



Asas à imaginação: uma análise das fotografias de Aziz Ary Neto em “Voar é preciso”¹

Marcelo Henrique de ANDRADE Costa ²

Silas de PAULA³

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

RESUMO

Desde os nossos primórdios, as imagens fizeram-se “presentes”. Coabitaram nosso cotidiano mediando a relação homem-mundo. Mais especificamente, nos últimos dois séculos, a produção de imagens ganhou o circuito industrial, submetendo-se a uma intensa reprodutibilidade graças ao advento da fotografia. A produção imagética saiu da esfera artesanal e multiplicou-se em virtude de variadas tecnologias. O presente artigo busca discutir a produção e o consumo de imagens na contemporaneidade, à luz de termos como “iconofagia” e “crise de visibilidade”, além de explorar a “imaginação” como elemento elucidador da produção visual, utilizando como caso as fotografias do artista cearense Aziz Ary Neto no ensaio “Voar é preciso”.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia; imaginação; iconofagia; reprodutibilidade; visibilidade

IMAGEM E CRIAÇÃO

Imagens por todos os lados. A nossa contemporaneidade coloca ao alcance de todos uma “Era” cujas imagens garantem a qualquer pessoa o domínio de sua onipresença. Estamos rodeados pelo universo imagético que ajudamos a (des)construir, quer seja integrando a composição da imagem quer seja como mero “produtor”. Gombrich já atestava:

nunca houve antes época como a nossa, em que a imagem visual fosse tão barata, em qualquer sentido que se tome da palavra. Estamos cercados, investidos, por cartazes e anúncios, por histórias em quadrinhos e ilustrações de revistas. Vemos aspectos da realidade representados nas telas de televisão e de cinema, em selos postais e embalagens de comida. A pintura é ensinada na escola e praticada em casa como terapia e passa-tempo (2007, p. 7).

Essa esfera – imagética – que nos engloba foi, inegavelmente, criada pelas ações humanas e apresenta-se, ao mesmo tempo, como característica do fazer humano sobre a Terra. A própria existência do homem, por si só, já estabelece este contrato

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Graduado em Jornalismo. E-mail: mhcosta@hotmail.com.br

³ Orientador do trabalho. Professor Doutor do Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará, email: silasdepaula@ufc.br



“homem e imagem”. Somos imagéticos desde nossa criação, a passagem “*Deus criou o homem à sua imagem*” (JOLY, 1996) revela não apenas nossa semelhança, mas algo constituidor da nossa essência, uma vez que guardamos na nossa formação a característica de sermos imagem e fazermos da imagem um elemento de representação.

As habilidades humanas ajudam-nos a compreender porque esse “poder”, característico da nossa espécie para reprodução do mundo a nossa volta, fez-se necessário à relação com o mundo. É dos primórdios que advém a necessidade de capturar a “realidade” ao nosso entorno e transformar a “imagem-mundo” (KOSSOY, 2007), exteriorizada aos nossos corpos e, concomitantemente, presente em nossas mentes pela imaginação.

Trata-se de uma atividade diária, característica de um ser imagético, como afirma Gouveia:

talvez por essa imanente-transcendência da nossa imagem, tenhamos que carregar *ad infinitum* a responsabilidade de sermos imagéticos por natureza. Partindo deste pressuposto da essência do imagético no humano, podemos concluir então que não é à toa que os homens já faziam gravuras nas paredes de suas cavernas. Eles poderiam estar tentando, quem sabe, passar também pela posição de criador, também dando vida à sua imagem e semelhança (2005, p. 26).

Por meio da criação de imagens, o *homo faber* ratifica a sua existência, como também, ainda que primitivamente, estabelece convenções, signos, condutas; constrói sua presença, mesmo na ausência. Segundo Baitello,

acontece que o homem, sendo um animal muito inquieto, percebeu, aprendeu com outros animais, que deixando marcas em objetos, marcava sua presença, deixava a informação de sua presença em sua ausência. Assim, começa a fazer desenhos em pedras, em ossos, em árvores, deixando seus sinais e, portanto, usando objetos fora de seu corpo para sua comunicação (2005, p. 33).

Por meio de suas interferências, dentre elas o uso de imagens, o homem satisfazia os seus anseios em eternizar sua presença no mundo ou em apreendê-lo. A constante, recorrente e insaciável produção de imagens demonstra a própria limitação do humano que, diante da impossibilidade de abarcar a realidade à sua volta, busca transferir esse desejo para um universo que ele domine, detenha e recorrentemente possa utilizá-la, como é o caso das imagens.

A limitação não se restringe à esfera do poder, mas avança sobre a temporalidade. Naturalmente, nunca demos conta do tempo, no máximo conseguimos registrá-lo, mas o esquecimento e a falta de memória continuaram perseguindo o nosso fazer e mostrando que pelas imagens poderíamos recriar, ilusoriamente, o contexto



espacial e temporal codificando-o em forma de imagem. “*Aos poucos foi se tornando evidente que uma imagem podia ultrapassar em duração aquilo que ela representava*” (BERGER, 1999, p. 12).

A partir do momento que o homem passa a desfrutar de sua condição de criador de imagens, põe em prática também a capacidade de imaginação ao “*representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo*” (FLUSSER, 2002, p. 7), requalificando e trazendo para perto de si algo que lhe sugere referências.

IMAGENS EM CONSUMO E CRISE DE VISIBILIDADE

O contato diário do homem com as imagens o transformou, antes de tudo, em um ser de consumo, mais especificamente, um consumidor de imagens. Conforme Baitello, “*‘consumir’ procede do latim ‘consumere’, com os significados de ‘comer’, ‘destruir’, ‘debilitar’, ‘fazer morrer’, ‘extenuar’*” (2005, p. 54). Sontag complementa:

à medida que produzimos imagens e as consumimos, precisamos de ainda mais imagens, e mais ainda. Porém, imagens não um tesouro em cujo benefício o mundo tem de ser saqueado; são exatamente aquilo que está à mão onde quer que o olhar recaia (2004, p. 195).

Dessa forma, fica claro que o consumo de imagens acabou por gerar, igualmente, a produção de imagens. Estas, por sua vez, encontra-se em ritmo acelerado, refletindo o contexto econômico e social do restante do planeta.

Por meio das imagens satisfazemos as ausências e os desejos não alcançados, “*consumimos imagens em todas as suas formas: marcas, modas, grifes, tendências, atributos, adjetivos, figuras, ídolos, símbolos, ícones, logomarcas*” (BAITELLO, 2005, p. 54). Alimentamos imagens e por elas somos alimentados.

Esse ciclo consumo/produção se notabiliza na modernidade. Conforme afirma Sontag,

uma sociedade se torna ‘moderna’ quando uma de suas atividades principais consiste em produzir e consumir imagens, quando imagens que têm poderes excepcionais para determinar nossa necessidade em relação à realidade e são, elas mesmas, cobiçados substitutos da experiência em primeira mão (2004, p. 170).

O mesmo ciclo é constantemente transformado, reformulado, sofrendo a ação de uma produção imagética que passou a lidar diretamente com a produção de imagens feitas pela fotografia. Por ela, a filosofia da imagem única, irreproduzível, foi quebrada.

Conforme adianta Benjamin, “*pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi deliberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que*



agora cabiam unicamente ao olho” (1994, p. 167). Dessa maneira, Benjamin anuncia a passagem de uma sociedade cuja produção imagética encontrava-se apoiada na artesanidade, para uma sociedade onde a máquina fotográfica representa a possibilidade de multiplicação das imagens, com uma produção baseada em grandes escalas.

Como era de se esperar, a fotografia colocava a arte no ritmo das transformações do século XIX. Como aponta Rouillé,

no momento da industrialização do Ocidente, quando a produção de bens materiais se desloca dos setores primários (trabalho manual das matérias-primas) para os setores secundários (atividades mecânicas de transformação), a fotografia engaja as imagens em um processo similar, introduzindo uma porção do secundário em uma produção até então denominada pelo primário (2009, p. 35).

Já no século posterior, as imagens se multiplicam por meio de máquinas aprimoradas, mais sofisticadas, satisfazendo com rigor a necessidade de mais e mais imagens. *“A tecnologia tornou possível a reprodução massiva da imagem-matriz, a comunicação para a massa era, enfim, uma realidade palpável. O retrato era agora coletivo e os cenários eram de todos”* (KOSSOY, 2007, p.160).

Compreende-se, assim, a parcela de participação que as formas imagéticas assumem no cotidiano. Se primitivamente tínhamos as pinturas como uma das poucas e restritas formas de transfiguração do real, hoje vivenciamos um apelo a uma produção desvencilhada de qualquer controle, afinal

o mundo das imagens é um mundo em si mesmo, transcorrendo paralelo ao mundo real; numa outra dimensão... O mundo das imagens, da segunda realidade, segue ‘vivendo’, independentemente dos referentes que as geraram, e que não mais existem (KOSSOY, 2007, p.141).

O fato é que diante desse “mundo paralelo” – notadamente marcado pela proliferação das imagens, onde elas constroem a própria realidade, como expôs Kossoy – e da contemporaneidade, cujas imagens apresentam-se sem significações, verifica-se que em função da forte profusão de imagens ficou difícil parar um instante para perceber ou interpretá-las no nosso cotidiano.

Conforme defende Baitello, o que se verifica como um desdobramento da produção de imagens em grande escala, em virtude das possibilidades oferecidas pela reprodutibilidade, é um descontrole. Esse descontrole é alimentado pela intensa procura por imagens.

O que passou a ocorrer, no entanto, a partir do barateamento dos recursos de reprodução de imagens em grandes escalas, foi um fenômeno distinto daquele



proposto por Oswald de Andrade, senão o seu oposto: de antropófagos criativos passamos [...] a iconófagos de uma assim chamada cultura universal, pasteurizada e homogeneizada, e por último passamos a servir de 'comida' ou alimento para esta mesma cultura universal das imagens (BAITELLO, 2005, p. 9).

Essa relação de intenso consumo e na produção denomina-se iconofagia. *“Não é outro o fenômeno da iconofagia: corpos tridimensionais devoram imagens (bidimensionais, unidimensionais e nulodimensionais) em quantidade cada vez mais assustadora, em substituição a outras apropriações sensoriais”* (BAITELLO, 2005, p. 96).

Diante de tantas possibilidades imagéticas, de um tempo cada vez mais concorrido para a realização de outras tarefas, a leitura das imagens acaba sendo feita apenas em relances. A fixação dos significados das imagens, a fim de proporcionar uma compreensão mais direta, rápida e objetiva acaba por excluir a capacidade de percepção de uma imagem. O que verificamos hoje, conforme Paulo Virilio, é *“a industrialização da visão, a implantação de um verdadeiro mercado da percepção sintética”* (1999, p. 127).

Vale lembrar que a visão, mais especificamente, o ato de ver, *“estabelece nosso lugar no mundo circundante”* (BERGER, 1999, p. 9). Uma vez inseridos numa sociedade cujas imagens são consideradas *“vazias”* (BAITELLO, 2005, p. 13), o que temos é uma procura insaciável por imagens cujo apelo não é suficiente para atender as necessidades de experiência visual. Em outras palavras, *“quando o apelo entra em crise, são necessárias mais e mais imagens para se alcançar os mesmos efeitos. O que se tem então é uma descontrolada reprodutibilidade”* (BAITELLO, 2005, p. 14) que acaba gerando uma crise de visibilidade.

“A crise da visibilidade não é uma crise das imagens, mas uma rarefação de sua capacidade de apelo” (BAITELLO, 2005, p. 14). As imagens deixam de corresponder, em termos de informação, àquilo que é esperando, muitas vezes perdendo o sentido, gerando também uma crise de comunicação. O potencial revelador e esclarecedor das imagens torna-se rarefeito invocando o uso de mais imagens de forma indiscriminada, para Flusser *“estamos surdos oticamente diante de tal poluição”* (2002, p.62). Quanto mais substancial os anseios por tornar visível, tanto maior a ofuscação.

Fatores como reprodutibilidade e iconofagia somam-se à crise de visibilidade. Como agravante, temos ainda, a perda da *“visão”* como sentido mais nobre, *“a fadiga se instala no olhar que já não vê o que avista, já não enxerga o que se vê, já não anima*



o que enxerga” (BAITELLO, 2005, p. 20). Segundo Flusser, dado o excesso, o ato de ver fica restrito a bidimensionalidade das superfícies planas, “*as imagens são, portanto, resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões de espaço-tempo, para que se conservem apenas as dimensões do plano*” (2002, p.7).

Já para Baitello, quanto mais imagens, mais restrita é a visibilidade.

A produção massiva de imagens dirige-se aos nossos olhos que progressivamente se transformam em receptores de superfícies planas. Uma vez que elas se dirigem aos nossos olhos e eles se tornam viciados em bidimensionalidades, desaparecem para eles as profundidades. Passamos a coproduzir, a partir da *'imago'* primordial, imagens mortas, sem interioridade e sem visceralidade, sem dimensões além da casca, sem vida interior (BAITELLO, 2005, p. 47).

O PAPEL DA IMAGINAÇÃO

Frente às possibilidades de reprodução acelerada de imagens, como foi observado até o momento, resultando não apenas numa crise da imagem, mas numa verdadeira cegueira contemporânea, nos lançamos a questionar o papel da imaginação diante de tal realidade.

O que se observa, necessariamente, é que nesse processo de contato com imagens, quer seja com conteúdos significativos desvendados, quer não, a atividade mental, como expõe Francastel, é sempre solicitada. “*A actividade perceptiva implica sempre, para além de uma impulsão sensível, uma actividade mental que não pode conceber-se sem a intervenção do factor tempo*” (FRANCASTEL, 1998, p. 99).

Se a percepção do conteúdo imagético solicita de cada um o exercício mental, devemos convir que esse exercício não para por aí. Antes mesmo de se tornar um produto para o espetáculo, a imagem a ser pré-concebida solicita do seu criador, seja ele pintor, desenhista ou fotógrafo, uma atividade de imaginação. Essa ferramenta, por sua vez, vai se associar à característica inata da imagem, *mímese*, uma vez conjugada possibilitará o trabalho de criação como confirma Joly (2005, p.99).

No entanto, ao passo que discutimos a imaginação, lidamos com um problema verificado na atualidade. Para Laplantine e Trindade, a questão em debate é as imagens padronizadas:

embora as sociedades ocidentais tenham, nas últimas décadas, privilegiado as imagens como forma de conhecimento e de comunicação social, esse fenômeno que utiliza as imagens televisivas ou computadorizadas não trouxe consigo a emergência de um imaginário mais rico ou complexo. As imagens padronizadas não conseguiram construir, através de recursos simbólicos, qualquer universo do imaginário social que pudesse superar as antigas narrativas orais, o teatro das ruas e os rituais sagrados e profanos que fizeram parte durante séculos da composição do imaginário social (2003, p. 7).



A mesma questão também é levantada por Calvino:

antigamente a memória visiva de um indivíduo estava limitada ao patrimônio de suas experiências diretas e a um reduzido repertório de imagens refletidas pela cultura; a possibilidade de dar forma a mitos pessoais nascia do modo pelo qual os fragmentos dessa memória se combinavam entre si em abordagens inesperadas e sugestivas. Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão. Em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo (2006, p. 107).

Calvino quer, fundamentalmente, chamar a nossa atenção para a problemática exposta por Virilio, Laplantine e Trindade:

estamos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de pensar por imagens (CALVINO, 2006, p. 107).

O fato de pensar por imagens, nos remete, rapidamente, a Barreto, onde a imaginação é colocada como uma condição eminentemente humana, “*a imaginação é o ato inaugural do ser humano, pelo qual ele se diferencia dos outros animais e experimenta sua constitutiva abertura ao mundo*” (2008, p 14). Ou ainda:

a relação primordial e originária do homem com o mundo fundada na imaginação tem por natureza uma dimensão eminentemente estética no sentido mais amplo do termo. [...] Estético, na acepção ampliada que utilizo, é tudo aquilo que constitui a dimensão propriamente sensível de nossa experiência, o modo subjetivo como nos vinculamos ao mundo, com todas as tonalidades afetivas, ideativas, valorativas, passando pela chancela da imaginação criadora (2008, p. 17).

Assim, verificamos na contemporaneidade que a maioria das imagens é apresentada com seus conteúdos e significações ancoradas por uma série de artifícios, dentre eles, a própria palavra. Já o processo de interpretação, por sua vez, acaba canalizado para um conjunto de significados já construídos, onde se processa a distorção da valorização do pensamento.

O que aqui relacionamos é o afastamento do homem da capacidade de compreender o que ele mesmo produz. A “*imaginação torna-se alucinação e o homem passa a ser incapaz de decifrar imagens, de reconstituir as dimensões abstraídas*” (FLUSSER, 2002, p. 9). A capacidade de percepção encontra-se desgastada, não pelo seu uso, mas pelo não-uso, ao não perceber mais a superfície das imagens, a sua gama



de valores, a gama de cores, os elementos gráficos ou a matéria da própria imagem, características essas presentes na essência da imagem, mas que passam despercebidas.

Entretanto, mesmo que pareça claro a deterioração da capacidade de pensar por imagens, para Laplantine e Trindade,

o imaginário não foi derrotado no confronto com a racionalidade das imagens massificadas, produzidas para consumo fácil, encontrando-se presente cada vez mais nas fantasias, e projetos, nas idealizações dos indivíduos e em outras expressões simbólicas, religiosas ou leigas, que traduzem e constroem as suas emoções em um novo contexto imaginativo (2003, p. 8).

Frente à crise da imagem contemporânea, é válido compreendermos que o processo da *“imaginação tornou-se o caminho possível que nos permite não apenas atingir o real, como também vislumbrar as coisas que podem vir a tornar-se realidade”* (LAPLATINE; TRINDADE, 2003, p. 7). Ou seja, a imaginação está posta como uma ferramenta de elucidação de imagens, como no caso das imagens fotográficas que

por sua natureza polissêmica, permitem sempre uma leitura plural, dependendo de quem as apreciam. Estes, já trazem embutido no espírito, suas próprias imagens mentais preconcebidas acerca de determinado assunto (os referentes). Estas imagens mentais funcionam como filtros: ideológicos, culturais, morais, éticos etc. Tais filtros, todos nós temos, sendo que para cada receptor, individualmente, os mencionados componentes interagem entre si, atuando com maior ou menos intensidade (KOSSOY, 2002, p. 44).

Entretanto, a utilização da imaginação se faz imprescindível não somente no momento da leitura da imagem, mas também na sua produção. É o que é possível verificar analisando o conjunto de imagens que compõe o ensaio *“Voar é preciso”*, do fotógrafo cearense Aziz Ary Neto.

ASAS À IMAGINAÇÃO

O envolvimento de Aziz Ary Neto com a fotografia começou na década de 1980, na época, optou pela formação em Arquitetura pela Universidade Federal do Ceará – UFC. O desejo maior era trabalhar com fotografia, entretanto, o mercado de trabalho de Fortaleza ainda era inviável para se dedicar exclusivamente à produção artística. Conforme Aziz,

se eu tivesse visto uma possibilidade de trabalhar com fotografia, e não com arquitetura, eu teria traçado meu rumo pela fotografia. Mas como o mercado em Fortaleza facilitava mais eu me sustentar como arquiteto, eu não segui pela fotografia. Eu seria mais feliz se tivesse continuado, ou tido coragem de, em Fortaleza, ter sido fotógrafo⁴.

⁴Entrevista concedida por Aziz Ary Neto ao autor deste artigo em 16 de junho de 2010.

Na década seguinte, buscando expandir sua formação profissional, Aziz mudou-se para a Europa, onde cursou mestrado em Arquitetura em Berlim. Em seguida, já nos anos 2000, Aziz retornou para Europa, mas dessa vez o destino era Paris. A ida para Europa coincidiu com o que ele chama de “*brincadeira*”. Seja como estudante, arquiteto ou turista, Aziz começou a fotografar a si mesmo pelas ruas, monumentos e pontos turísticos de cidades da França e da Alemanha. Foi a partir dessas fotografias que surgiu a ideia de fotografar pessoas voando. Conforme ele conta em entrevista,

nas minhas viagens, eu comecei a me fotografar levitando e postava nos meus sites de relacionamento, tipo Orkut, Facebook, essas coisas. As pessoas reagiam de uma maneira impressionante, comentavam e aí começaram a perguntar: como é que você voa? Eu falava: você quer voar também?



Figura 1: Voar é preciso - Aziz Ary Neto

As fotos que começaram com uma brincadeira, a partir da ideia de fazer pessoas levitarem, foi ganhando amplitude, entre amigos, amigos de amigos e, até mesmo, desconhecidos. O ato fotográfico era antecedido por um convite: “Você quer voar?”. De antemão, a pessoa era provocada a despertar uma fantasia, um sonho, a tão desejada sensação de voar. Antes mesmo de ser submetido ao *click* da câmera, a imaginação, tanto do fotógrafo como do fotografado se despertavam para a construção de algo além da realidade. Conforme revela o fotógrafo,

Comecei a convidar as pessoas a voar. Tinha uma hora que eu me intitulei professor de voo. Eu falava: sou professor de voo, você quer voar também? Comecei a fotografar pessoas, as pessoas postavam as fotos delas voando. Uma reação em cadeia. Amigos dos amigos já perguntavam: quem foi que fez essa foto? E me diziam, tenho uma pessoa que quer voar também. Comecei a fotografar, marcar encontros com pessoas que nunca tinha visto na vida, desconhecidos. A gente se contactava por internet.

A ideia de poder voar acabava por gerar uma grande curiosidade, como seria possível voar? Ou mesmo, desafiar a lei da gravidade? Qual seria o truque para fazer as pessoas abandonarem o próprio chão? Uma das primeiras respostas que se pode apresentar a esses questionamentos seria a utilização de programas de edição, obviamente. No entanto, na perspectiva do fotógrafo, seria inadmissível a utilização de qualquer meio de manipulação da imagem. Na compreensão de Aziz, cabe a ele como fotógrafo e a pessoa que seria fotografada acreditar na possibilidade de voar dando asas à imaginação.

Eles perguntavam: como é que funciona? Eu falava: na hora vou lhe dar uma aula de voo. Tem photoshop? Não tem nada de photoshop! Zero photoshop! Não tem truque nenhum. Eu vou fazer você levitar. Eu marcava um encontro com a pessoa, normalmente. Se fosse em Paris, por exemplo, onde morei, eu pedia primeiro para a pessoa escolher um local.



Figura 2: Voar é preciso - Aziz Ary Neto

A escolha do local para realização da fotografia seria, portanto, decisão do fotografado. Um dos motivos dessa decisão está na possibilidade de identificação do fotografado com aquele ambiente. Para Aziz, um das razões para as fotografias serem bem sucedidas está na criação coletiva entre fotógrafo e modelo, além desse envolvimento, elementos como o “ambiente” e o “inesperado” também são primordiais. Não obstante, deve-se ressaltar que esses dois componentes podem ser somados ao “imprevisível” – no melhor sentido dessa palavra, aquilo que não se pode ver previamente, mas que é possível imaginar – vir compor a cena fotográfica. O que se coloca no instante da tomada fotográfica é a impossibilidade de estar diante de uma pessoa voando. Essa possibilidade só é concretizada, previamente, em um momento antes do ato fotográfico em si, ao imaginar a pessoa voando e, no momento pós-

fotográfico, quando já é possível analisar os resultados uma vez que a imagem está ali, disposta a ser vista, percebida e sentida.

Nenhuma dessas fotos era premeditada. Às vezes, a gente marcava o local, a gente ia naquele local, a foto não saía, então saíamos pela cidade! A gente saía caminhando pela cidade e eu via um local, uma luz, uma sombra, uma perspectiva, a composição ideal para a fotografia...fazíamos a fotografia! Muitas vezes, como você pode ver nas fotos, pessoas passando, nada previsto! O que contribui com as fotos para elas serem bem sucedidas.



Figura 3: Voar é preciso - Aziz Ary Neto

Uma vez que nada era previsto, muitas tentativas de fazer as pessoas levitarem se dava ao fracasso. É uma preocupação do fotógrafo não mostrar pessoas com se estivessem pulando, segundo Aziz, o objetivo principal é mostrar as pessoas levitando. Por conta disso, o fotografado não pode aparentar uma musculatura rígida. Antes das fotografias era necessário um alongamento, com a finalidade dos músculos estarem relaxados. A tentativa de fazer as pessoas voarem se revelavam como um grande desafio, suscetível a alguns insucessos. Um dos casos mais emblemáticos para o fotógrafo aconteceu com um senhor de 75 anos (figura 4). Conforme o relato: “*eu pensei: esse aqui não vai conseguir voar nunca! E a foto dele num instante foi feita, sem eu quebrar ele*”.

Entre tentativas com e sem sucesso, o que se percebe também é que, para a fotografia ser concretizada, o artista vai se lançar a orientar o fotografado. Antes da foto, o modelo passa por uma aula de voo que se traduz em um pequeno curso de expressão corporal. “*Eu falo como a pessoa tem que controlar as mãos, os pés, o rosto, os músculos da face, para que ela possa não sair na foto de uma maneira falsa, para a minha ficção funcionar*”.



Figura 4: Voar é preciso - Aziz Ary Neto



Figura 5: Voar é preciso - Aziz Ary Neto

Ao falar em ficção, o fotógrafo deixa claro que pra ele fazer as pessoas levitarem, é necessário abandonar a realidade. A fotografia, na verdade, revela uma “nova realidade” onde é possível voar, desafiando o campo gravitacional. Essa ficção nos lembra Soulages, que expõe o sentido da palavra “ficção”, que em francês “*remete a dois sentidos: o que é mentiroso e falso e o que é imaginado e inventado, sem vontade de enganar*” (2010, p. 115). No caso das fotografias em análise, conforme Aziz relata,

as pessoas imaginam muitas coisas quando elas vêem essas fotos. Por isso que eu digo que elas são bem sucedidas. Elas fazem as pessoas imaginarem, pensarem, sentirem-se diferentes. Estão brincando com o impossível, estão desafiando o que está estabelecido, e, assim, mexe com os sentidos, com a imaginação, com o desejo, com o sonho. Essa vontade de fazer o que a gente não pode.

Para Soulages, isso se explica, pois,

eu 'ficcionalizo' porque produzo, graças a minha imaginação e ao meu imaginário, uma imagem que apreendo fenomenalmente. A foto é inicialmente, ousemos dizer, o fruto de uma atividade mental, em sua recepção. Em fotografia, a ficção é, portanto, necessária, senão, tem-se a esquizofrenia (2010, p. 116)

Antes de ser, portanto, uma ficção que nos remete à mentira, para o fotógrafo, fazer as pessoas voarem, remete à imaginação. Por sua vez, é a imaginação que torna possível acreditar que as pessoas fotografadas voaram, para isso, como podemos observar, a fotografia tem sua parcela de contribuição. “*A fotografia faz sonhar,*

trabalha nosso devaneio e nosso inconsciente, habita nossa imaginação e nosso imaginário” (SOULAGES, 2010, p. 13).



Figura 6: Voar é preciso - Aziz Ary Neto

No entanto, não é apenas a imaginação que o artista busca despertar com essas fotografias. Para Aziz Ary Neto, as imagens revelam um sentimento vivenciado por ele durante um bom período que esteve no exterior. De acordo com o fotógrafo,

saí de Fortaleza porque achava que a cidade não me acolhia da maneira que necessitava. Então fui pra Europa, lá eu era um estrangeiro. Trabalhava como europeu, mas não me sentia com os pés no chão. Eu me sentia flutuando. Na verdade, não é só porque eu era brasileiro e estava lá, eu sinto que as pessoas, no momento atual, elas se sentem um pouco sem chão. Eu continuei voando e voltei pra Fortaleza e continuo levitando por aqui também.

Essa mesma sensação de estar sem chão é possível relacionar em obras de outros fotógrafos, espalhados ao redor do mundo. Em comum, a representação de pessoas fora do chão, em queda livre ou voando.

A fotografia em queda livre hoje faz parte do trabalho de diversos fotógrafos internacionais, como o francês Denis Darzacq, o americano Elijah Gowin, a alemã Julia Fullerton-Batten, o chinês Li Wei, a inglesa Sam Taylor-Wood e o brasileiro Aziz Ary (ALBUQUERQUE, 2009)⁵.

Para Aziz, a grande diferença do trabalho dele em relação a outros fotógrafos está na produção das imagens. Enquanto as fotografias em “Voar é preciso” se destacam pelo imprevisível ou inesperado, outros trabalhos já passam por uma produção mais diferenciada, seguindo uma outra linha, como é o caso do francês Darzacq. De acordo com Aziz, Darzacq

fotografou jovens franceses da periferia, que tinham esse sentimento de perdido, de estar sem chão também. Mas a foto dele era muito bem ensaiada. Ele

⁵Disponível em: <<http://www.dw-world.de/dw/article/0,,4060665,00.html>> Acesso em: 22 de jun. 2010



procurava o local, primeiro ele olhava o canto que queria fazer, ele planejava a fotografia, convidava profissionais de *le parkour* e acrobatas para fazer a foto que ele queria. Meu projeto não é esse! Eu estou fotografando qualquer pessoa, criança, velho, mulher, homem, nu, vestido... E também essa coisa da pessoa participar da fotografia, a criação. A criação é coletiva. É o instante, o momento, é o inesperado que acontece.

Independentemente dos métodos utilizados para a criação, o que se percebe é uma convergência da obra do francês Darzacq com o trabalho de Aziz, muito embora não haja nenhum contato entre eles. Mesmo assim, embora os resultados à primeira vista possam parecer similares, o processo criativo apresenta revelações que ajudam a dissociar os dois fotógrafos de qualquer igualdade. Vale destacar que as fotografias em “Voar é preciso” têm por características fragmentos de alguns momentos repentinos, que mexem com a imaginação e apresentam uma grande ruptura a partir do momento que desafia a própria realidade.

CONCLUSÃO

As possibilidades de abordagem que a fotografia oferece quando relacionada com a imaginação são inúmeras. A tentativa alçada até aqui buscou suscitar uma breve reflexão sobre a utilização da imaginação à luz das discussões contemporâneas sobre o consumo de imagens e a crise de visibilidade. Como provocação, o exemplo da obra do fotógrafo Aziz Ary Neto que tem uma característica distinta: utilizar a imaginação desde o processo de criação até a sua recepção.

É bastante válido frisar que essa pesquisa não se esgota nesse artigo. À título de continuidade, pode-se aprofundar a análise sobre o processo criativo de Aziz Ary Neto, como também de outros fotógrafos estrangeiros que se utilizam da mesma ideia – para representar a sensação de falta de “chão” do homem contemporâneo –, mas percorrem caminhos diferentes. Por fim, reitero, é imprescindível explorar futuramente a relação de pertencimento em relação ao espaço urbano em produções como “Voar é preciso”, além de questões ligadas ao imaginário do homem contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Carlos. Fotografias em queda livre revelam mais do que a leveza do ser. **Deutsche Welle**, Bonn, Fev. 2009. Disponível em: <<http://www.dw-world.de/dw/article/0,,4060665,00.html>>. Acesso em: 20 jun. 2010.
- BAITELLO JR., Norval. **A era da iconofagia**: ensaios de comunicação e cultura. São Paulo: Hacker editores, 2005.



- BARRETO, Marco Heleno. **Imaginação Simbólica: reflexões introdutórias**. São Paulo: Loyola, 2008.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 2008.v.1.
- BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. 3ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FRANCASTEL, Pierre. **A imagem, a visão e a imaginação**. Lisboa: Edições 70, 1998.
- GOMBRICH, E.H. **Arte e ilusão**. 4ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GOVEIA, Fábio. **A decomposição imagética nas fotografias com pinhole**: a imagem pelo buraco de uma agulha. Rio de Janeiro, 2005, 138p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro
- JOLY, Martine. **Introdução a análise da imagem**. Campinas: Papyrus, 1996.
- KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia**: o efêmero e o perpétuo. 2ª Ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007
- _____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3ª Ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.
- LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- NETO, Aziz Ary. **Aziz Ary Neto**: depoimento [jun. 2010]. Entrevistador: Marcelo Henrique de Andrade Costa. Fortaleza: 2010
- ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2009.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2004.
- SOULANGES, François. **Estética da fotografia**: perda e permanência. São Paulo: Ed. Senac SP, 2010.
- VIRILIO, Paulo. **A imagem virtual mental e intrumental**. In: Parente, André (org.). *Imagem Máquina*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.