

RUÍDO E FOTOGRAFIA EXPERIMENTAL: ESTÉTICAS IRREGULARES PARA DISCURSOS POLÍTICOS

Noise and experimental photography: irregular aesthetics for political discourses

Ruido y fotografía experimental: estética irregular para los discursos políticos

Ludimilla Carvalho Wanderlei¹

Resumo

A fotografia experimental é plural. Elaborada com mídias digitais e fotoquímicas, em trabalhos que partem da investigação dirigida ao *medium*, a vertente experimental indica o interesse por uma estética centrada no ruído dos dispositivos, que funciona como elemento-chave de discursos visuais políticos. Este artigo discute o potencial generativo do ruído nas imagens técnicas, em estratégias criativas que utilizam estéticas irregulares, "feias", para discutir questões de gênero e raça.

Palavras-chave: Fotografia experimental. Ruído. Tecnologia. Estética. Política.

Abstract

Experimental photography is plural. Elaborated with digital and photochemical media, in work that start from the investigation directed to the medium, the experimental strand indicates the interest for an aesthetics centered on the noise of the devices, which functions as a key element of political visual discourses. This paper discusses the generative potential of noise in technical images, in creative strategies that use irregular, "ugly" aesthetics to discuss issues of gender and race.

Keywords: Experimental photography. Noise. Technology. Aesthetics. Politics.

Resumen

La fotografía experimental es plural. Elaborado con medios digitales y fotoquímicos, en obras que parten de la investigación dirigida al medio, la vertiente experimental señala el interés por una estética centrada en el ruido de los dispositivos, que funciona como elemento clave de los discursos políticos visuales. Este artículo analiza el potencial generativo del ruido en las imágenes técnicas, en estrategias creativas que utilizan una estética irregular y "fea" para debatir cuestiones de género y raza.

Palabras-clave: Fotografía experimental. Ruido. Tecnología. Estética. Política.

¹Doutora e mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco; Endereço de email: ludimillacw@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1751-9688>.

Artigo submetido em: agosto/2021. Aprovado em: novembro/2021

Esferas, ano 11, vol. 3, n° 22, setembro-dezembro de 2021.

ISSN 2446-6190

1. Ruído: conceito e fenômeno da dissidência

Para falar sobre o potencial criativo de sistemas e tecnologias quando corrompidos ou tensionados em seus modos de funcionamento, alguns pesquisadores têm utilizado termos como ruído (HAINGE, 2013), erro (NUNES, 2011), ou falha (KRAPP, 2011). Suas análises são direcionadas aos mais diferentes objetos – cinema, música, literatura, fotografia, games, design, *softwares* – demonstrando que se as tecnologias são geralmente associadas a um discurso de eficiência, alto desempenho e precisão, elas também possuem uma zona de indeterminação, um entrelugar, de onde emerge o ruído, de onde nascem falhas e erros. Em nossas pesquisas no campo da fotografia experimental utilizamos o conceito de ruído como elemento perturbador da eficiência tecnológica que resulta do “jogo contra o aparelho” (FLUSSER, 2011). O ruído traz à tona a matéria espúria das mídias da imagem em manifestações visuais irregulares e híbridas. Essa interpretação assume o ruído como parte constituinte e generativa das tecnologias, e não como uma interferência externa. Ou seja, as próprias estruturas de cada *medium* guardam as condições de aparição do ruído, que é considerado uma potência latente, uma presença virtual de potencialidades criadoras exploradas nas artes visuais.

O ruído é um fenômeno observado em diversas esferas de conhecimento, localizando-se como um problema teórico no contexto europeu de urbanização e industrialização do século XX. Mesmo artistas e pesquisadores que se dedicaram ao tema, considerando seu caráter de possível renovação² acabaram por associá-lo a uma perturbação ou interferência, atribuindo-lhe um viés negativo. De fato, o ruído permanece reconhecido como algo que desorganiza, desregula, questiona sistemas e padrões. Seja no âmbito da música, dos sistemas de comunicação, da informática ou na cibercultura, ele é um objeto de estudo complexo e fascinante, e mantém esse caráter de presença incômoda.

² É o caso do manifesto de Luigi Russolo, *The art of noises* (1913), que celebra o potencial do ruído para renovar a música, mas demonstra uma compreensão estreita do tema, restringindo-o aos sons de máquinas, e buscando uma certa adaptação do ruído a padrões musicais, através da criação de instrumentos mecânicos que tentavam reproduzir sons do maquinário da época.

No entanto, estudos mais recentes dão conta da capacidade de o ruído operar questionamentos de formas dominantes, renovar as sensibilidades, e dirigir um olhar crítico à suposta opacidade e neutralidade das tecnologias ou sistemas. Em vez de tentar defini-lo de maneira precisa, podemos descrevê-lo como um fenômeno mutável, já que suas conceituações variam no tempo e são por vezes contraditórias, e sem forma definida, que se manifesta como uma presença fora de padrões. Outro ponto importante é que ele suscita uma reflexão sobre o *medium* no qual aparece, evidenciando a presença intermediadora do meio e expressando assim, sua “pura materialidade” (HAINGE, 2013, p. 88)³.

A investigação do potencial crítico, transgressor e expressivo do ruído e, conseqüentemente, o reconhecimento de sua vertente positiva, são encontrados nos estudos sobre as contribuições do ruído para a arte, a partir dos anos 2000. Trabalhos como os de Kelly (2009), Ballard (2011), Gontijo (2014), Hainge (op cit), Baio (2012), são exemplos disso. Nossas pesquisas tratam do ruído na fotografia experimental (WANDERLEI, 2020; CARVALHO, 2021) e assinalam que se o ruído é uma potência revelada pela diferença, destacando a perturbação em determinado sistema ou corpo, os usos não-convencionais de dispositivos de imagem em processos experimentais revelam os ruídos das mídias. Os procedimentos são os mais variados, indo da ressignificação de técnicas clássicas da imagem fotoquímica, como daguerreotipia ou cianotipia, que sofrem modificações ou adaptações, passando também pelo uso de equipamentos danificados, hackeamento de sistemas, combinação de meios analógicos e computadorizados, e descaracterização de *softwares* e arquivos. Assim, os ruídos na fotografia contemporânea são diversos, devido à pluralidade de metodologias utilizadas pelos e pelas artistas.

O pesquisador Erick Felinto (2013) enfatiza a natureza relacional, o caráter paradoxal, desestabilizador e imprevisível do ruído, características às quais podemos acrescentar a ruptura de paradigmas, a verve multimídia, a dificuldade de rotulagem e a capacidade de dissolução das formas. Quando falamos do ruído na imagem, referimo-nos a formas surgidas de procedimentos originais, nos quais não se tem controle total sobre o resultado final, aceitando, assim, desvios e acasos como parte do processo de construção das obras.

³ Neste texto o debate sobre o ruído é focado nas tecnologias da imagem, mas é importante destacar que o ruído é um fenômeno abrangente e praticamente onipresente, apresentando-se nos corpos, sistemas, linguagens, como aponta Greg Hainge (2013), para quem o ruído está em tudo.

Nesse sentido, reconhecemos a variabilidade dos ruídos como consequência direta dos tipos de mídia ou técnica utilizadas, e da própria diversidade de processos. Isso implica também afirmar que a presença do ruído é percebida como uma dissidência formal/visual. Contudo, em relação a que exatamente?

A ideia central aqui é pensar o ruído como movimento de diferenciação e deslocamento que questiona a opacidade tecnológica e, simultaneamente, propõe alternativas aos modelos estéticos assentados em noções de verossimilhança, beleza, representação, “limpeza e perfeição” (MANOVICH, 1994) da imagem. A historiografia da fotografia demonstrou uma valorização de imagens nítidas, fixas, miméticas e, paralelamente, reservou a um espaço de marginalidade as experiências de hibridismo ou de contágio entre linguagens. A essa tendência, Antonio Fatorelli (2013) denomina “forma fotografia”: um modo fotográfico “puro e direto”, tributário da necessidade de autonomia e reconhecimento da fotografia como linguagem em suas especificidades, e também reflexo de uma prática refém da ideia de não-intervenção (seja na imagem final ou no dispositivo que venha a desconfigurá-lo em sua estrutura de fábrica).

A “forma fotografia” exclui modalidades como o desfocado, o borrão, a múltipla exposição, as formas indefinidas que tendem à abstração, as composições heterogêneas (colagens, montagens, sobreposições), que entendemos serem algumas das formas que o ruído assume na fotografia. O ruído denuncia a experimentação no próprio “corpo” da imagem, considerada a partir da ideia de “artifício” (FLUSSER, 1985), ou seja, da manipulação deliberada e evidenciada da forma. Se a “forma fotografia” é partidária do automatismo no uso do dispositivo, o experimental tem na manipulação e no jogo com a tecnologia a sua gênese, abrindo assim caminho para o ruído.

Entendida como consequência estética de um pensamento ocidental regulador e cientificista, a “forma fotografia” deixou como legado toda uma história visual que nega as imagens impuras, e a possibilidade de atribuir valor e significado à imperfeição como característica inerente aos seres humanos, às mídias e, consequentemente, às imagens que resultam do diálogo entre os corpos humano e maquínico. Esse modelo fez com que a noção de experimental adquirisse a conotação de algo inacabado, mal planejado ou parcialmente executado. Assim, o termo experimental é utilizado como marco teórico tardiamente, já sem o viés negativo, em

WANDERLEI, C. L. Ruído e fotografia experimental: estéticas irregulares para discursos políticos.

Esferas, ano 11, vol. 3, nº 22, setembro-dezembro de 2021.

ISSN 2446-6190

comparação à existência dessas práticas no meio fotográfico. A fotografia, na verdade, sempre precisou lidar com o imprevisível, com a imperfeição e com o risco – ou seja, com o ruído – mas a valorização dos trabalhos experimentais é recente, conforme veremos logo mais.

De volta ao ruído e suas manifestações no território da imagem, ele pode ser identificado com: a perturbação da mimese, a investigação de formas que trazem ao primeiro plano da imagem seus elementos formadores (*pixels*, grãos, linhas), o gesto de manipulação perceptível (com intervenções como riscos, traços, arranhões, pinceladas, rastros de movimentos aparentes, distorções, intervalos e falhas em arquivos, costuras), a exploração de tempos distendidos em contraposição ao instantâneo, a emergência de formas que se afastam do visível e da figuração, a fusão ou junção de elementos díspares em colagens digitais e fotomontagens, entre outros modos visuais surgidos dos experimentalismos com os dispositivos (em suas dimensões técnica, discursiva e formal). Não raro, imagens que trazem uma forte carga de ruído atestam o diálogo entre campos da imagem antes pensados separadamente (cinema, fotografia, vídeo, pintura), e seus processos experimentais exploram a elasticidade temporal e as representações do espaço alternativas à perspectiva geométrica, o trânsito entre os modos fixo e móvel da imagem, o cruzamento de técnicas, a mistura de materiais, a construção de dispositivos artesanais, ou ainda o emprego de equipamentos e insumos descontinuados pela indústria ou com defeito.

2. Teorias

Considerando tais questões à luz das abordagens teóricas sobre a imagem contemporânea, veremos que há pesquisadores interessados em obras realizadas através da colaboração entre a intencionalidade humana e a inteligência maquínica, na qual erros, falhas, e ruídos surgem como traços da materialidade das mídias. Trabalhos nos quais o gesto artístico explora de maneira não

convencional a técnica, sabotando suas funções originais, desrespeitando seus projetos industriais, desestabilizando hábitos perceptivos e produzindo imagens por vezes difíceis de rotular.

Tracy Piper-Wright (2020), por exemplo, em seu estudo sobre fotografia vernacular afirma o apreço pelas imagens que “dão errado”, que por defeito do equipamento ou manuseio “incorreto” do usuário, não representam fielmente aquilo que estava diante da câmera, resultando borradas, tremidas, super ou subexpostas. E, dessa forma, carregam um elemento de surpresa, certo grau de descontrole e irregularidade formal. Ela acredita que há um intercâmbio, um agenciamento entre a relativa autonomia do dispositivo e a intervenção humana, quando esta última se propõe a revirar o equipamento contra suas regras técnicas e estéticas. Segundo a autora (2018, p. 1, tradução nossa), “[...] O erro reflete as formas humanas de olhar, que são parciais, subjetivas e afetadas pelo nosso gesto corporal e pelo contexto espaço-temporal. O erro fotográfico inaugura um espaço paradoxal entre a máquina e o humano, apresentando esse espaço como um *gap*, um impasse nas convenções da prática fotográfica tecnológica e culturalmente falando”.

Michel Poivert (2010) e Marc Lenot (2017) refletem sobre a vertente experimental da fotografia ressaltando que boa parte dos artistas buscam reinventar os modos de utilização da imagem analógica (negativos e papeis), ou exploram os efeitos da luz (mediante longas exposições), podendo ainda trabalhar com equipamentos artesanais. Joan Fontcuberta (2010), por sua vez, fala sobre uma “poética dos erros”, que ao se apropriar de técnicas clássicas como a *pinhole*, problematiza a fetichização tecnológica e reinventa procedimentos considerados “obsoletos”, valorizando assim o que antes era defeito em uma estética intencional. E no Brasil, pesquisadores como Fatorelli (2017) e Rezende (2020) utilizam respectivamente termos como “imagem apresentativa”, “baixa fidelidade” e “precariedade” para discutir trabalhos que podem ser considerados sob a rubrica experimental.

De fato, a experimentação sempre fez parte do repertório das práticas fotográficas, pois as experiências fronteiriças entre cinema e fotografia realizadas por Marey no século XIX e o fotodinamismo, já podem ser considerados fotografia experimental. Outros termos foram empregados na teoria, como “fotografia expandida” (FERNANDES JUNIOR, 2002) e “passagens” (PARENTE, 2011), porém, o termo “experimental” só adquire a forma de conceito no âmbito da fotografia no estudo de Marc Lenot (2017), no qual seu significado é ainda restrito, já que a abordagem do autor considera artistas europeus e norte-americanos que trabalham exclusivamente

WANDERLEI, C. L. Ruído e fotografia experimental: estéticas irregulares para discursos políticos.

Esferas, ano 11, vol. 3, nº 22, setembro-dezembro de 2021.

ISSN 2446-6190

com meios analógicos a partir de um recorte temporal (dos anos 1980 em diante). Nossa proposta é entender o experimental como um campo amplo, que engloba a produção de imagens em diferentes mídias, valendo-se inclusive da interlocução entre elas, e entre diferentes domínios da imagem (como cinema, pintura e vídeo). Além disso, consideramos também que a prática experimental demonstra uma articulação entre crítica à tecnologia, valorização de estéticas repletas de ruídos e desenvolvimento de processos híbridos, abarcando questões que vão da técnica à poética, o que solicita dos teóricos análises transversais atentas ao sentido político da escolha e valorização de formas imperfeitas, caóticas, complexas, heterogêneas.

Na produção artística brasileira, estas questões parecem articuladas a debates de gênero, raça, sexualidade, identidades e questões de fundo político-social que retiram o experimental de um debate meramente formal e parecem extrapolar os limites da crítica associada aos estudos da fotografia. Como pensar, por exemplo, os trabalhos de artistas tão distintos como Rosângela Rennó, Eustáquio Neves, Felipe Camilo, Mitsy Queiroz ou Aline Motta, que constroem imagens a partir de elementos, técnicas, referências e suportes diversos, mas que podem ser “classificados” igualmente sob a chancela do experimental? Suas obras não refletem simultaneamente sobre as expansões e aberturas dos meios, visibilidades e invisibilidades, sobre temas caros à fotografia (memória, real, documento, tempo, etc), sem, no entanto, ficarem restritas à categoria fotográfica? Gostaríamos de pensar que os projetos experimentais mobilizam um debate que desierarquiza os lugares isolados da fotografia, do cinema, da pintura e do vídeo, misturando de tal forma essas linguagens que talvez seja interessante referir esses trabalhos como localizados na esfera da imagem experimental (em vez de fotografia experimental). Esse é o motivo pelo qual, em alguns trechos deste texto, utilizamos o termo imagem (em lugar de fotografia).

Ao que indica o movimento das teorias, o olhar mais atento aos trabalhos com esse perfil veio na esteira do advento das tecnologias digitais, que gerou, por um lado, uma crença de renovação nos regimes visuais em virtude das possibilidades das mídias computadorizadas, e, por outro lado, o reconhecimento de uma negociação entre um novo paradigma técnico (o digital) e tradições visuais ligadas à representação, em uma repetição dos modos de utilização já assentados no sistema analógico, como notaram por exemplo, Manovich (1994; 2013), Fattorelli (op cit), e Valle (2012). Quer dizer, o processo de digitalização da imagem também reposicionou questões como o reflexo do real, a partir da busca pelo aperfeiçoamento da ordem do visível, algo que já se encontrava

WANDERLEI, C. L. Ruído e fotografia experimental: estéticas irregulares para discursos políticos.

Esferas, ano 11, vol. 3, nº 22, setembro-dezembro de 2021.

ISSN 2446-6190

no modo analógico, em vez de concretizar os anseios de ruptura radical e de superação de “velhas estéticas” que alguns teóricos anunciavam. Conforme analisa Baio (2014), a base técnica digital segue oferecendo imagens que preservam a fatura indicial, em um processo de emulação que põe em contato digital e analógico. Os sistemas também podem se “contaminar”, como acontece, por exemplo, no uso dos filtros disponíveis em aplicativos de celulares que remetem a efeitos de negativo preto e branco, solarização, ou mesmo ao estilo visual da Polaroid.

Em contrapartida, notamos também que as técnicas e processos da imagem fotoquímica passam a ser revisitados, pois nunca desaparecem completamente. A partir de um olhar crítico que altera metodologias, são buscados resultados não convencionais com a estratégia do desvio ou da degradação de suportes. Na mesma linha, equipamentos considerados “obsoletos” são reintroduzidos na produção artística, em um processo de valorização das manifestações visuais que surgem quando não se sabe exatamente as condições de funcionamento de um dispositivo. É como se o advento do digital provocasse tanto a reconfiguração de estéticas indiciais, que tendem à perfeição⁴, quanto mobilizasse em seguida, o interesse por visualidades que fogem a esse padrão, seja nas próprias mídias digitais ou nas analógicas, que podem ser (re)apropriadas com vistas à produção de imagens disjuntivas, repletas de interferências e marcas do processo de feitura.

3. Ruído, imagem, política

Atualmente, essas questões indicam a consolidação de estéticas, em que irregularidades, ruídos e marcas visuais da experimentação são assumidos e reconhecidos não como um gesto formalista vazio, mas como vetores de uma postura crítica no uso

⁴O fotógrafo carioca Luiz Alberto Guimarães (2014) questiona o investimento da indústria no desenvolvimento de câmeras de ISO cada vez mais alto, em detrimento de equipamentos capazes de registrar imagens em situações de pouca luminosidade, atentando para a permanência de um modelo visual que tem implicações técnicas, estéticas e políticas.

dos dispositivos. Além de ser um modo visual afeito aos trabalhos que discutem questões de gênero e raça. Isso permite sugerir que a escolha por estéticas híbridas, imperfeitas, “pobres”, constitui-se como agenciamento de um discurso visual político.

Em seu texto “*Cuerpos políticos y contra-representaciones*”, Ríán Lozano (2010) faz uma interpretação estético-política da noção de “representação”, entendendo-a como norma visual que não inclui corpos subalternizados, racializados, colonizados. Isso significa também que para esses corpos não existe lugar na esfera da “beleza”, código de uma visualidade dominante. Sem desconsiderar também a leitura feminista da representação, como modo de enquadramento de corpos femininos pelo olhar masculino essencial do texto da pesquisadora, acreditamos que essas ideias a respeito da representação e da beleza como normas que participam de um jogo político são bastante úteis para o debate sobre estéticas ligadas às manifestações do ruído. Ora, se Lozano fala sobre a necessidade de um “reino das Artes Feias” como estratégia de subversão da representação, o ruído é uma força desencadeadora de formas alternativas aos ideais de beleza, perfeição e verossimilhança que caracterizam parte da produção fotográfica e estão em conformidade com uma herança visual notadamente eurocentrada e moderna.

No entanto, o ruído nessas imagens feias e “processuais” (WANDERLEI, 2021) não se resume a uma simples negação da representação e de outros temas caros à fotografia, estabelecendo com ela uma relação dicotômica. Ele enseja a crítica dessa agenda estética, no que ela tem de excludente, classista e racista, pois noções como beleza, perfeição, equilíbrio ou harmonia reservam-se majoritariamente às imagens de corpos brancos, europeus.

Hito Steyerl (2009) reivindica atenção para as “imagens pobres”, celebrando não só o potencial anárquico, imprevisto e experimental que imagens de baixa resolução (modificadas, compartilhadas) adquirem como oposição ao purismo e à fetichização tecnológica, mas também acena ao uso consciente e proposital dessa plástica corrompida no meio artístico. Sua argumentação sugere que se apropriar de uma estética aparentemente degradada é um gesto político, na medida em que nitidez, definição, foco, mimetismo e alta resolução são atributos que conferem um status de superioridade em uma certa hierarquia das imagens. Nessa escala, as imagens pobres pertenceriam à classe mais baixa (STEYERL, 2009, p. 1-3). Em seu texto, Steyerl (2009) enfatiza o caráter mutante da imagem, que submetida a processos de manipulação ou deterioramento os mais diversos, exige de nós observadores uma atitude de acolhimento

WANDERLEI, C. L. Ruído e fotografia experimental: estéticas irregulares para discursos políticos.

Esferas, ano 11, vol. 3, nº 22, setembro-dezembro de 2021.

ISSN 2446-6190

face a estratégias de remixagem, apropriação, e redefinição de funções originais. O trabalho da autora tem como objeto principal as imagens digitais, mas sua leitura sobre a necessidade de repensar a dimensão ideológica das tradições visuais extrapola a tipologia das mídias, alcançando (assim como o texto de Lozano) um sentido mais amplo de busca das raízes epistemológicas de certos modelos estéticos, para então, criar alternativas a eles.

Nas duas autoras encontramos a defesa de estéticas experimentais, sujas, não-representativas, como estratégia de insurgência frente a discursos visuais conservadores e supostamente neutros. De nossa parte, entendemos que o ruído é um conceito-chave, operativo e instrumental para este debate sobre como tais estéticas podem se revestir de um sentido político, já que o próprio conceito possui essa conotação. Se questiona práticas, ideologias, e modelos dominantes, o ruído insere no campo estético um componente de transgressão de formas, práticas e pensamentos hegemônicos.

Para discutir essas questões, partiremos do trabalho “Re-existindo” (2004-2009), de Renata Felinto. Uma série que utiliza como elemento básico fotografias, que sofrem intervenções na sua materialidade, em um gesto manipulativo que evoca violências, silenciamentos, histórias não-contadas. A artista descreve o projeto em seu website da seguinte maneira: “Série de fotomontagens realizadas a partir do acervo pessoal fotográfico de famílias negras paulistanas. Repensar a família negra e em ambientes de sociabilidade a partir destas composições foi uma das ideias centrais desta produção. Cortes, riscos, apagamentos, falhas são elementos que permeiam estas composições produzidas entre 2004 e 2009” (FELINTO, 2009).

Pelo exposto, notamos que o estilo fragmentário da fotomontagem, com elementos díspares, de proporções variadas, juntando tempos e espaços distintos, demonstra o esforço em construir narrativas possíveis de sociabilidade para pessoas a quem poucas vezes é concedido o direito às imagens de lazer, afeto, acolhimento. Não são narrativas lineares, organizadas, facilmente inteligíveis. São histórias partidas, interrompidas, e “ajuntadas” pelo gesto criativo da artista. Se para a população negra brasileira o espaço de representação dificilmente escapa da sombra da escravidão, o trabalho de Renata Felinto quer contestar essa interpretação una, restituindo às famílias imagens de partilha, dando-lhes o direito a ter uma vida privada, imaginada a partir de sua experiência pessoal.

Os cortes e ajuntamentos, os riscos bruscos que caracterizam todo o conjunto sugerem lacunas, interrupções, ausências, e

WANDERLEI, C. L. Ruído e fotografia experimental: estéticas irregulares para discursos políticos.

Esferas, ano 11, vol. 3, nº 22, setembro-dezembro de 2021.

ISSN 2446-6190

consequentemente o esforço de religar experiências. São camadas de tempo misturadas, com fotos pessoais e material fotográfico de outras famílias.

Na imagem intitulada “Marias” (FIG. 1) vemos mulheres com os seguintes nomes: Maria do Carmo e Maria das Dores, nomes bastante comuns. Diferentes tipografias são utilizadas na composição de uma palavra “limpalavapass”, remetendo à permanente rotina do trabalho doméstico que recai sobre as mulheres negras, seja na esfera do trabalho formal, seja no núcleo familiar (como trabalho não remunerado e invisível). Aqui, a imagem se articula com a palavra, extrapolando a ancoragem descritiva para remeter ao universo doméstico de situações corriqueiras, no contexto específico da experiência da mulher, contemplando questões de gênero e raça, presentes em outros trabalhos da artista.



Figura 1 – Marias (2004) - decalque, pastel oleoso, lápis dermatográfico.

“Filhos de Cam” (FIG. 2) oferece um comentário sobre a naturalização do alheamento de responsabilidades do qual gozam muitos homens, que se tornam pais e deixam às mulheres o cuidado com os filhos. Uma auréola, desenhada sobre a cabeça de um senhor, e chifres, nos homens e mulheres identificados como seus filhos, ironizam essa situação. Durante participação em evento

WANDERLEI, C. L. Ruído e fotografia experimental: estéticas irregulares para discursos políticos.

Esferas, ano 11, vol. 3, nº 22, setembro-dezembro de 2021.

ISSN 2446-6190

promovido pelo Itaú Cultural, a artista comenta:

Sempre foi uma questão para mim, pensar a minha existência, e pensar principalmente a maneira como a população negra no Brasil, sem um referencial exato de onde viemos, conseguiu se manter enquanto famílias estruturadas. Quando nós falamos: “as famílias negras são desestruturadas...” e eu via minha família [...] Minha família tem questões, principalmente quando se pensa no papel do homem negro. [...] Quando as pessoas têm filhos, quando elas casam, “não, porque é um peso muito grande né, ele não suportou”. Os homens têm essa liberdade de enlouquecer, de dar uma surtada, de desaparecer. Mas tem que ter alguém ali, pra ficar com as crianças, porque eu ouço esse tipo de fala: “ah coitado”. Mas ninguém pensa na coitada, né? (FELINTO, 2016)⁵



Figura 2 – Filhos de Cam (2004) - decalque, guache e lápis dermatográfico

Nesta série, as ambiguidades da vivência de pessoas que possuem laços afetivos, mas convivem também com os reflexos das estruturas sociais que resvalam na divisão sexual do trabalho e no machismo, no racismo e na própria negação à História como narrativa de dignidade, estão postas lado a lado. Em uma rotina marcada por desigualdades e privações, há espaço para a dor e para o

⁵ Renata Felinto e Sidney Amaral - O negro nas artes visuais - Diálogos Ausentes (2016). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ODiT3kjCud0&t=1178s>. Acesso em: 20 ago. 2021.

afeto, para refletir sobre a importância do pertencimento em condições de precariedade material e discriminação.

No par de imagens “Favela I e Favela II” (FIG. 3 e FIG. 4), vemos mosaicos construídos com fotografias Polaroid, produzidas pela artista, em São Paulo e na Bahia. Fotografias contemporâneas, registros feitos com uma “mídia zumbi” (PARIKKA, 2012) que nunca desapareceu totalmente. Elas são danificadas com um ferro de passar roupa, no intuito de produzir um efeito de envelhecimento, de desgaste. É interessante que muitas das fotos que compõem o mosaico são retratos posados, nos quais as pessoas aparecem sorrindo. As favelas são espaços de habitação onde a população é majoritariamente negra e pobre, mas a proximidade física das moradias permite também que se estabeleça a ajuda mútua, o cuidado entre as pessoas. Mesmo sem laços de cosanguinidade, há pertencimento, acolhimento e alegria. O modo de convivência que segundo Renata Felinto (2016), é típico “de algumas populações africanas, [...] o vizinho que vira parente, a pessoa que separou, mas que ainda é da família”.



Figuras 3 e 4 – Favela I e Favela II (s/d) - Polaroid manipulada

A artista explica que construiu a série a partir de material do acervo de sua própria família e de pessoas conhecidas, na tentativa de criar uma história para famílias negras, justamente pela falta desses registros:

A partir do momento que a gente não tem uma história, a gente não conversa muito sobre isso nas famílias negras [...] de falar o que é que a avó fazia, o que o bisavô fazia, apesar de ter essa ideia hoje em dia que paira nos estudos, de

WANDERLEI, C. L. Ruído e fotografia experimental: estéticas irregulares para discursos políticos.
Esferas, ano 11, vol. 3, nº 22, setembro-dezembro de 2021.
ISSN 2446-6190

ancestralidade africana, os antepassados etc. [...] Dentro das famílias negras não existe tanto essa prática de falar do passado. Talvez porque até para os mais velhos seja muito doloroso falar de determinados assuntos. A minha bisavó, eu lembro que ela foi apedrejada na rua, minha mãe fala [...] para as pessoas que jogaram pedras nela, ela era muito ativa, sendo uma mulher negra⁶. (FELINTO, 2016a)

Com base nesse exposto, fica evidente a intenção de dar existência às histórias de famílias negras, sem idealizar a família como elemento societário, mas refletir criticamente sobre como se dão as relações no núcleo familiar da perspectiva de pessoas negras, que lidam com problemas especificamente relacionados ao passado escravocrata. Em “Zumbis” (FIG. 5), temos várias pessoas reunidas em volta de uma mesa, crianças que posam para a câmera, um homem enquadrado no estilo retrato de identificação e, novamente, uma palavra (“zumbis”) sobreposta às imagens. Ela remete ao ajuntamento familiar como núcleo de resistência e pertencimento como uma metáfora dos quilombos e às pessoas como descendentes de Zumbi dos Palmares, líder quilombola. A imagem transita do registro íntimo e cotidiano para adquirir um significado de mensagem política.



Figura 5 – Zumbis (2004) - decalque, guache, lápis dermatográfico

⁶ Renata Felinto - Diálogos Ausentes (2016). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wUJtYSrpAV8&t=447s> . Acesso em: 22 de ago. 2021.

As várias fotografias reunidas formam uma composição em que não há um padrão de proporções, e nesta em particular, chama atenção a cabeça de um homem que se destaca no conjunto, quase que invadindo o quadro, o que do ponto de vista poético revela o processo de montagem para a união de indivíduos, que não necessariamente mantêm uma relação de parentesco. Aqui as pessoas de grupos diversos formam uma nova configuração familiar.

O ruído é um fenômeno expressivo capaz de misturar temporalidades, como acontece nesta série: a fotomontagem cruza tempos e espaços distintos, desarranjando a limpeza através do emprego de imagens degradadas, riscadas, rasgadas, ou como diz a artista, repletas de “falhas”, para expressar processos de violência, esquecimentos, lacunas, relativos às biografias das famílias. Por outro lado, o trabalho possui uma intencionalidade evidente de restituir às pessoas negras o protagonismo e autonomia na construção de narrativas sobre si mesmas, criando mensagens potentes a partir do registro do ordinário, do dia a dia.

Todas essas questões são simbolizadas na maneira como Renata Felinto trabalha a materialidade das imagens: desgastando-as, acrescentando cores, sumindo com fisionomias. A técnica utilizada é o decalque, no qual foi preciso fotocopiar as fotos originais, e depois transferir através de um procedimento que utiliza tiner e estopa. Esse processo resulta em uma estética um tanto degradada, em que cada parte da imagem se apresenta de maneira desigual, com trechos quase sumindo e em alguns casos, há mesmo elementos recortados.

Construir um trabalho a partir de cópias das fotografias originais, uma técnica que “desvaloriza” o produto final perdendo cores, gerando manchas, escurecendo, simboliza a própria ideia de apagamento que motivou a execução do trabalho. Essa questão perpassa todo o conjunto e fica especialmente demarcada em “A escola do esquecimento” (FIG. 6): um comentário amargo sobre a ausência das perspectivas, relatos, contribuições, e saberes das populações negras nos currículos escolares, como estratégia de branqueamento da população brasileira (tema caro à artista, que é também professora e pesquisadora).

Os retoques feitos com tinta guache, que segundo a artista é “uma tinta pouco valorizada [...] que tem esse preconceito, que é

uma tinta usada na escola”⁷ (FELINTO, 2016a), são igualmente significativos de uma escolha de materiais que contribuem para gerar uma visualidade crítica, artificial, um tanto caótica, que transita entre linguagens e técnicas diversas (fotografia, pintura, ilustração, fotocópia), cruzando estéticas e meios, em uma verdadeira mestiçagem.



Figura 6 – A escola do esquecimento (s/d) - lápis dermatográfico, grafite, incisões sobre cartão

O sentido político desse conjunto de recursos está não apenas no fato de que eles colaboram para dar corpo ao tema da série “Re-existindo” (2004-2009), mas também porque a artista, ao optar por construir imagens irregulares, confronta o modo funcionário (FLUSSER, 2011) de usar o dispositivo fotográfico, ao reconstruir significados para as imagens utilizadas tanto pela forma de organizá-las, quanto pelas intervenções que corroem detalhes, modificam identidades, perturbam o desejo da fotografia de classificar objetivamente os indivíduos. Seu gesto recusa também toda uma gramática visual voltada a padrões como resolução e nitidez, por exemplo. Propõe alternativas à linearidade temporal, misturando situações, espaços e tempos diferentes, desenvolvendo soluções mais complexas para as narrativas das pessoas retratadas, cujas memórias são francamente construídas, fabuladas.

⁷ Renata Felinto - Diálogos Ausentes (2016). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wUJtYSrpAV8&t=447s> . Acesso em: 22 de ago. 2021.

4. Considerações finais

Todas essas questões, que abarcam os aspectos técnicos, as práticas experimentais, as estéticas impuras e a produção artística conectada aos debates de raça e gênero estão relacionadas ao fenômeno do ruído, que se identifica com a revisão crítica de modelos, formas de pensamento e de regimes visuais. O ruído permanece atrelado ao gesto crítico que se mostra por meio de transgressões, perversões da forma, da matéria e do pensamento. Ele toma forma na imagem como reflexo também de práticas híbridas em que ocorre a exploração original de mídias, artefatos e materiais, fazendo surgir configurações heterogêneas.

Como fenômeno interdisciplinar, o ruído é parte de gestos artísticos que lançam questionamentos aos gêneros, formatos e linguagens, e deve assim ser considerado quando pensado à luz da produção de imagens experimentais. Ele se afasta de noções puristas que tentam afirmar as especificidades dos meios, tornando-se um conceito instrumental para analisar os movimentos teóricos da fotografia, partindo dos processos artísticos (sobretudo os de aproximação com outras artes), dada sua pluralidade e vertente multimídia.

Acreditamos ainda que essa reflexão dentro da teoria da fotografia deve ser feita para além de uma análise estritamente formalista, não encerrando o debate sobre o experimental em questões técnicas e estéticas sem articular o sentido político presente em muitas obras. Isso se revela pela escolha de visualidades “feias”, “pobres”, não-miméticas, não-representativas. Este é o caso do trabalho de Renata Felinto que interpretamos através da articulação das dimensões tecnológica, estética e política no uso da mídia fotográfica. Utilizando a fotocópia, os traços e a tinta, realizando gestos de degradação (riscar, pintar, queimar), arranjando de maneira irregular as imagens, sobrepondo palavras, Renata Felinto vai “sujando” a imagem, prejudicando sua legibilidade, jogando-a para fora da norma do belo, do perfeito, do limpo. A opção pelo retoque com a tinta guache, desvalorizada pelo uso no ambiente escolar (não-artístico), completa uma série de elementos que confirmam a ligação entre estética e política proposta neste texto.

REFERÊNCIAS

BALLARD, S. (2011). Information, Noise, et al. In: Nunes, M. (Ed.), *Errors, Glitch, Noise and Jam in New Media Cultures* (pp.59-79). Continuum Press.

BAIO, C. (2012 Junho 12-15). *O artista e o aparato técnico: entre os processos artísticos e os métodos da tecnologia* [Apresentação em congresso]. XXI Encontro da Compós, Juiz de Fora, MG, Brasil. http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1797.pdf

_____. (2014 Maio 27-30). *Sobre a impureza da imagem: estéticas intersticiais de um percurso incompleto entre o analógico e o digital* [Apresentação em congresso]. XXIII Encontro Anual da Compós, Belém, PA, Brasil. http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT01_COMUNICACAO_E_CIBERCULTURA/trabalhos_arquivo_cc1fglo1ewt17u64ow9d_23_3311_18_02_2014_13_32_25_2132.pdf

CARVALHO, L. (2021). *Desarranjos maquínicos: ruído, tecnologia, imagem*. Independente. <https://ludimillacw.wixsite.com/desarranjos>

FATORELLI, A. (2013). *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Senac.

FELINTO, E. (2013). Cultura Digital, Redes e suas Perturbações Sistêmicas. *Intersemiose*, 2(4), 54-65. <https://www.neliufpe.com.br/revista-intersemiose/ano-ii-n-04-juldez-2013/>

FELINTO, R. (2009). *Re-existindo*. <https://renatafelinto.com/re-existindo/>

FERNANDES JUNIOR, R. (2002). *A fotografia expandida* [Tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo].

FLUSSER, V. (1985). *Artifício, artefato, artimanha* [Palestras]. 18ª Bienal de São Paulo São Paulo, SP, Brasil. http://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/wp-content/uploads/2016/11/flusser-artif%23U00edcio-artefato-artimanha_new.pdf

_____. (2011). *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Annablume.

FONTCUBERTA, J. (2010). *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. Gustavo Gili.

GONTIJO, J. (2014). *Distopias tecnológicas*. Editora Circuito.

GUIMARÃES, L. A. (2014). *Essas máquinas maravilhosas* [Monografia de especialização, Universidade Candido Mendes].

HAINGE, G. (2013). *Noise matters: towards an ontology of noise*. Bloomsbury.

KELLY, C. (2002). *Cracked media: the sound of malfunction*. MIT Press.

KRAPP, P. (2011). *Noise channels: Glitch and Error in Digital Culture*. University of Minnesota Press.

LENOT, M. (2017). *Jouer contre les appareils: De la photographie expérimentale*. Editions Photosynthèses.

WANDERLEI, C. L. Ruído e fotografia experimental: estéticas irregulares para discursos políticos.

Esferas, ano 11, vol. 3, n° 22, setembro-dezembro de 2021.

ISSN 2446-6190

- LOZANO, R. (2010). Cuerpos políticos y contra-representaciones. *Investigaciones Fenomenológicas - Cuerpo y alteridad*, Madrid, 343-352. https://www2.uned.es/dpto_fm/InvFen/InvFen_M02/pdf/InvFen_M02.pdf
- MANOVICH, L. (1994). *The paradoxes of the digital image*. <http://manovich.net/index.php/projects/paradoxes-of-digital-photography>
- MANOVICH, L. (2013). *Software takes command*. Bloomsbury.
- NUNES, M. (2011). Introduction: Error, Noise, and Potential: The Outside of Purpose. In: NUNES, M. (ED.), *Errors, Glitch, Noise and Jam in New Media Cultures* (pp.3-23). Continuum Press.
- PARENTE, A. (2015). *Passagens entre fotografia e cinema na arte brasileira*. +2 Editora.
- PAIKKA, J. (2012). *What's media archaeology?*. Polity Press.
- PIPER-WRIGHT, T. *In Pursuit of Error*. <https://inpursuitoferror.co.uk/>
- _____. (2018). Neither the one nor the other: photographic errors - subjectivity, subversion and the in-between. *MAI: Feminism and visual culture*, 1. <https://maifeminism.com/ neither-the-one-nor-the-other-photographic-errors-subjectivity-subversion-and-the-in-between/>
- POIVERT, M. (2010). *La photographie contemporaine*. Flammarion.
- RENATA FELINTO E SIDNEY AMARAL – O NEGRO NAS ARTES VISUAIS – DIÁLOGOS AUSENTES. (2016). <https://www.youtube.com/watch?v=ODiT3kjCud0&t=1178s>.
- RENATA FELINTO – DIÁLOGOS AUSENTES. (2016a). <https://www.youtube.com/watch?v=wUjtYSrpAV8&t=447s>.
- REZENDE, P. D. (2020). A apropriação, pasteurização e mercantilização da precariedade analógica pela indústria da fotografia digital. *Arte e Ensaios*, 26 (40), 155-171. <https://doi.org/10.37235/ae.n40.11>
- RUSSOLO, L. (1913). *The Art of noises*. Ubuclassics. http://www.artype.de/Sammlung/pdf/russolo_noise.pdf
- STEYERL, H. (2009). In Defense of the Poor Image. *E-flux*, 10. <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>
- VALLE, I. C. B. R. (2012). *Fotografando digitalmente, pensando analogicamente: a caixa preta da fotografia numérica* [Dissertação de mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo]. Biblioteca Digital PUC-SP. <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4397>
- WANDERLEI, L. C. (2021). Máquinas de fazer ruído: tecnologias, poéticas e estéticas desprogramadas. In: CARREIRO, R. (ORG.), *Ruído, corpo e novas tendências na narrativa audiovisual* (pp.15-51). Marca de fantasia. <https://marcadefantasia.com/livros/socialidades/narrativaaudiovisual/ruído-corpo-e-novas-tendencias-na-narrativa-audiovisual.pdf>
- WANDERLEI, L. C. (2020). *Experimentalismos e ruídos na fotografia contemporânea* [Tese de doutorado, Universidade Federal de Pernambuco]. Attena-Repositório Digital da UFPE. <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/38874>