não na contenção. Ao conclamarmos para que não tentemos parar as imagens, estamos confirmando a percepção de que a imagem não se rende a tentativas de fixá-la. O autor de “O pior é infinito” não quer impedir o fluxo das imagens, mas adensá-las e colocá-las em novos fluxos, novas visibilidades. Na verdade, ele demonstra consciência da lógica fundamental da imagem fotográfica ao se apoiar no arco entre desterritorialização e reterritorialização. Algo que já aparecia na atuação no coletivo fotográfico, ao modificar a produção, circulação e reflexão fotográficas por dentro, pelo núcleo. Em nosso entendimento, as duas passagens na biografia do fotógrafo corroboram a percepção de que as imagens querem mais.

A inscrição da fala de Pio neste texto, acontece como uma colaboração próxima, um pensamento que se faz por vários, o reconhecimento de que partimos e somos atravessados pelas contribuições alheias, que, a depender da situação, passa a constituir de tal forma que deixa de fazer sentido falar em “alheia”. Neste texto experimentamos, também, o embaçamento dos territórios do pesquisador e do objeto de pesquisa. Buscamos promover um exercício de uma fala que se faz nas entrevistas e na participação do todo. Inspirados por Guimarães Rosa (2001), tentamos lançar um olhar para as bordas da fotografia, mas com o entendimento de que não é a margem que define o rio, mas o fluxo do rio que desenha e redesenha suas margens.

Referências bibliográficas

ANJOS, M. Apontamentos sobre a política da arte. In: *Política da Arte*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Diretoria de Memória, Educação Cultura e Arte – Meca, Coordenação de Artes Visuais, 2014.

BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

CIA DE FOTO. Processo de criação. In: *Olhavê*. Disponível em: <<http://www.olhave.com.br/blog/?p=3689>>. Acesso em: 10 fev. 2011

COSTA, H; SILVA, R. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol 1. São Paulo: Ed. 34, 1995.

FIGUEIROA, P. “Não outra cidade, outro mundo” - Valparaíso: paisagem histórica viva em fotografias. In *Ícone*. V. 15 n.2. Recife: PPGCOM/UFPE, 2014.

_____. Entrevista concedida ao autor por e-mail em fevereiro de 2021.

FORD, K. *A antifotografia na Cia de Foto destruição, remixagem & redefinição de autoria como processos de criação*. Dissertação de mestrado. UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO. UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA. Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais, Recife, 2015

GUIMARÃES ROSA, J. Terceira margem do rio. In: *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

PAIM, C. *Táticas de artistas na América Latina: coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados*. Porto Alegre: Panorama Crítico Ed., 2012.

POIVERT, M. Notas sobre a imagem encenada, paradigma reprovado da história da fotografia?. In: *Porto Arte*. Porto Alegre: PPGAV/UFRGS, v. 21, n. 35, maio 2016

QUEIROGA, E. *Coletivos Fotográficos Contemporâneos*. Curitiba: Editora Appris, 2015.

RANCIÈRE, J. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

SOLOMON-GODEAU, A. *Photography at the dock*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

Eduardo Queiroga - Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

É fotógrafo e educador. Autor dos livros “Cordão” e “Coletivos fotográficos contemporâneos”. Professor do Departamento de Fotografia e Cinema da Escola de Belas Artes da UFMG. Integrante do Museu da Parteira. É doutor pelo PPGCOM-UFPE. Um dos idealizadores do Pequeno Encontro da Fotografia. Cofundador da Escola Livre de Imagem e do Projeto FotoLibras.

Email: queiroga.eduardo@gmail.com

Dossiê **O Choque dos Acontecimentos: Retórica e Política das Comoções Públicas**

<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 25, n. 2, 2022

DOI: 10.29146/ecops.v25i2.27821