

Camila Quina Pereira  
Jair Pinto de Assis Júnior  
Patrícia do Prado Marques  
Rafael Lazzarotto Simioni  
(Orgs.)



F O T O G R A F I A E S O C I E D A D E

Objetos-agências

Univás e FDSM

Coleção Fotografia e Sociedade

Faculdade de Direito do Sul de Minas e Universidade do Vale do Sapucaí

Copyright © 2020 by Camila Quina Pereira, Jair Pinto de Assis Júnior, Patrícia do Prado Marques e Rafael Lazzarotto Simioni (Orgs.)

A reprodução de qualquer parte deste livro, sem autorização, é ilegal e configura apropriação indevida dos direitos autorais e uso não autorizado de imagem.

Pereira, Camila Quina; Assis Júnior, Jair Pinto; Marques, Patrícia do Prado; Simioni, Rafael Lazzarotto (Orgs.). Fotografia e sociedade: ensaios sobre objetos-agências. Pouso Alegre: FDSM e Univás, 2021. 111 p.

ISBN: 978-65-00-18092-3

1 Fotografia. Fotografia e sociedade.

Camila Quina Pereira  
Jair Pinto de Assis Júnior  
Patrícia do Prado Marques  
Rafael Lazzarotto Simioni  
(Org.)

# **Fotografia e Sociedade**

Ensaio sobre objetos-agências

Univás e FDSM

Pouso Alegre

2021

Esta publicação integra o conjunto de ações artísticas e culturais desenvolvidas em cooperação entre o PPGD/FDSM e PPGEDUCS/Univás, no âmbito dos Projetos de Pesquisa Imagens da Lei (PPGEDUCS/Univás), Educação e Práticas no Cotidiano (PPGEDUCS/Univás) e Arte, Política e Hermenêutica Jurídica (PPGD/FDSM) e conta com o apoio de:



A responsabilidade pela integridade e autenticidade dos textos, imagens e opiniões neste livro são de responsabilidade dos seus respectivos autores.

## SUMÁRIO

FOTOGRAFIA, ARTE E SOCIEDADE NO SUL DE MINAS	8
<b>Rafael Lazzarotto Simioni</b>	<b>8</b>
A TEORIA ATOR-REDE COMO UM MÉTODO PARA A FOTOGRAFIA	12
<b>Camila Claudiano Quina Pereira</b>	<b>12</b>
REFLEXÕES FOTOGRÁFICAS	15
<b>Patrícia Marques</b>	<b>15</b>
LINGUAGENS VISUAIS	17
<b>Jair Pinto de Assis Júnior</b>	<b>17</b>
ÁGUA	19
<b>Nélida Reis Caseca Machado</b>	<b>19</b>
AUSÊNCIA	32
<b>Julia Klehm Fermino</b>	<b>32</b>
PASSE-PARTOUT	40
<b>Rafael Lazzarotto Simioni</b>	<b>40</b>
DE TODOS OS CAMINHOS	48
<b>Isadora Marques</b>	<b>48</b>
SR. ANTÔNIO	54
<b>Júlia Morais</b>	<b>54</b>

JANELAS	65
<b>Héverton Barbosa de Freitas</b>	<b>65</b>
VIDA NUA	72
<b>Fernanda Nadalini</b>	<b>72</b>
PÉ DE MOLEQUE	81
<b>Lucas Inácio Rodrigues</b>	<b>81</b>
VENDO MÁSCARAS	93
ENTRE ARTEFATOS, OFÍCIOS E SENTIDO	93
<b>Marcelo de Seixas Martins</b>	<b>93</b>
ORAÇÃO AO TEMPO	107
<b>Helena Almeida</b>	<b>107</b>
O SAGRADO SER FEMININO	112
<b>Isadora Marques</b>	<b>112</b>

## Fotografia, arte e sociedade no Sul de Minas

Rafael Lazzarotto Simioni

Antes da invenção da fotografia, o Sul de Minas foi cenário de importantes estudos pictóricos por parte de paisagistas estrangeiros. Os pintores do século XIX, do tempo da arte figurativa neoclássica, preocupavam-se muito em como representar a realidade do melhor modo possível. Por conseguinte, cada lugar tinha uma composição especial para valorizar mais a imagem. Os pintores figurativos estudavam muito o enquadramento, a composição, as cores, os contrastes tonais, as luzes e as sombras para construir imagens não apenas condizentes com a realidade, mas que relevassem, também, o melhor olhar possível sobre a paisagem.

Em 1816, chegou ao Brasil a missão francesa de artistas, com o plano de fundar uma escola de belas artes no Brasil que, embora não tenha dado muito certo, conseguiu algumas coisas. Dentre elas, vieram para cá pintores que, na época, desenvolviam técnicas bastante sofisticadas de composição e organização da estrutura das imagens. Um desses pintores, especialista em pintura de paisagem, foi Georg Grimm.

Grimm passou pelo Sul de Minas Gerais e realizou vários estudos sobre como pintar essa região dentro do conceito da pintura figurativa da época. Ele estudou a fundo diferentes formas de composição artística para fazer as paisagens do Sul de Minas. Muito do imaginário que temos das paisagens de Minas, recortadas pelas montanhas, foi construído por Grimm e seus alunos.

Vale ressaltar que a expressão “construída” não é empregada aleatoriamente. As imagens são construções de sentido. Elas não são pensadas para representar fielmente a realidade, como se fossem cópias daquilo que estava diante dos olhos do artista, mas sim construções seletivas de relações entre objetos, entre linhas, pontos, formas e texturas. A arte figurativa, como qualquer outra forma de arte, inventa a realidade.

Outro nome importante é Hipólito Caron, jovem pintor, aluno de Grimm. Ele continuou o projeto de estudo e de construção da identidade visual do Sul de Minas do mestre. Destacou-

se também como um artista figurativo por pintar a relação entre a colonização portuguesa e a singularidade das paisagens das montanhas e fazendas do Sul de Minas.

Mas enquanto Grimm e Caron concentraram seus estudos experimentais na pintura de paisagens, um aluno de Caron iniciou uma nova revolução pictórica sobre a relação entre o Sul de Minas e as pessoas que viveram, naquela época, aqui. Esse aluno foi ninguém menos que José Ferraz de Almeida Júnior, outro importante pintor figurativo.

Almeida Júnior, além de explorar a relação entre os filhos e netos dos colonizadores portugueses, destacou-se também pelos registros de brancos, mulatos, mestiços, jagunços, intelectuais, ou seja, todo mundo, naquele universo da segunda metade do século XIX, que foi o período da formação das primeiras cidades do interior do Brasil. Ele inventou a relação entre personagem e contexto de significação. Suas obras registram não apenas pessoas ou paisagens, mas a relação dessas pessoas com a paisagem e com seus diferentes espaços de ocupação.

A segunda metade do século XIX, corresponde ao período em que os costumes escravocratas começam a conviver em contradição com o liberalismo político, tornando-se um liberalismo escravocrata. Remete ao contexto que, na literatura, estaria representado somente meio século depois, em Grande Sertão Veredas, de João Guimarães Rosa. O caipira picando fumo, de Almeida Júnior, é o retrato simbólico da jagunçada de Guimarães Rosa.

Almeida Júnior foi um dos últimos grandes pintores figurativos da história da arte brasileira. Sua estética realista foi desbancada por uma nova tecnologia, um novo dispositivo técnico de captura de imagens realistas: a câmera fotográfica.

Inventada no início do século XIX, a câmera fotográfica, além de ser uma caixa enorme, pesada, de difícil manuseio e mobilidade, possuía suportes fotográficos caros. Mas na virada do século XIX, para o século XX, ela já se tornava um dispositivo tecnológico portátil, prático, capaz de ser operado por qualquer pessoa. Essa evolução contribuiu para que a arte figurativa começasse a perder espaço para os registros fotográficos. Dizia-se, na época, que a fotografia acabaria com a pintura, porque uma foto faz uma imagem muito mais fiel, rápida e barata do que as mãos de qualquer pintor.

Entretanto, ao contrário da opinião popular, a arte da fotografia não acabou com a da pintura. Na verdade, esta tornou-se modernista, isto é, uma arte livre para experimentar novas formas de percepção, de experiência, de construção e de organização do ver. A fotografia, ao contrário de sufocar a pintura, libertou-a para a criação. Nesse processo começou o movimento modernista, com os expressionistas como Van Gogh ou Paul Gauguin e depois Picasso na França, Gustav Klimt na Áustria e Di Cavalcanti, Tarsila, Portinari no Brasil, dentre tantos outros.

Por essa razão, engana-se quem pensa que a fotografia tomou para si o espaço artístico da imitação, da cópia da realidade, da mera representação fiel do espaço. A fotografia, do mesmo modo que as demais artes visuais, também se desenvolveu no âmbito da construção criativa de diferentes formas de representação. Ela sempre foi muito mais *ars* do que *techné*.

Da mesma maneira que as artes em geral experimentaram diferentes movimentos na história, também a fotografia acompanhou a estética e a discussão de acordo com os contextos sociais. Walter Benjamin escreveu sobre essa problemática era da reprodutibilidade técnica, pois com a fotografia, os olhos passaram a ser o protagonista das responsabilidades artísticas. E, para Roland Barthes, esta arte é uma forma de representação, um modo de registro do “isso foi”, do “isso aconteceu”.

A fotografia, na primeira metade do século XX, é uma linguagem artística modernista. Geraldo de Barros, José Oiticica Filho, José Yalenti, Marcel Giró, Thomas Farkas e Paulo Pires, apenas para citar brasileiros, são exemplos do modernismo na fotografia brasileira, que dialogam com a pintura, arquitetura, escultura, música e literatura. A fotografia modernista já supera a noção de ser apenas o registro da verdade ou da representação. Nela se encontra a experimentação de novas formas de percepção, construídas, a partir de um cuidadoso processo seletivo de composição da imagem, para uma experiência visual singular, construtivista e criativa.

Nesse processo de movimento de sentidos, a fotografia contemporânea se tornou um assunto mais complexo, mais fragmentado, difícil de ser observado sob a estrutura de um movimento com identidade ou unidade definidas. Algumas características comuns são a valorização da noção de fotografia como construção – e não como registro da verdade –, como

narrativa ficcional – e não como documentação visual da realidade. A noção de série também se torna importante e passa a ocupar o lugar da fotografia avulsa como obra completa.

Individualmente, as fotografias são registros, mas organizadas em séries, permitem aos artistas contemporâneos poderem demonstrar, não apenas o domínio da técnica e do processo fotográfico, mas, sobretudo, o domínio da linguagem imagética. Como construção, a fotografia contemporânea valoriza muito mais a relação do olhar do artista com o objeto, do que o compromisso dele em representar a realidade exterior, como verdade ou documentação. A fotografia contemporânea se guia muito mais pelo que está atrás da câmera – o olhar do fotógrafo – do que pelo que está diante de suas lentes.

Este livro reúne séries fotográficas contemporâneas realizadas no Curso de Extensão em Fotografia e Sociedade. Trata-se de um projeto de extensão artística e cultural promovido no âmbito do convênio de cooperação entre o PPGEDUCS da Universidade do Vale do Sapucaí e pelo PPGD da Faculdade de Direito do Sul de Minas.

O objetivo do projeto foi promover atividades artísticas e culturais, de modo a desenvolver a criatividade, inovação e experimentação de novas formas de linguagem sobre questões atuais da sociedade, que atravessam os saberes das ciências sociais, educação, linguagem, psicologia e direito. Por meio de uma discussão inovadora, o projeto permitiu abordagens das questões sociais do Sul de Minas de um modo diferente. O olhar fotográfico oportunizou um interessante modo de experimentar a transdisciplinaridade e a inserção social das pesquisas de ambos os Programas de Pós-graduação.

A estrutura do projeto foi organizada em três chaves de leitura, profundamente interligadas: a) a relação entre fotografia contemporânea e sociedade; b) a discussão da técnica e composição fotográfica; e c) e a teoria do ator-rede de Bruno Latour e a noção de objetos como agências. Esses três referenciais – estético, técnico e teórico – permitiram o desenvolvimento de projetos fotográficos inovadores que, nesta obra, trazemos a público, para compartilhar a singularidade do olhar dos autores dentro da unidade da temática escolhida nesta edição do curso.

Rafael Lazzarotto Simioni é Pós-Doutor em Teoria e Filosofia do Direito pela Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra, Doutor em Direito Público pela Unisinos, Mestre e graduado em Direito pela UCS. Professor do PPGEDUCS/Univás e PPGD/FDSM. Pesquisador-Líder do Grupo de Pesquisa Margens do Direito (CNPq) e Arte e Direito (CNPq).

## A teoria ator-rede como um método para a fotografia

Camila Claudiano Quina Pereira

Os objetos contam histórias! Talvez esta seja uma afirmação muito básica para os amantes da fotografia, que registram humanos e não humanos com suas lentes para contar fatos sobre pessoas, cidades, natureza e uma infinidade de outros assuntos. No entanto, a proposta aqui é afirmar que os objetos não só contam histórias, mas nos levam para outros lugares e a outras perspectivas inusitadas que não seriam possíveis se ajustarmos o foco apenas na perspectiva humana, ou seja, a partir do ângulo da minha visão.

Esta é a proposta da Teoria Ator-Rede (Actor-Network Theory), que problematiza a velha dicotomia positivista entre sujeito-objeto, para propor a noção de redes, na qual o objetivo é compreender a conexão entre humanos e não humanos, tais como objetos, instituições, documentos, leis, pessoas, etc. que, ao se entrelaçar, tornam-se híbridos e produzem efeitos. Nas palavras de Mélló, Spink e Menegon “tanto pessoas como objetos criam acontecimentos estabelecendo redes de conexões, constituindo-se como actantes mediadores de associações sociais, abandonando a categórica divisão entre ação humana e causalidade material” (2016, p.424).

Com o lema “siga os atores”, Bruno Latour, um dos primeiros pesquisadores que contribuíram com essa teoria, além de Michael Callon e John Law, a aposta metodológica é mapear os actantes, que correspondem a qualquer elemento dentro de uma rede heterogênea que compõe o social e que possui agência, ou seja, que produz efeitos em uma interação, e segui-los.

Portanto, a provocação que fizemos para os (as) fotógrafos (as) que integram este projeto foi descrever uma realidade a partir da escolha de um actante (um elemento humano ou não humano) e seguir seus passos. Assim, a fotografia seria uma estratégia para registrar a rede e descrever suas conexões, que vão culminar na construção de fatos que, por sua vez, irão mediar as relações humanas (socialidades).

Neste sentido, o que se propõe é alterar o ângulo no qual se registra a foto, deslocando para uma perceptiva do objeto. A partir daí, seguir os caminhos que o objeto percorre e, ao acompanhá-lo, registrar o encontro com outros elementos e a rede em que as fotografias se transportam e que produzem efeitos no social. Portanto, tornar visível as conexões, que podem até parecer insignificantes ou mesmo invisíveis, mas que orientam as práticas sociais, possibilitando que o próprio objeto se expresse, cabendo ao fotógrafo(a) apenas efetuar a melhor descrição da cena com o uso da sua câmera fotográfica.

Ao explorar estas novas associações, os integrantes deste projeto puderam seguir o fluxo dos acontecimentos diários ao eleger um actante e seguir seus rastros. Com isso, foi possível observar as contradições e as assimetrias presentes nesta rede e comprovar o argumento de John Law e Annemarie Mol (1995), de que as materialidades e socialidades se produzem juntas. São como pedaços de pano que foram costurados, mas com diferentes formas de costura e por diferentes mãos ou máquinas. Por conseguinte, seguir os objetos, também é uma forma de contar histórias!

#### **Referências:**

Law, J.; Mol, A. Notes on materiality and sociality. *The Sociological Review*, v. 43, n. 2, p. 274-294, 1995

Méllo, R. P., Spink, M. J., & Menegon, V. M. Redes em conexão com a Teoria Ator-Rede na Psicologia no Brasil. *Psicologia & Sociedade*, 28(3), 423-432, 2016.

**Camila Claudiano Quina Pereira**

Possui graduação em Psicologia pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, Especialização em Gestão de Pessoas e Projetos Sociais pela Universidade Federal de Itajubá, Mestrado em Psicologia Social pela PUC-São Paulo e Doutorado em Psicologia Social pela PUC-São Paulo. Integrante do núcleo de estudos e pesquisas sobre práticas discursivas no cotidiano: direitos, riscos e saúde (PUC-SP), do Grupo de Estudos e Pesquisas em Políticas de Saúde e Práticas Sociais (Unip), do GT Psicologia Social nos Estudos Urbanos: diálogos interdisciplinares da ANPEPP. Líder do Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Práticas no Cotidiano - CNPq (Univás).

Docente no curso de Psicologia e no Programa de Pós-graduação em Educação, Conhecimento e Sociedade da Univás. Coordena o projeto de extensão: Observatório de Direitos Humanos da Univás-FDSM. É pró-reitora Adjunta da Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários. Atua na área de Psicologia Social, Bioética Social, Educação, Direitos Humanos e práticas discursivas no cotidiano.

Pressa.

Falta de tempo.

Preocupação.

Urgência.

O mundo está em constante movimento, não podemos parar. É o que nos dizem. É no que acreditamos ser o correto. E nos fazem acreditar. Mas será que é verdade?

Somos tão ocupados que nos esquecemos de nós mesmos, de olhar para o nosso interior e perceber que é necessário, neste caso em especial, desacelerar.

Costumamos entrar em um cotidiano tão denso, repleto de trabalho, obrigações e estruturado uma dura rotina, que não temos tempo para observar o mundo que nos rodeia: as pessoas, a natureza, nosso lar e, até mesmo, o caos organizado do nosso dia a dia, espalhado pelas ruas por onde passamos com pressa demais para percebermos a sua beleza.

O ano de 2020 alterou a nossa vida para sempre. Jamais voltaremos a ser o que éramos antes da pandemia. Uma lição amarga que nos trouxe a introspecção, o medo, a ansiedade diante do desconhecido e, por consequência, um novo olhar sobre nós mesmos, sobre o mundo, sobre o nosso papel na sociedade.

Como seguir em frente? Como se convencer a ser positivo? Como desacelerar para aliviar o stress e o medo que nos consome?

Existem muitos caminhos, formas de se encontrar e de conseguir lidar com as preocupações diárias. Neste e-book, por exemplo, a fotografia proporcionou uma nova visão sobre o tempo presente, uma reflexão sobre o universo do qual fazemos parte.

A fotografia nos faz perceber o instante, mostra-nos que o processo é mais importante que o resultado, porque, na busca por uma boa imagem, evoluímos, aumentamos a nossa percepção e nos distanciamos daquilo que nos impede de enxergar a realidade de maneira diferente.

Trata-se da observação. Perceber o presente para expressarmos a nossa realidade por meio de imagens; um ponto de vista exclusivo repleto de detalhes que nem mesmo nós percebíamos.

A fotografia traz beleza, amparo, alegrias, liberdade de expressão. Por meio dela, revelamos o nosso olhar sobre elementos que não são percebidos por todos. Mais que uma técnica, ela amplia o nosso olhar e, ao mesmo tempo, reflete o nosso interior para o mundo. A fotografia tira-nos do automático.

Muitos acreditam, de forma errônea, que a qualidade da imagem fotográfica está ligada exclusivamente a ter um bom equipamento. A verdade é que, acima de tudo, a beleza da fotografia está relacionada à criatividade de quem a produz. O belo esconde-se nos detalhes, na história de quem fotografa, em sua forma de apreciar o mundo. Nas palavras do fotógrafo Sebastião Salgado, “você não fotografa com sua máquina. Você fotografa com toda a sua cultura”.

Esta cultura, que une pessoas e nos apresenta novos olhares e cenários, será encontrada neste lindo trabalho fotográfico desenvolvido pelos alunos do curso de extensão de Fotografia e Sociedade da Universidade do Vale do Sapucaí.

Mais que imagens bonitas, a fotografia é uma forma de nos relacionarmos com o nosso ambiente e de transformá-lo por meio de reflexões fotográficas.

Profa. Patrícia Marques

Professora de Fotografia do curso de Publicidade e Propaganda da Univás Professora responsável pela extensão de Fotografia Publicitária da Univás Jornalista

Especialista em Gestão de Marketing

Mestre em Linguagem e Sociedade

## Linguagens visuais

Jair Pinto de Assis Júnior

Desde muito cedo, a vontade de trabalhar com temas ligados às linguagens visuais foi se afluando na minha vida. Ainda jovem, o gosto pelo desenho me possibilitou olhar o mundo de um jeito diferente. Com o passar do tempo, fui buscando outros formatos para continuar visualizando o mundo. Dentre eles, a fotografia sempre se destacou como uma destas importantes linguagens que nos permitem observar mundo, tanto pelo que está registrado na imagem, quanto pelo que foi dela excluído, pois o vazio, a ausência e o silêncio também são “lugares” que produzem sentidos. Que significam.

Esta obra nasce como fruto da iniciativa e trabalho do professor Rafael Lazzarotto Simioni, das professoras Patrícia do Prado Marques Cordeiro (colega de sala de aula e uma grande professora de fotografia que admiro muito) e Camila Quina Pereira e dos diversos alunos que participaram do Projeto. O resultado nos brinda com um novo modo de retratar a realidade de nossa sociedade.

Esta publicação integra o conjunto de ações artísticas e culturais desenvolvidas em cooperação entre os programas de pós-graduação da Faculdade de Direito do Sul de Minas (FDSM) e a Universidade do Vale do Sapucaí (Univás). Como resultado, você, leitor, poderá ter pelos olhos da fotografia, múltiplos olhares do imaginário regional, aqui, vistos como símbolos de nossa identidade social. Ou seja, um olhar sob o estado da arte da fotografia, assim como um grande exercício coletivo de criatividade, inovação e experimentação de novas formas de observar o mundo.

Boa leitura e observação!

Jair Pinto de Assis Júnior é professor e coordenador do curso de Publicidade e Propaganda da Universidade do Vale do Sapucaí, publicitário pós-graduado em Gestão de Comunicação Empresarial e Mestre em Ciências da Linguagem.



# Água

Nélida Reis Caseca Machado





Coca-Cola Brasil  
água mineral natural  
1 litro  
Fonte Yemanjá  
**Crystal**  
com gás



















Cambuquira  
1834  
Desde

HOMENAGEM DE ANTONIO  
CHIACCHIO A ESTA  
CIDADE

CAMBUCQUIRA  
1834

CAMBUCQUIRA  
1834

A série fotográfica de Nélida Reis Caseca Machado apresenta uma narrativa visual que projeta, sobre o objeto água, uma relação humana de domínio, controle e organização. A água é observada como um objeto dotado de agência e, como tal, sofre as mesmas interferências das relações de exclusão social normalmente tratadas em termos sociais.

A série começa com imagens da água em captação, depois condução, despejo, suspiro e encarceramento. A sequência de imagens, produzidas em tons que vão do azul ao lilás, produzem a sensação de uma atmosfera repleta de radiações ultravioletas, que nos transporta para um mundo escatológico não é comandado por forças sobrenaturais, mas que está sob nossa exclusiva responsabilidade.

A série questiona nossa ambição pelo provisãoamento da água que, em uma relação de exclusão social, transforma-se em aprisionamento, em uma apropriação privada de recursos escassos essenciais à vida.

Em *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, a narrativa é feita por uma cadela, a Baleia. A de Nélida Caseca também não é contada por um personagem humano, mas por uma estratégia criativa de antropofornização de um objeto, a água, que nos conta seu destino, que também é o nosso.

# Ausência

Julia Klehm Fermino







Nada de tristeza  
A gente vai se ver de novo com certeza

2000  
JANEIRO  
1 2 3  
4 5 6  
11 12 13  
18 19 20  
25 26 27 28









Minha avó é o elemento principal da série fotográfica. Tentei trazer a história de como a ausência se faz presente na vida dela todos os dias. A começar por suas expressões por meio de um olhar que, mesmo feliz, transparece saudade.

Nas fotos em que ela não aparece, procurei captar a ausência. A ausência dos filhos que já a deixaram. Com o sofá bagunçado por quem há pouco estava ali, mas que hoje já não pode mais estar. A ausência dos que se fazem ausentes.

A ausência por meio das fotos emolduradas na parede que relembram os velhos tempos. E, por fim, a ausência do meu avô, por meio da boina que sempre usava, dependurada em sua cadeira de balanço. E que continua lá.

“Não há falta na ausência. A ausência é um estar em mim.” - Carlos Drummond de Andrade.

Júlia Klehm Fermino.

# Passe-partout

Rafael Lazzarotto Simioni





GRAFFITI S&B



Milton  
2304







O que define uma fotografia não é apenas o que nela está inscrito como imagem, mas também aquilo que dela foi excluído. Como um enquadramento criminal, o enquadramento fotográfico também é um enquadramento político. Uma relação de poder que opera a segregação entre o que deve estar dentro do enquadramento e o que dele deve ficar excluído.

A fotografia não termina no passe-partout ou na moldura do quadro. Os limites que marcam o lugar onde termina o *frame* fotográfico e começa o nosso mundo não são exatamente limites, mas fronteiras simbólicas que nos convidam a atravessá-las com inteligência e imaginação. A fotografia não termina no passe-partout ou na moldura. Pelo contrário, no passe-partout ou na moldura, é ali que a fotografia está apenas começando.

O passe-partout é limiar entre a imagem construída e a silenciada. Simboliza o umbral que conecta o público e o privado, a objetividade e a subjetividade, aquilo que se mostra e o que se esconde, o que se fala e o que se silencia. Os limites do *frame* fotográfico são zonas de exceção pictóricas, campos de concentração simbólicos dentro dos quais os objetos não são nem públicos, tampouco privados. Não se trata apenas da noção de *impresença material* de Jean-François Lyotard. O campo simbólico é o espaço, utilizando a expressão de Blanchot, da *désœuvrée*, o campo da inoperosidade do poder. Nem ato, tampouco potência, mas o limiar entre ato e potência, entre aquilo que se fotografou e o que poderia ter sido fotografado.

Por muitos anos se pensou na fotografia como reprodução técnica da arte da representação. Uma forma de registro, documentação, memória. Sim, isso são características da fotografia também. Mas o lado mágico desta arte é a sua ambivalência construtivista. O controle do foco permite agir seletivamente sobre os diversos planos da imagem; a velocidade do obturador permite construir sensações visuais de tempo e movimento e a organização pictórica da composição oportuniza construir imagens equilibradas ou angustiantes, estáticas ou dinâmicas, suaves ou agressivas.

Mas a fotografia não está apenas na relação entre os objetos seletivamente organizados dentro do enquadramento. Ela está sobretudo na relação entre aqueles objetos do enquadramento e os que dele foram preteridos pelo fotógrafo. Enquadrar a fotografia é uma atitude genuinamente política, que confere ao artista o poder de selecionar uma parte da realidade, preterindo todo o restante dela.

O passe-partout simboliza essa conexão política entre o que se mostra e o que se esconde na fotografia. Remete à passagem entre o mundo da imagem e o mundo que, silenciado por ela, fica como um pressuposto implícito da sua própria significação.

Ao mirarmos a câmera para um objeto do mundo exterior, inevitavelmente, miramos para nós mesmos.

Rafael Lazzarotto Simioni

# De todos os caminhos

Isadora Marques









De todos os caminhos

De todas as estradas

Entradas

Obstáculos e buracos

O drama eloquente de cada sentimento

A curva mais dura me leva

Para mim

A dança de luz e treva.

A união do eu e a escuridão.

Isadora Marques

# Sr. Antônio

Júlia Morais



















“Este é o Sr. Antônio Pereira de Moraes, 75 anos de idade, meu avô. Desde os 7 anos de idade trabalhou na roça com seu pai. Atualmente, está impossibilitado de continuar trabalhando com o que mais gosta, em razão de um acidente ocorrido em 15 de fevereiro de 2019, ocasião em que foi atacado por uma vaca de sua própria criação, que o deixou com 18 costelas quebradas e os pulmões perfurados. Mesmo depois de tudo isso e de sua árdua recuperação, o Sr. Antônio não desistiu de fazer o que mais ama, continua cuidado de suas galinhas e de algumas vacas, com muito carinho e dedicação.”

Júlia Moraes Pereira

A série de Júlia Moraes constrói uma narrativa intimista da relação entre os objetos e a vida rural do interior do Sul de Minas. São objetos inscritos no imaginário sul-mineiro como símbolos da identidade das famílias que aqui construíram suas vidas e sua história. Ela fala da simplicidade e alegria da vida na roça, como também do trabalho duro e do compromisso com a comunidade.

Júlia Moraes nos coloca na posição de observadores que caminham junto com o Sr. Antônio, acompanhando sua rotina diária de trabalho nas coisas do mundo rural. A posição desse protagonista, quase sempre de costas, caminhando em direção ao futuro, questiona a relação de dominação técnica entre as atividades manuais do cuidado da roça e a pressão da urbanização e da automatização agropecuária, que obrigam a cultura do interior a caminhar em direção a um futuro que não conhecemos.

# Janelas

Héverton Barbosa de Freitas











Paisagens na janela.

Janelas na paisagem.

De dentro pra fora,

De fora pra dentro.

Romper com as paredes...

Isso é tão normal.

Héverton Barbosa de Freitas

# Vida Nua

Fernanda Nadalini













**LOJAS TOP RIO**  
PREÇOS BAIXO É AQUI



MA'S IMOVETS  
CONSIGNADO

SERVUL  
CORINTHIANS

CACIFE  
ARNOR FRIO

Fabrica de Denton



“Vida nua” é um conceito de Giorgio Agamben e refere-se à uma vida destituída de proteção, pertencente ao estado de ilegalidade, entregue à mercê da própria sorte.

Como uma figura de linguagem, a fotografia também consegue expressar a vida de milhares de pessoas que estão dentro do campo da vida nua, abandonadas pelo Estado e pela sociedade.

A vida nua está ali, expressa, no homem que estende sua coberta no chão de uma calçada fria para passar a noite, do cão que lhe faz companhia aos pés, do cobertor que não é lavado há anos, mas que o aquece. Na mulher que caminha com olhar distante e carrega, em seus ombros, a dor dos dias constantes. Ela empurra com suas mãos um carrinho de bebê que usa como aparato de trabalho, para recolher lixos que possam ser úteis para sua sobrevivência.

Está no jovem dos pés descalços que dorme ao lado de seu próprio vômito, numa tarde quente de semana, à margem de uma rua, cobrindo seu corpo com o cobertor para, depois do descanso, continuar no dia seguinte. No homem que agarra com mãos firmes o portão da casa de uma senhora e clama pela doação de algum alimento que possa levar à sua família.

No jovem que usa do malabarismo, a fim de conseguir algum dinheiro, que carrega no rosto e no corpo as marcas de uma vida de segregação, marcada por tempos duros, porém ainda presentes. No senhor que, com suas comorbidades, carrega no seu corpo marcas de uma vida cruel. A velhice lhe toma as forças antecipadamente, mas ele insiste em sair e, dia à dia, por cada lixo que passa, estaciona seu grande carrinho de mão, colhe recicláveis para conseguir sobreviver. Sem voz, como toda vida nua, ele mal consegue falar. Sua língua enrola, mas seu olhar é profundo. Mesmo que quisesse ou precisasse, ele não pode parar, pois não tem quem o acolha.

Dos invisíveis, de tempos antigos, de tempos modernos, vida nua é a personificação daqueles corpos-fantasmas para o Estado e para a sociedade.

Fernanda Nadalini

# Pé de moleque

Lucas Inácio Rodrigues





















A série fotográfica proposta foi realizada durante o trabalho de campo da pesquisa do mestrado no Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento, Tecnologias e Sociedade da Universidade Federal de Itajubá, intitulada “Desenvolvimento, cultura e território: o doce pé de moleque em Piranguinho/MG, entre o saber e o artefato”.

As fotografias retratam o processo de produção do pé de moleque, da matéria-prima ao doce terminado, focando nos artefatos fundamentais para a realização do alimento e nos maquinários utilizados pelos doceiros. O saber/fazer o doce pé de moleque no município de Piranguinho é oficializado como Patrimônio Cultural Imaterial do Estado de Minas Gerais e é fonte de renda importante para o desenvolvimento local.

A receita básica do pé de moleque possui as seguintes matérias-primas: 2,5 kg de rapadura, 1,5 kg de amendoim torrado e sem casca e 300 ml de água.

A produção artesanal do doce consiste em:

1. Torrar o amendoim em fogão comum ou a lenha, processo conhecido como torrefação;
2. As cascas são removidas com o auxílio de um tijolo ou os amendoins são introduzidos em sacos que, batidos contra a parede, possibilitam a retirada da casca, processo conhecido como limpeza; Atualmente é utilizada a máquina conhecida como “despeliculadora”.
3. O grão é triturado em moedores manuais, quando o doce de pé de moleque for feito de amendoim moído, e, posteriormente, misturado à rapadura derretida em água quente em um tacho de cobre, ferro batido ou alumínio. Os moldes para se fazer o doce também podem ser feitos de madeira, como nos mostra na fotografia 12.
4. O produto obtido é então peneirado para a remoção de impurezas, como ciscos e pedaços de abelhas;
5. A conjugação de amendoim (inteiro ou moído) com a rapadura derretida é introduzida em uma bancada/mesa de pedra úmida ou forrada com plástico úmido dentro de uma forma;
6. A matéria-prima, já em processo avançado de produção, é resfriada por 15 minutos, aproximadamente;
7. Quando atingida a consistência ideal, a peça é cortada em diferentes formatos, para assim, estarem prontos para a comercialização;
8. O pé de moleque é comercializado em embalagens de papelão ou plástico mole transparente.

O “ponto” do doce é um conhecimento essencial para se ter um produto de qualidade e estes saberes são específicos de cada doceiro que trabalha nas fábricas, demonstrando a importância dos atores humanos no processo produtivo.

Lucas Inácio Rodrigues

# Vendo máscaras

entre artefatos, ofícios e sentido

Marcelo de Seixas Martins



CX 450.00  
CAXILIO 5.00  
MILGUEIRA 60.00  
FUNDO 50.00  
TAMPA 50.00  
NINHO 65.00  
CERA com 30.00  
ALVIZOLADA 55.00

JANEIRO 2021						
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30	31				

VENDO  
MASCARAS











Original 30 Pieces  
**Gomets**  
Fruitas Sortidas  
Original 30 Pieces  
**Gomets**  
Fruitas Sortidas

Es  
Pizza Fria - Sucos

OS

LACOSTE  
LACOSTE  
LACOSTE  
LACOSTE  
LACOSTE  
LACOSTE  
LACOSTE  
LACOSTE



ATENÇÃO  
PARA SUA  
SEGURANÇA  
MANTENHA-SE  
A DISTÂNCIA DE  
1,5 METRO DAS  
DEMAIS PESSOAS.



LOS DARIN  
PARDO







VISUAL  
13043  
(02) 3256-8633

FACI  
Feria Agrícola  
& Comunal de Iquitos

Essa série questiona nossa reação ao ver alguém usando máscara antes do período pandêmico e combina a presença dessa peça de proteção com o objeto faca.

Artefatos são símbolos que interferem na forma como vivemos, sentimos e agimos em determinado contexto e diante deles. Nesse mesmo contexto, o simbolismo, ou o que representa determinado artefato, está diretamente relacionado com sua contextualização sociocultural e temporal. Assim, sua representação, a forma como o vimos e agimos variará de acordo com o contexto em que está inserido e com as demandas do tempo-espaço. Assim sendo, suas representações podem nos despertar sentimentos distintos, quiçá, antagônicos, da tensão e medo ao cuidado, de acordo com o meio e o espaço temporal dos quais fazem parte.

Não há produção de imagens por parte do fotógrafo isenta de intenções próprias e, portanto, não é neutra, isenta de conotações políticas. Da mesma forma, a interpretação das imagens por quem as observa, tampouco, é neutra. Como diz Flusser, “O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. Quando critica as imagens técnicas (se é que as critica), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões do mundo”.

No caso das imagens tradicionais, é fácil verificar que se trata de símbolos: há um agente humano (pintor, desenhista) que se coloca entre elas e seu significado. Este sujeito elabora símbolos “em sua cabeça”, transfere-os para a mão munida de pincel, e de lá, para a superfície da imagem. A codificação se processa “na cabeça” do artista, e quem se propõe a decifrar a arte deve saber o que se passou em tal “cabeça”.

No caso das imagens técnicas, a situação é menos evidente. Por certo, há também um fator que se interpõe (entre elas e seu significado): um aparelho e um agente humano que o manipula (fotógrafo, cinegrafista). Mas tal complexo “aparelho-operador” parece não interromper o elo entre a imagem e seu significado. Pelo contrário, parece ser canal que os liga. Isto porque o complexo “aparelho-operador” é demasiadamente complicado para que possa ser penetrado: é caixa preta e o que se vê é apenas input e output. E quem os vê, visualiza o canal e não o processo codificador que se passa no interior da caixa preta.

Diante dessa complexidade, toda crítica da imagem técnica deve visar ao branqueamento dessa caixa. Dada à dificuldade de tal tarefa, somos por enquanto analfabetos em relação às imagens técnicas, porque não sabemos como decifrá-las.

A fotografia seria, portanto, determinista por si só? Relacionando o pensamento de Latour, a fotografia e o fotógrafo deveriam descrever, a partir da imagem, a realidade “na maior riqueza de detalhes possível”. Assim, ao fotografar determinado contexto, o fotógrafo não deve partir de preceitos determinados a priori, pois se assim o fizer, influenciará diretamente no campo em que está a fotografar. Dessa forma, é possível pensar que qualquer ato fotográfico não seja, por si só, determinista. Mesmo que assim se faça, (se pretenda descrever, a partir da imagem, a realidade “na maior riqueza de detalhes possível”) a representação da realidade estará dotada de sua própria visão de mundo.

Segundo Flusser (1985, p. 16-17),

*A aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja patar-lhes o significado. Com efeito, são elas símbolos extremamente abstratos: codificam textos em imagens, são metacódigos de textos. A imaginação, à qual devem sua origem, é capacidade de codificar textos em imagens. Decifrá-las é reconstituir os textos que tais imagens significam. Quando as imagens técnicas são corretamente decifradas, surge o mundo conceitual como sendo o seu universo de significado. O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é “o mundo”, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem.*

A partir desse dizer, portanto, legendar imagens, a partir de pensamentos ou questionamentos, seria expor as intencionalidades do fotógrafo, ao fazer tais imagens, o que irá, de certa forma, influenciar na forma como o observador as interpreta. Da mesma maneira, ser determinista, ao realizar imagens, é aparentemente uma objetividade ilusória, visto que as imagens técnicas, na “realidade, são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado.” Conclui-se, portanto, que o determinismo fotográfico é ilusório e que a fotografia sempre estará repleta de intenções, referências e visões de mundo, tanto de quem as faz, quanto de quem as interpreta.

Segundo Sontag (1977, p. 63),

*Os moralistas que amam fotos sempre esperam que as palavras salvem a imagem. (O caminho inverso ao do curador de museu que, a fim de transformar em arte a obra*

*de um fotojornalista, expõe as fotos sem as legendas originais.) Assim, Benjamin pensava que a legenda correta ao pé da imagem poderia “resgatá-la dos estragos do modismo e conferir a ela um valor de uso revolucionário”. Ele conclamava os escritores a começar a tirar fotos, para mostrar o caminho.*

De uma perspectiva Latourina, legendar imagens seria interferir diretamente no “campo” em que se está a registrar. Estaria próxima da perspectiva crítica, que é problematizada em sua obra, a partir do ponto de que, ao se realizar uma pesquisa, ou nesse caso, uma foto, a partir dessa perspectiva, estaria influenciando diretamente naquilo que é pesquisado ou fotografado. Numa perspectiva Latouriana, fotografar seria tirar uma foto na tentativa de “registrar a realidade mais próxima daquilo que ela realmente é”, sem incluir legendas ou comentários de uma perspectiva crítica, de forma que tal postura não esteja carregada de uma suposta impessoalidade ou de alguma neutralidade política, mas ao contrário, sendo esta postura pessoal e política por si só.

Sontag (1977, p. 63), também sinaliza que

*Esta foto, como qualquer foto, aponta Godard e Gorin, “é fisicamente muda. Fala pela boca do texto que vem escrito abaixo.” De fato, as palavras falam mais alto do que as imagens. As legendas tendem a exagerar os dados da visão; mas nenhuma consegue restringir, ou fixar, de forma permanente, o significado de uma imagem. O que os moralistas exigem de uma foto é que ela faça aquilo que nenhuma foto é capaz de fazer — falar. A legenda é a voz que falta, e espera-se que ela fale a verdade. Mas mesmo uma legenda inteiramente acurada não passa de uma interpretação, necessariamente limitadora, da foto à qual está ligada. E a legenda é uma luva que se veste e se retira muito facilmente. Não pode impedir que qualquer tese ou apelo moral que uma foto (ou conjunto de fotos) pretende respaldar venha a ser minado pela pluralidade de significados que toda foto comporta, ou abrandado pela mentalidade aquisitiva implícita em toda atividade de tirar — ou colecionar—fotos e pela relação estética com seus temas, que todas as fotos inevitavelmente propõem.*

A fotografia sempre parte de pressupostos e intencionalidades e, portanto, não são neutras, isentas de valores e conotações políticas. Tentar relacionar a prática fotográfica ao pensamento de Bruno Latour é concluir que não existe neutralidade no processo e que se trata de um determinismo ilusório.

Fotógrafos imbuídos de preocupação social supõem que sua obra possa transmitir algum tipo de significado estável e revelar a verdade. Mas por ser a fotografia sempre um objeto num contexto, tal significado está destinado a se esvaír; ou seja, o contexto que molda qualquer uso imediato da fotografia — em especial o político — é imediatamente seguido por contextos em que tais usos são enfraquecidos e se tornam cada vez menos relevantes.

“A função das imagens técnicas é a de emancipar a sociedade da necessidade de pensar conceitualmente”. Vilém Flusser

## Referências

FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Editora Hucitec, 1985. E-book. Disponível em <https://www.mobilizadores.org.br/wp-content/uploads/2016/09/Filosofia-da-Caixa-Preta-Vilem-Flusser.pdf>.

<https://www.mobilizadores.org.br/wp-content/uploads/2016/09/Filosofia-da-Caixa-Preta-Vilem-Flusser.pdf> .Acesso em 15 de maio de 2021.

SONTANG, Susan. Sobre fotografias. São Paulo: Companhia das Letras, 1977.E-book (113 p.) ISBN 978-85-8086-579-0. Disponível em <https://www.mobilizadores.org.br/wp-content/uploads/2016/09/Sobre-fotografia-Susan-Sontag.pdf>. Acesso em 15 de maio de 2021.

Marcelo de Seixas Martins

# Oração ao tempo

Helena Almeida







Na série de Helena Almeida, a relação com o tempo é personificada por meio da imagem do Sr. Joaquim Fidelis, que aparece nas fotos como símbolo da conexão e unidade entre o tempo do seu mundo e a temporalidade da cidade que o rodeia. Este protagonista representa um tempo diferente, autônomo e que convive dentro da simultaneidade de diversas outras temporalidades da vida urbana contemporânea.

Helena Almeida questiona a unidade da seta do tempo e nos mostra, por meio da fotografia do Sr. Fidelis que, contrariando os relógios e calendários, a vida social produz diferentes formas de temporalidade que comandam nossa relação com o tempo.

# O sagrado ser feminino

Isadora Marques















Brincando com cores. Fazendo poesia. Fazendo arte e sendo arte. Entre a luz e as sombras. Entre o místico e o que supostamente nossos olhos veem, há o ser e o sentir. A dualidade em Ser e o sagrado.

- O sagrado (SER) feminino.

Donde vem tamanha doçura, verdade, força, coragem e vida?

Donde vem o sorriso, a sinceridade, espontaneidade, esperteza e leveza?

Donde vens tu, minha doce, única e súpil fortaleza em ser, mulher.

- O sagrado (SER) feminino.

Realização



Apoio



Foto Clube  
Pouso Alegre

Este livro é resultado do Projeto de Extensão Fotografia e Sociedade, realizado pelos autores no âmbito dos Projetos de Pesquisa Imagens da Lei (PPGEDUCS/Univás), Educação e Práticas no Cotidiano (PPGEDUCS/Univás) e Arte, Política e Hermenêutica Jurídica (PPGD/FDSM). O objetivo do Projeto de Extensão foi integrar um conjunto de ações artísticas e culturais desenvolvidas em cooperação entre o PPGD/FDSM e PPGEDUCS/Univás, envolvendo alunos da graduação e pós-graduação de ambas as instituições, em diálogo com estudantes do ensino médio e comunidade externa.