

O que pode a fotografia hoje? Notas sobre a experimentação e o lúdico nas obras de Rosângela Rennó e Alexandre Sequeira

Osmar Gonçalves dos Reis Filho

Este artigo procura pensar uma série de obras contemporâneas que têm investido na idéia do lúdico como forma de ampliar as potencialidades poéticas e políticas da fotografia. Obras que não desejam mais evocar a nostalgia da bela aparência, de restaurar uma beleza aurática e inacessível – uma concepção da fotografia como expressão do sublime, como relíquia, suposta emanção do real no coração da técnica. Produzidos por fotógrafos-artistas como Alexandre Sequeira e Rosângela Rennó, estes trabalhos tendem a se oferecer mais como um exercício coletivo, uma espécie de bricolagem, uma prática lúdica cuja principal função é produzir encontros imprevisos e improváveis. De fato, mais do que um objeto, o que se apresenta aqui são acontecimentos, dispositivos, experiências mais ligadas às noções de experimentação e jogo do que aos arcaicos conceitos de representação, beleza e contemplação.

O nosso desafio não é uma sociedade de deuses ou de artistas inspirados, mas sim uma sociedade de jogadores.

Vilém Flusser

O papel do artista consiste, daí em diante, em propor um dispositivo, em oferecer oportunidades das quais o público possa se apossar para que algo aconteça, não exatamente uma coisa, mas uma relação em constante devir: um estar-lá conjunto, que aja sobre os comportamentos. Entramos aqui em uma nova era onde a obra é periférica, em que ela não é mais o centro, mas somente a expressão de conexões.

André Rouillé

Na iminência de completar duzentos anos de história, a fotografia atravessa mais um ciclo de grandes transformações. A popularização definitiva da máquina digital, dos dispositivos de tratamento e simulação numérica da imagem são apenas alguns dos aspectos dessa mudança – sem dúvida, os mais estudados até o momento. Outra alteração menos visível e alardeada diz respeito aos regimes de visualidade, aos modos de “escrita” e pensamento que a fotografia vem

adotando na atualidade. Ao que parece, uma nova língua fotográfica está emergindo, um novo projeto estético e semiótico vem sendo colocado em prática nas obras de artistas e fotógrafos contemporâneos.

Se a fotografia esteve durante décadas atrelada à mística do “instante decisivo” (Cartier-Bresson, 1981), à idéia do meio como uma arte de captura, hoje ela finalmente se desprende dessa fórmula, estabelecendo relações renovadas com a imagem e com o mundo. Atualmente, está claro que o dispositivo fotográfico é muito mais do que uma simples “máquina de ver”, um instrumento cuja tarefa principal seria restituir as formas de um mundo preexistente, produzir, na feliz expressão de André Rouillé, “imagens de captura”.¹ Uma nova geração – chamada pela crítica de geração 00 – tem transformado radicalmente o meio fotográfico, expandindo suas potencialidades, suas formas de “escrita” e expressão, através de uma intervenção mais direta e traumática sobre o código.

De fato, nós vivemos um momento em que se afirma a possibilidade de uma expressão mais intimista e libertária por parte dos fotógrafos. Um tempo em que a fotografia se apresenta como um território de invenção, uma trama complexa e instável, aberta aos domínios da ficção e do imaginário, e no qual ela é tomada, sobretudo, por sua capacidade de criação, seu poder de produzir novas realidades, pôr em movimento acontecimentos inesperados, encontros que estabeleçam relações inéditas com as imagens e com o mundo.

Como sempre, este não é um fenômeno absolutamente novo. De certa forma, ele já existia em estado embrionário nas experiências modernistas, nas vanguardas históricas dos anos 1920, em especial em suas vertentes construtivistas e surrealistas. Mas expoentes da fotografia em diversas áreas da cultura apontam atualmente para uma cristalização desse processo. Em outras palavras, o que a princípio aparecia como experiência limítrofe parece ocupar agora a prática dominante da fotografia.

No Brasil, por exemplo, os trabalhos mais significativos produzidos ao longo das duas últimas décadas tiram toda sua força e beleza desse processo de renovação estética. Obras amplamente reconhecidas como as de Cássio Vasconcelos, Miguel

¹ Cf. a este respeito BARTHES, Roland. A Câmara Clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Rio Branco, João Castilho, Kenji Otta, Rosângela Rennó, Alexandre Sequeira, Eustáquio Neves, entre outros, tomam a fotografia como um processo a ser reaberto. Operando uma intervenção mais direta sobre o código, esses fotógrafos procuram abrir novas possibilidades do fotográfico, ainda reprimidas pelas convenções do gosto pictórico dominante – gosto este baseado na concepção da fotografia como documento, como imagem-especular ou imagem-rastro (Rouillé, 2009).

Neste contexto de intensa experimentação, de redistribuição de fronteiras, práticas e saberes, muitas obras têm surpreendido ao se apresentarem como um jogo, um dispositivo, uma experiência que envolve imagens sem dúvida, mas que dificilmente se reduz a elas. De fato, diversos trabalhos se revelam hoje como conjuntos articulados, multiplicados, como um sistema de relações. Neles, a imagem perde parte de sua centralidade, visto que não passa de um termo num diagrama, num campo de forças heterogêneo que põe em jogo uma diversidade de atores e instâncias. Aqui, ela se torna parte de um processo mais amplo que ao mesmo tempo a possibilita e ultrapassa.

Se há algo que caracteriza essa nova geração, portanto, é o fato de se engajarem no domínio dos processos, dos eventos e modalidades. E este movimento de redefinição estética, de transformação nos modos de ver e de mostrar, nos força a repensar hoje a velha categoria do fotográfico. Pois, de um lado, a fotografia passa a ser entendida, cada vez mais, como algo intensivo. Quer dizer, como um acontecimento, uma relação, um evento que envolve não apenas o momento do clique – o instante “mágico” em que o obturador pisca, deixando a luz entrar na câmera e sensibilizar o dispositivo – mas todo um antes e um depois, um processo amplo e abrangente que excede, como veremos, a própria imagem, o objeto-foto.

De outro lado, o dispositivo fotográfico passa a ser visto menos como um “uma máquina ou um relógio de ver”, segundo a célebre expressão de Roland Barthes, uma ferramenta que simplesmente estende nossa visão, e mais como um dispositivo afetivo e relacional, um instrumento disparador de encontros, capaz de nos abrir ao Outro, ao imponderável de toda alteridade.

Os ciclos de vida e morte da imagem

Emblemática nesse sentido é a obra de Rosângela Rennó, sem dúvida uma das principais expoentes da arte contemporânea brasileira. Curiosamente, Rennó é uma fotógrafa que não fotografa. Sua obra é quase toda construída a partir da apropriação e do deslocamento de imagens já existentes. Normalmente, imagens anônimas e desconhecidas que a artista coleciona, classifica, inventaria e, posteriormente, interfere para produzir novos arranjos, olhares até então imprevisíveis, improváveis. A matéria prima de Rennó já é, portanto, uma matéria segunda, imagens de imagens, clichês revistos. A artista deixa em segundo plano o momento emblemático do clique, o instante “mágico” da captura – momento sob o qual se debruçou boa parte das teorias ontológicas da fotografia, de Bazin a Barthes passando por Dubois, Schaffer e Baqué – para se concentrar em outros aspectos menos visados do processo fotográfico.

À Rennó interessa o processo de circulação das imagens, os ciclos de vida da fotografia, o modo como ela circula, se insere em determinados contextos e circuitos, e o papel que cumpre aí. Tal como W. J. T. Mitchell (2005) em seu livro, *What do Pictures Want?*, Rosângela procura responder a uma série de questões fundamentais para aqueles que trabalham com imagens. Afinal, de onde vem as imagens? Para onde vão ou a quem se destinam? Quais são seus desejos, suas pulsões, seus amores? Através do gesto da apropriação, a artista intervém nesses ciclos, tentando produzir pequenos deslocamentos, pequenos desvios de sentido. Trata-se de impulsionar novas rotas, abrir outras possibilidades de leitura na vida, um tanto desgastada, de certos grupos de imagens.

Pois, antes de mais nada, é preciso perceber que as imagens são objetos migratórios. Elas circulam, transitam e estão, desse modo, sempre mudando de sentido, de natureza e/ou utilidade. Nesse processo, muitas caducam, são abandonadas, desaparecem. Rennó se dedica a reunir e reorganizar essas imagens de modo a lhes dar uma nova vida. Imagens de contextos histórico-culturais específicos, já carregadas de marcas, afetos e memórias, são apropriadas, retrabalhadas, deslocadas para novos contextos. Seu trabalho se

encontra, assim, fortemente ligado à uma estética da ressignificação, à prática da reatribuição de sentidos e isto se dá por meio da apropriação de arquivos e repertórios anônimos – conjuntos de imagens que estavam esquecidos, abandonados e para os quais a artista traça novas estratégias de visibilidade.

É o que ocorre, por exemplo, em *Imemorial* (1994) e *Cicatriz* (1995-1997). Em ambos os casos, a atriz recupera negativos que estavam esquecidos há meio século, imagens completamente abandonadas em arquivos de jornais, hospitais e penitenciárias. No primeiro caso, trata-se de fotografias de candangos mortos na construção de Brasília, que a atriz recolheu, tratou e (re)organizou para a exposição “Reverendo Brasília”. O resultado é uma instalação sombria e inquietante, apresentando 40 retratos em película ortocromática pintada e 10 retratos em fotografia em cor, em papel resinado, dispostos em bandejas de ferro. Já em *Cicatriz* (1995- 1997), Rennó se apropria de inúmeros negativos, produzidos entre os anos de 1910 e 1950, pelo Departamento de Medicina e Criminologia da Penitenciária do Estado de São Paulo, para fins de estudo de psicologia criminalista – negativos que estavam descartados nos porões do antigo complexo do Carandiru.

Como se vê, o que está em jogo aqui não é a produção de mais uma imagem, uma nova imagem, seguindo a ética modernista (e algo esquizofrênica) da busca desenfreada pelo novo, mas a instauração de fissuras, interrupções, frestas de sentidos nos ciclos de vida e morte das imagens. De fato, Rosângela não está interessada na “captura” ou na criação de novas formas visuais. Ela se insere numa linhagem de artistas que, a partir dos anos 1970, deslocam sua atenção da imagem em si mesma para suas condições de existência, seus modos de produção e circulação, sua história ao mesmo tempo material, social e política. Nesse programa, a artista opera tentando extrair novas leituras, instaurar pequenos entorses nas redes de sentido através do deslocamento dessas imagens, agora recuperadas e retiradas de seus contextos de origem. Para Beatriz Furtado (2010: 5):

São imagens que estavam à margem, arruinadas e que passam para outro circuito, onde se inventa um outro lugar, que não é mais (ou não

propriamente) o da memória. O arquivo serve ao propósito do apagamento da primeira referência, em que as imagens abrem espaços de visibilidade de uma outra forma e não como repetição do que foram.

As imagens ganham, portanto, uma nova vida e, neste gesto é possível perceber a dimensão marcadamente política do trabalho da artista. Uma dimensão que se deixa a ver, de um lado, na atenção que ela atribui à história dos vencidos, ou seja, na preocupação metódica de reunir, recolher e recuperar a imagem dos oprimidos, de conferir expressão visual àqueles que foram sistematicamente negados ou esquecidos, produzindo uma inquietante e ao mesmo tempo poética versão fotográfica do que Benjamin denominou “história a contrapelo”. De outro lado, a força política dessa obra encontra-se no próprio gesto da apropriação, naquilo que Michel de Certeau chamou de *estética do uso*. Em *A invenção do cotidiano* (1994), Certeau descreve e defende uma certa *astúcia do uso*, um movimento de apropriação, de reutilização “desabusada” ou desautorizada de linguagens, tecnologias, espaços e saberes.

A partir dessa apropriação – intimamente ligada ao cotidiano e visível em diversas práticas artísticas e sociais contemporâneas – novos sentidos e funções podem ser propostos para objetos normalmente aprisionados em certas redes semânticas, em projetos políticos e institucionais por demais enrijecidos e interessados. “Essas astúcias próprias do cotidiano”, nos diz André Brasil, “formam a rede de uma anti-disciplina, que se contrapõe às normas e estratégias” (Brasil, 2008: 28). Por meio delas, podemos restabelecer a questão da liberdade – o lugar da invenção e do jogo, o espaço da imaginação – num mundo marcado pelo automatismo generalizado e pela repetição cega dos clichês (Flusser, 1985). O uso ganha aqui, portanto, uma função eminentemente tática, o sentido de uma *bricolagem* ou de uma desprogramação, ou seja, de uma utilização livre e contingencial dos objetos do mundo, de maneira a se recriar o próprio mundo. Como já disse certa vez Gagnebin:

Crianças e artistas se põem a experimentar com o mundo, isto é, a destruí-lo e a reconstruí-lo, a montá-lo e desmontá-lo, porque não o consideram como definitivamente dado. Essas brincadeiras essenciais implicam uma noção de ação política que não visa uma transformação do mundo segundo normas prefixadas, mas segundo exercícios e tentativas nos quais a experiência humana, a

espiritual e inteligível como a sensível e corporal, também assume outras formas. (Gagnebin, 2008: 125).

Na obra de Rosângela Rennó, portanto, a fotografia é tomada como um processo amplo e abrangente, um acontecimento que envolve não só o momento do clique, mas todo um antes e um depois, os ciclos de vida e morte da imagem. Nesse contexto, o estatuto e o lugar do fotógrafo passam por uma transformação radical. Pois ele aparece aqui menos como um “caçador de imagens”, um arqueiro-zen à espera do disparo certo, e mais como um alquimista, uma espécie de crítico-colecionador trabalhando a partir de retalhos, fragmentos, sobras de sonhos e imagens, procurando criar algo de inesperado, a partir da releitura, da bricolagem, da combinação lúdica das peças disponíveis.

Um dispositivo relacional, uma arte do encontro

Outro trabalho que tem revolucionado o campo fotográfico, nos forçando a repensar continuamente seus limites e potencialidades, é o do fotógrafo e artista plástico paraense Alexandre Sequeira. Em suas palestras, Sequeira gosta de se apresentar como um andarilho e contador de histórias, mas não é difícil entrever em suas obras uma postura marcadamente antropológica. Basta alguns minutos em suas exposições, com efeito, para percebermos que a lei do antropólogo, a máxima antropofágica de Oswald de Andrade (“só me interessa o que não é meu”) constitui, ao mesmo tempo, a força e forma de suas imagens, a arquitetura secreta de suas instalações.

É que Sequeira toma a fotografia, antes de tudo, como um dispositivo relacional, uma máquina afetiva capaz de promover encontros imprevisíveis, de atrair e aproximar as culturas mais distintas. Em suas obras, ela aparece não como uma “máquina de ver”, um simples dispositivo de registro, mas como uma potente ferramenta de aproximação e desvendamento do Outro, um instrumento disparador de encontros, capaz de nos abrir ao Outro, de nos lançar rumo ao imponderável de todo encontro.

A fotografia é tomada aqui, de fato, como um elo, um comutador: aquilo que dispara uma relação, que garante a instauração de trocas, passagens, cruzamentos. Um aparelho, enfim, que produz acontecimentos nas imagens e no mundo. Como já observou André Rouillé (2009: 21), “o processo fotográfico é precisamente o acontecimento”. É ele que proporciona o encontro entre a máquina e o mundo, entre o eu e o Outro, a imagem e seus referentes. E nas obras de Sequeira tudo o que envolve o encontro – a interação, a troca, a teia de afetos que aí se cria – tende a ser preservado. Tudo o que atravessa e permite o surgimento das imagens, mas que, ao mesmo tempo, as excede, ultrapassa, tende a se materializar, a ganhar vida.

Por isso suas obras se apresentam, em boa parte das vezes, como dispositivos, como jogos, conjuntos articulados. Elas estruturam-se não como imagens singulares ou objetos isolados, mas como um campo de forças, um sistema de relações. É o que vemos, por exemplo, em *Meu Mundo Teu*.

Nesse trabalho, Sequeira convida dois adolescentes que não se conhecem a trocarem impressões sobre suas realidades através de cartas e fotografias. A mescla dessas visões de mundo apresentadas por Jefferson Oliveira, morador da ilha do Combú na região amazônica, e Tayana Wanzeler, moradora do bairro do Guamá na cidade de Belém, compõe então uma série de 15 fotografias que revelam uma nova realidade construída a partir do diálogo estabelecido entre os dois adolescentes. Nesse processo, o artista atua como um mediador. É ele quem propõe e conduz os encontros fotográficos com cada um dos adolescente. É ele também que estabelece as regras, dispara o jogo e conduz, com extrema sensibilidade, o processo de experimentação e de troca fotográfica.

Ao longo do ano de 2007, Sequeira convida os adolescentes a produzirem registros fotográficos com câmeras artesanais de dois orifícios e com câmeras convencionais de dupla exposição. O resultado são imagens híbridas fascinantes, construções que (con)fundem diferenças e semelhanças num todo que aponta para novas significações, novas visões de mundo adquiridas a partir do encontro. Para o crítico Eder Chiodetto, o grande mérito de Sequeira está no processo, na

proposição e manutenção, sempre arriscada, sempre instável, dessa teia de afetos que é o encontro.

Sequeira leva cada um dos adolescentes, e ele próprio, a mergulhar numa jornada de autoconhecimento por um jogo de contrastes entre culturas e realidades diferentes. Por meio de um processo fotográfico artesanal materializa-se a metáfora do encontro de dois seres, dois mundos, potencializando-se a afetividade e a riqueza que a amizade propicia (Chiodetto, 2012).

Como resultado, o artista paraense monta uma exposição na qual as fotografias são apresentadas juntamente com as cartas trocadas pelos adolescentes. Estas últimas são expostas em caixas de vidro, pequenas vitrines que dão grande destaque ao objeto-texto: os diferentes tipos de papel utilizados, a caligrafia própria de cada adolescente, todas as marcas, os rastros, vestígios carregados de afeto e memória. Circulando pela exposição, nos surpreendemos ao ouvir fragmentos dessas cartas lidos pelos próprios adolescentes. São frases soltas, transmitidas por alto-falantes, que nos relatam suas impressões sobre a vida, o amor e a amizade. Em *Meu Mundo Teu*, portanto, texto, som e imagem se associam de modo polissêmico e polifônico, criando uma rede de conexões e referências, um conjunto articulado que procura presentificar na instalação toda a riqueza dessas trocas, a multiplicidade da experiência compartilhada, as memórias e os afetos produzidos pelos encontros e desencontros de mundos, aparentemente, tão distantes.

Como se vê, *Meu mundo Teu* ultrapassa em muito o domínio do objeto. Dito de outro modo, a potência da obra não se reduz à imagem em si mesma. A imagem é aqui parte de um processo mais amplo e complexo, parte de um dispositivo (maquinaria e maquinação) que inclui os adolescentes, as câmeras, as cartas, a dinâmica das trocas e da interação, a teia de afetos que aí se constrói, além, obviamente, da mediação e da montagem de Sequeira. A força e a beleza da instalação não se reduz a nenhum desses autores, de um a outro, ela oscila. Claro que cada foto participa e reflete esse processo que a forja, mas ela não passa de um termo nessa relação. É ali, no interstício, no seio heterogêneo e difuso da experiência, que ela se insinua, nunca sozinha ou isolada.

Sequeira deixa de lado, assim, o domínio da foto-objeto ou da obra-imagem para

se engajar no caminho dos processos, do evento, das modalidades. Sua obra se apresenta mais como um jogo, uma experimentação dispersa e criativa, uma prática coletiva ligada, como em Rennó, a uma certa “estética do uso”. Uma proposta, enfim, que não remete mais a concepções tradicionais de arte, mas a novas práticas estéticas a meio caminho entre bricolagem, jogo, experimentação e crítica. Destarte, não é só outra apreensão da fotografia que está em jogo aqui, mas, no limite, outra apreensão do estético.

Não podemos dizer com certeza, por exemplo, que se trata de uma exposição de Alexandre Sequeira. Afinal, *Meu Mundo Teu* é um conjunto composto por fotografias, cartas e fragmentos sonoros criados pelos próprios adolescentes. Sequeira concebe e conduz o dispositivo, mas trata-se, antes de mais nada, de um exercício coletivo, um jogo compartilhado. Tal dispositivo, como vimos acima, articula uma multiplicidade de fatores e se apresenta como uma rede, um diagrama, uma bricolagem que torna indiscerníveis as dimensões individual e coletiva, humana e maquínica da exposição. Se, no trabalho de Rosângela Rennó, o problema da autoria estava ligado, principalmente, à apropriação e ressignificação de imagens existentes, era sua maneira, digamos, de compartilhar a autoria, de transformar a experiência estética em jogo coletivo e repensar a noção de criação e de deleite artístico, em *Meu Mundo Teu*, Sequeira transfere para o jogo/dispositivo essa responsabilidade. Não se trata aqui da reapropriação de imagens, em uma postura duchampiana, mas de compartilhar autorias de maneira poética, afetiva e problemática.

O artista paraense atua aqui, portanto, como um grande mediador. Ele dispara o acontecimento e, depois, coordena os encontros, ora se aproximando ora se afastando do dispositivo. Problematiza, assim, tanto a questão da autoria quanto a concepção tradicional da fotografia como uma arte de registro, um dispositivo de captura. Ao comentar suas obras, Sequeira assegura que “mais do que o registro de um estado de coisas”, o que sempre o moveu “foi a possibilidade de estabelecer, por meio da fotografia, uma relação que promovesse contatos e permutas” (Sequeira, 2012: 144). Mais do que fabricar uma nova imagem, portanto, apenas uma imagem – conforme a expressão de Godard – o que está

em jogo é a instauração de novas relações com o mundo. Retração do objeto e afirmação da vida! Tal como em Rirkrit Tiravanija, é o que acontece entre as pessoas que importa aqui: o evento, a troca, a interação social prevalecem à fabricação de objetos-imagem. De modo espectral, cada imagem participa desse processo que a forja, mas é ao mesmo tempo ultrapassada por ele.

Percebo que, a cada novo trabalho que desenvolvo, distancio-me do ato de fotografar propriamente para, através da fotografia, tratar de questões que surgem das relações que estabeleço com as pessoas ou grupos em minhas ações. É para o encontro propiciado pela fotografia que dirijo minhas atenções, para dele conceber minha prática no campo das artes. E assim, cada nova experiência aponta para um horizonte de novas questões que só o desenrolar da ação é capaz de elucidar (Sequeira, 2012: 152).

O jogo, o lúdico e a reinvenção da fotografia

Sabemos o lugar que o conceito de jogo ocupa hoje em algumas propostas e legitimações da arte contemporânea. Ele estaria ligado, fundamentalmente, à idéia da interatividade, do humor, de um retorno tecnológico ao belo e ao sublime, um desejo de reconciliação com espectador, através das facilidades oferecidas pelas novas mídias e dispositivos. O jogo figuraria, neste contexto, a distância que se toma hoje em relação à crença modernista no radicalismo da arte e nos seus poderes de transformação. De acordo com Jacques Rancière (2012: 25), o lúdico e o jogo estariam “no centro das atenções quando se trata de caracterizar uma arte que teria absorvido os contrários: a gratuidade do divertimento e a distância crítica, o *entertainment* e a deriva situacionista”.

Ora, o sentido que tomamos aqui está fundamentado na filosofia estética alemã, no trabalho de autores como Friedrich Schiller, Johan Huizinga, Walter Benjamin e Vilém Flusser. Trata-se de uma concepção que nos desloca para o mais longe possível dessa visão pós-modernista e desencantada de jogo. Pois, para esses autores, o jogo é a própria humanidade do homem, é o que o define acima de tudo: “o homem só é um ser humano quando joga” (Schiller, 1943: 205).

O jogo, nos diz Schiller, é uma atividade lúdica que se desenvolve de maneira livre e desinteressada. Uma atividade que se opõe, portanto, tanto à servidão do trabalho quanto às ações que pretendem qualquer tomada de poder efetiva

sobre as coisas e sobre as pessoas. Trata-se de um momento de suspensão da experiência cotidiana, um ritual “mágico” cuja principal característica é não ter finalidade, não ter alvo ou meta, além daquela estipulada pelo próprio jogo, pelo prazer livre e desinteressado de interagir com as formas, com o movimento, o outro e o mundo. Por isso, Schiller afirma que jogo é puro movimento, é “a realização do movimento como tal”, um estado de pura liberdade. E acrescenta: é um impulso que “se exerce acima das necessidades naturais da vida e independentemente dos interesses práticos. É uma manifestação de ordem espiritual, que se apresenta, sobretudo, como jogo estético”(Schiller *apud* Nunes, 2002: 55).

Finalidade sem fim, portanto, pura gratuidade, a atividade lúdica do brincar é realizada pelo simples prazer que proporciona e deve ser compreendida como um estado do homem, uma qualidade definidora do humano – momento em que este se apresenta de maneira correlata à liberdade, relacionando-se com esta em seu mais alto grau.

Para o filósofo tcheco-brasileiro, Vilém Flusser – cuja obra dedica uma atenção especial à relação entre fotógrafo e aparelho, ressaltando a importância de recolocarmos o problema da liberdade no contexto da arte e da vida contemporâneas – é justamente no espaço lúdico do jogo, no que ele guarda de atividade livre e desinteressada, no que há nele também de comportamento inventivo e irreverente, que podemos encontrar novamente a experiência do imprevisto, do improvável, a afirmação libertária e criadora do imaginário, a capacidade de invenção num mundo que se encontra, cada vez mais, “aparelhado”, programado, mundo onde os roteiros, as normas, os automatismos de toda ordem avançam sistematicamente sobre todas as esferas da vida².

Segundo Flusser, o jogo representaria a possibilidade de escaparmos aos roteiros, de torcermos as limitações, a ordenação do visível, contrabandeando “na fotografia elementos estéticos, políticos e epistemológicos não previstos no

² Ver a este respeito a perspectiva de Jean-Louis Comolli, sobre a roteirização crescente de todas as esferas da vida a partir das mídias, da sociedade do espetáculo. COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

programa” (Flusser, 1985: 28). “Jogar contra o aparelho”, portanto: eis aí sua fórmula, a um só tempo estética, ética e política. Nela reside o desafio e a tarefa de todo criador contemporâneo: não se submeter aos programas, não endossar a produtividade programada pelos aparelhos, operar nas brechas, nas dobras, subvertendo os códigos, desarticulando as referências, rompendo com os modelos instituídos.

Já Walter Benjamin via na experiência do jogo, na vivência do lúdico, da brincadeira, a segunda metade da arte. Para o filósofo alemão, toda atividade artístico-mimética se encontra cindida entre duas forças, dois pólos que a impulsionam dialeticamente. De um lado, a busca pela forma, a conquista da bela aparência (*schöner Schein*), um interesse que prevaleceu em toda arte clássica do belo. De outro, o impulso ao jogo, à experimentação, à bricolagem, à capacidade de brincar, de se perder, de se colocar no lugar do outro. Numa longa nota da segunda versão da *Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica*, Benjamin nos diz que:

Aquele que imita só faz a coisa na aparência. Também se pode dizer: essa coisa ele a brinca/representa brincando (*spielt*). Assim se descobre a polaridade que reina na mimesis. Os dois lados da arte: a aparência e o jogo/a brincadeira (*Spiel*) estão como dormindo dentro da mimesis, estreitamente dobrados um no outro, tais as duas membranas da semente (Benjamin *apud* Gagnebin, 2008: 125).

Para Benjamin, essa segunda metade da atividade artístico-mimética tende a prevalecer na arte contemporânea, principalmente no universo da performance, dos *happenings*, das instalações e da arte conceitual. A partir dos anos 1980, entretanto, ela começa a se fazer visível também no campo das práticas fotográficas. Inúmeras obras passam a se oferecer como dispositivos, acontecimentos, conjuntos ou sistemas articulados, uma experiência a meio caminho entre o jogo, a bricolagem e a experimentação, uma criatividade lúdica e dispersiva da qual, nos diz Gagnebin (2008: 122), “não se pode garantir o caráter revolucionário, mas que desenha uma outra apreensão do estético”.

Nessas obras, a fotografia não aparece mais como imagem-relíquia, imagem-rastro, suposta emanção do real no coração da técnica. Aqui não se trata mais de evocar a nostalgia da bela aparência, de restaurar uma beleza inacessível, uma

imagem aurática – o objeto a ser cultuado, contemplado – mas de instaurar bons encontros, produzir acontecimentos, criar práticas que se apresentem como um exercício coletivo, uma experiência ao mesmo tempo estética e política, mais ligada às noções de experimentação e de jogo do que aos arcaicos conceitos de contemplação e beleza. Nas palavras do próprio Benjamin, “nas obras de arte, o que é acarretado pelo murchar da experiência, pelo declínio da aura, é um ganho formidável para o espaço de jogo (*Spiel-Raum*)” (Benjamin *apud* Gagnebin, 2008: 125).

Essa dimensão lúdica, esse jogar com e contra o aparelho, tem levado à fotografia a um lugar limítrofe, a uma zona de indiscernibilidade entre linguagens, artes e saberes. De fato, esses trabalhos balançam as velhas certezas da estética fotográfica, nos forçando a repensar a categoria do fotográfico, a questionar seus limites e potencialidades, redefinindo radicalmente nossa maneira de perceber e de lidar com o meio. Em essência, obras como as de Alexandre Sequeira e Rosângela Rennó se apresentam como um enigma, um problema e nos levam a perguntar hoje não mais o que é, mas, principalmente, o que pode a fotografia. Apontam assim para o futuro, ensaiam novas possibilidades para um meio que, há quase dois séculos, nos ajuda a compor novas formas de ver e, simultaneamente, de estar-no-mundo.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. *A Câmera Clara*. Nova Fronteira: 1984.

BRASIL, André. *Modulação/Montagem: ensaio sobre biopolítica e experiência estética*. Tese de doutorado. UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.

CARTIER-BRESSON, Henri. “The Decisive Moment”. In: *Photography in Print*. Vicki Goldberg, ed. New York: Touchstone, 1981.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHIODETO, Eder. Texto para a mostra Geração 00 – a nova fotografia brasileira. In: <http://alexandresequeira.blogspot.com.br>. Último acesso em maio de 2016.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. O Universo das Imagens Técnicas: um elogio à superfície. São Paulo: Annablume, 2008.

FURTADO, Beatriz. Notas sobre uma estética do desaparecimento na obra de Rosângela Rennó. In: Revista Contemporânea, v.8, n1, julho de 2010.

GAGNEBIN, Jean-Marie. *Da estética da visibilidade à estética da tatabilidade em Walter Benjamin*. In: Formas de percepção estética na modernidade. Org. Edvaldo Souza Couto e Carla Milani Damião. Salvador (Bahia): Quarteto Editora, 2008.

MITCHELL, W. J. T. *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2005.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. A estética como política. In: Revista Devires. V.7, n2, p.14-36, Jul/dez. Belo Horizonte, 2010.

ROUILLÉ, Andre. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.

SEQUEIRA, Alexandre. *Imagem, realidade e fabulação: a reinvenção da memória na Vila de Lapinha da Serra*. In: Catálogo – Prémio Diário Contemporâneo de Fotografia. Belém: Diário do Pará, 2012.