

Direção Afetiva: Narrativas Poéticas Do Retrato

Claudia Regina⁽¹⁾

Resumo: Nessa pesquisa de viés pós-qualitativo, apresento uma abordagem que nomeei “direção afetiva” como alternativa às construções hegemônicas de retrato e de feminilidade. Proponho modos mais coletivos e relacionais de conduzir o momento fotográfico, o incorporando na obra fotográfica como performance experimental. Ao avaliar que a fotografia não é uma testemunha fiel da realidade, mas sua característica técnica a faz ser constantemente percebida como se fosse, considero que a fotografia é uma linguagem com potencial de criar ou desviar a realidade, concluindo ser evidente a responsabilidade da pessoa artista na criação de fissuras que desestabilizem padrões de representação dos corpos femininos.

Palavras-chave: fotografia - retrato - direção - feminismo - contravisualidades.

[Resúmenes en inglés y español en la página 65]

(1) Ver CV en pág. 66

Introdução

Este ensaio demonstra as tentativas de tracionar o ato fotográfico enquanto linguagem, expandindo-o do seu enfoque no resultado e considerando o momento de criação como campo relacional através da direção, tecendo uma experiência sensível para além da visual e permitindo visualidades dissidentes para o retrato de mulheres.

Parto do pressuposto que, muito além das manipulações realizadas após a foto, o próprio ato fotográfico é, em si, um gesto manipulador. Mais que reconhecer na foto uma ficção, também é importante entender que sua materialidade técnico-científica sustenta uma crença persistente em sua neutralidade. Como afirma Wells (2015), na medida em que as representações visuais contribuem para construir e reafirmar nosso senso de identidade, a familiaridade e o aparente realismo da imagem fotográfica fazem dela uma força

discursiva particularmente poderosa. (p. 43). Não abandono essas discussões, afinal, o retrato também circula e produz efeitos – especialmente no que atravessa a aparência das mulheres. Mas proponho também um desvio: explorar o momento da criação como parte indissociável da obra. Se assistir a uma fotografia – no sentido proposto por Azoulay (2008, p. 14) em que “assistir” reinscreve tempo e movimento na imagem estática – é reconhecer nela uma narrativa, sugiro que o retrato deixe de ser apenas a narrativa visual e passe a ser, também, uma narrativa da relação que o torna viável. Uma relação estabelecida no tempo do encontro entre quem fotografa e quem é fotografada.

Essa forma de pensar o retrato é uma tentativa de contornar o potencial predatório da fotografia de pessoas (Sontag, 2011), onde a pessoa que fotografa detém o poder sobre a imagem daquela que é fotografada. Essa assimetria na relação se intensifica quando falamos da pessoa que não é modelo profissional: como ela não domina os procedimentos da pose, é o olhar de quem fotografa que posiciona e, potencialmente, disciplina seu corpo. E, por estar ciente do que se passa, a impotência da pessoa retratada não passa despercebida por ela própria e define parte da experiência de ser fotografada.

É nesse contexto que apresento a direção afetiva como uma prática que tenta instaurar fissuras nos modos convencionados de fotografar, propondo o retrato como performance – uma narrativa poética que não se encerra na imagem e que se estende no que a antecede, no que a produz e no que continua reverberando. O resultado deixa de ocupar o centro e o processo deixa de ser meio. Essas fissuras não se pretendem neutras: são práticas micropolíticas que, ao se depararem com os regimes de visualidade que historicamente organizaram a representação dos corpos de mulheres – sobretudo a partir de matrizes brancas e eurocentradas –, se propõem, se não os revolucionar, ao menos os desestabilizar.

(Anti)método

Este ensaio costura uma narrativa fotográfica experimental à sua descrição experimental, em uma prática cartográfica pós-qualitativa. A observação da experiência vivida sendo retratada em palavras para ser [re]conhecida e, assim, “saber o que ainda não consegue elaborar sobre a extensão das multiplicidades possíveis e intercambiáveis entre pensamento e vida” (Cunha, 2019, p. 944).

Aqui, conto sobre a tecitura da abordagem de direção de pessoas na fotografia de retratos que nomeei *direção afetiva*. Trata-se de um percurso que se estende por minha trajetória na fotografia, encerrada em 2014, com relatos posteriores e retratos de mulheres fotografadas por mim salpicando o texto (figuras 1 a 6). Esta análise acompanha o que no passado se transformou: uma elaboração que se faz no presente e que carrega as [re]significações produzidas ao longo dos últimos 12 anos – deslocamento temporal que assumo como potência a ser explorada. Muito do que era intuitivo se desenvolveu conceitualmente, muito do que passou depois se mostrou essencial para o que se passou antes, em um processo circular de criação-análise. É nesse emaranhado que a direção afetiva se delineia nesta pesquisa: uma ética relacional em constante variação. Ela não se pretende técnica

replicável ou conjunto de instruções. É convite para a experimentação no campo de encontro. O que se busca aqui, portanto, é compartilhar um percurso que pode [deve] ser transviado e contaminado.

Direção A Serviço Do Retrato

A direção costuma ser definida como o conjunto de instruções dadas a pessoa que é fotografada. Aqui, dilato essa definição para como o encontro fotográfico é conduzido. Direção é fala, silêncio, aproximação e gesto. Se a pessoa fotografada está ciente da foto, a direção está acontecendo – mesmo quando se pretende não dirigir. O paradigma de direção vem da fotografia publicitária, onde o corpo de modelos profissionais se torna objeto a serviço das necessidades do capital. O retrato, por outro lado, se propõe a contar uma narrativa pessoal sobre a pessoa retratada. A direção deveria, então, estar a serviço dela.

Mas, quando observamos retratos pessoais sendo feitos por fotógrafas ou fotógrafos, não é o que acontece. Tão corriqueiro é ver a pessoa sendo tratada como modelo profissional: sendo instruída a “colocar a mão ali”, “virar o rosto para acolá” e a ficar estática até quem fotografa encontrar o ângulo ideal e mexer nos botões da câmera. Também corriqueiro é ver o desconforto causado por tais orientações.

Ao longo de minha carreira – fotografando, sendo fotografada e testemunhando fotografias sendo feitas – tive a recorrente percepção de que muitas pessoas que fotografam acreditam que o momento da direção é um mal necessário para chegar na *foto bonita*. Como se a timidez em frente às lentes devesse ser suportada e o maior desafio da direção fosse conseguir se comunicar de forma que a pessoa não-modelo conseguisse agir como modelo e fosse capaz de, por alguns momentos, organizar seu corpo no espaço da forma esperada. É aí que o momento fotográfico começa a parecer um pequeno ritual sacrificial. Suspende-se, ainda que por instantes, a espontaneidade do corpo vivo para que ele se torne estático. Pede-se que a pessoa, em oferta quase masoquista, ceda seu conforto em troca de uma promessa: a da *foto bonita*.

Um autor de um livro sobre poses para fotografia afirma, inclusive, que nosso trabalho seria bem mais fácil se a pessoa fotografada fosse uma bola de argila que pudesse ser facilmente moldada em qualquer posição (Wacker, 2001, p. 11). Afirmações como essa demonstram o quanto é naturalizada, sem constrangimento, a ideia de que o corpo da pessoa fotografada deva se oferecer à manipulação, como objeto maleável, segundo a vontade de quem fotografa.

A primeira vez que senti o incômodo dessa abordagem foi bem antes de qualquer ambição de carreira: ocorreu na minha infância, na década de 90, quando fui a um estúdio realizar um book fotográfico. Com os cabelos alisados e um fundo infinito aquarelado, senti desconforto do início ao fim da experiência. Ao menos foi rápido, já que o estúdio seguia o modelo de linha de produção de ensaios. Meu book ficou igual ao de outras meninas, mas apenas aquelas que representavam um padrão de beleza – as chamadas *fotogênicas* – pareciam sair satisfeitas. No meu caso, o resultado reforçou uma inadequação: aos 10 anos, me convenci de que eu não era bonita o suficiente para ser digna de registro.

Reencontrei esses desconfortos em um estúdio deste mesmo tipo, onde comecei a trabalhar com a edição de fotos. Quando comecei a demonstrar interesse na fotografia, passei a acompanhar os ensaios e a receber dicas dos colegas: como lidar com a luz, como configurar a câmera, como pedir para “virar para este lado” e “colocar a mão na barriga”, como dizer “ficou ótimo!” ocasionalmente e partir para a próxima pose. Fui ensinada um roteiro de automatismos e reconheci ali o mesmo desconforto do meu book infantil. Quem estava desconfortável, desta vez, eram as clientes – na sua maioria gestantes e crianças – nos insistentes fundos infinitos aquarelados. Embora tenha sido a experiência que me aproximou da fotografia, da qual sou grata, foi ali também que comecei a sentir um incômodo com essa abordagem de direção.

Ao iniciar carreira própria, o incômodo com o incômodo foi aumentando. Seria este incômodo – o da pessoa fotografada – inevitável? É nesse momento que me encontrei no que chamo de encruzilhadas: tentativas de criar-conhecer caminhos distintos de ser fotógrafa e fazer fotografia que se desenvolveram junto do meu próprio reconhecimento como fotógrafa, feminista e brasileira.

As encruzilhadas aqui descritas foram atravessadas e me atravessaram ao longo dos anos de 2008 a 2014, em diferentes fases. No início do percurso, eu fotografava mulheres que me contratavam para realizar seus ensaios. Entre 2013 e 2014, formulei o projeto *Ensaio Mulher* e abri convocatórias em listas de e-mail feministas como forma de ampliar presenças, corpos e narrativas. Alguns ensaios seguiram sendo feitos com pessoas que me contratavam, outros eram realizados sem custos. Em 2014, esse movimento se desdobrou nas oficinas de direção afetiva que ministrei para fotógrafas e fotógrafos em todas as 27 capitais do Brasil. Essa circulação foi importante para não limitar as oficinas às grandes cidades centralizadoras do sudeste brasileiro (Rio de Janeiro e São Paulo) e, aliada à prática de valores acessíveis e oferta de bolsas, permitiu trocas com pessoas de diferentes contextos, repertórios e níveis de experiência. Dessas trocas emergiram inflexões na própria abordagem que não seriam possíveis de maneira isolada.

A Encruzilhada Do Espontâneo

Afim de não objetificar e evitar desconforto, comecei decidindo não tratar quem eu fotografo como modelo. Ora, o que modelos fazem? Posam! A pose esconde mais do que uma expectativa de configuração específica de corpo que causa desconforto em quem não domina sua gramática: ela é tecnologia de manipulação da identidade, especialmente a feminina, para atender a certos padrões. As inúmeras publicações do tipo *guias de poses* evidenciam isso: ensinam como posicionar braços, inclinar o rosto, distribuir o peso do corpo. O objetivo é sempre valorizar e corrigir defeitos da pessoa fotografada. *Valorizar e corrigir defeitos*, aqui, são eufemismos para a adequação do corpo a padrões normativos: alongar, afinar e demonstrar atratividade, nos retratos femininos.

Concluí que, se a pose causa constrangimento e opera como reforço de padrões hegemônicos, basta substituí-la. Mas pelo quê? A palavra *espontaneidade* vem intuitivamente como

contraste ao que é estático e controlador na pose. A emulação do documental no retrato, inspirada na chamada *candid photography* (retratos de pessoas feitos sem que elas percebam), se mostrou um caminho possível nessa encruzilhada. Embora seja muito mais desafiador criar espontaneidade em um ensaio fotográfico intencional do que posar, me pareceu que esse desafio valia o esforço se objetivo era fazer do ensaio um processo menos doloroso para quem estava do outro lado da câmera.

A tentativa de eliminar as poses revelou uma camada mais profunda do problema que me acompanhou durante todos os processos de questionamento da abordagem diretiva: a pose não é apenas um hábito de quem fotografa. Ela também é esperada por quem é fotografada. Há um imaginário compartilhado sobre o que significa *ser fotografada* que inclui posar e sorrir sempre que uma câmera aponta em nossa direção. A pergunta surge quase imediatamente, assim que o enquadramento se anuncia:

— *O que eu faço?*

Essa pergunta revela que a pessoa, diante da câmera, deixa de se reconhecer como corpo autônomo e passa a se reconhecer como corpo a ser organizado.

Respostas instintivas do tipo “finja que não estou aqui” ou “aja naturalmente” são ingênuas, pois a relação fotográfica nunca é apenas pessoa–pessoa: é uma relação pessoa–máquina–pessoa. E não é possível simplesmente retornar ao estado anterior à presença da câmera pois ela não é neutra. Mas há uma dicotomia na percepção dessa neutralidade: por um lado, o discurso fotográfico costuma supervalorizar o equipamento. A pergunta mais recorrente que eu escutava de alunos era “qual câmera comprar?”. Por outro lado, no momento do encontro, a câmera tende a desaparecer do pensamento crítico, como se fosse um meio transparente. No entanto, não há tecnologia de comunicação neutra, pois o meio transmite sua própria mensagem (McLuhan, 1964). Para compreender a câmera como meio, é necessário um exercício de suspensão: retirar dela seu produto final, a imagem, e observá-la enquanto objeto. O que é uma câmera fotográfica sem uma fotografia?

Não intencionalmente, tive essa vivência quando comecei o aprendizado na fotografia: uma fotógrafa me emprestou algumas apostilas datilografadas e uma câmera analógica para aprender e praticar. Sem a renda para comprar ou revelar filmes, passei um período fotografando com uma câmera vazia. Não havia imagem: apenas o gesto. Eu lia sobre obturadores, tempos de exposição, e repetia movimentos: segurar, mirar, medir, disparar. O som do espelho se tornava acontecimento suficiente. Ali, vi a fotografia como relação com a máquina, antes de ser relação com a imagem. Se retirarmos a imagem do centro, o que resta da fotografia em um retrato é a liturgia:

Uma pessoa aponta um objeto técnico para outra. Não a olha diretamente, pois a olha através do dispositivo. Aperta um botão. Um som acontece.

E a pessoa fotografada se detém ali, exposta. Escuta o som, às vezes vê um flash de luz. Sabe que a foto aconteceu, mas não sabe como ficou. Há aí uma vulnerabilidade difícil de ignorar. A prática fotográfica revela aí seu caráter potencialmente desumanizador e,

embora ela não possa ser determinada só por essa característica, pode operar assim quando não é problematizada. Ignorar que a máquina limita a relação é manter intacta sua praxe. Pensá-la ontologicamente é abrir a possibilidade de reconfigurar o próprio ato fotográfico. É quando a espontaneidade vem como meio de contornar tal presença desumanizadora da máquina. Criar o espontâneo é uma tentativa de conduzir o outro a se sentir não conduzido.

Tal criação se inicia no ambiente do ensaio como espaço que produz modos de sentir e de se mover. Começo questionando a condensação do imaginário de fotografia profissional, baseado novamente na fotografia publicitária, que é o estúdio fotográfico. Esse espaço coloca a pessoa fotografada totalmente em evidência, enquanto o canônico fundo infinito e um punhado de canhões de flashes apontando para ela a isolam e expõem. Seus movimentos passam a se dar dentro de um campo previamente delimitado: ela só pode ir até onde as luzes alcançam, até onde o fundo infinito permite. Cada gesto seu está sob escrutínio. Não é um lugar acolhedor ou acolhedor para quem não possui um repertório estipulado. Seguindo as instituições do desejo que me permeavam no início da carreira, me empenhei para conseguir montar um estúdio fotográfico. Até que percebi: aquele fundo infinito, na verdade, ofertava finitas possibilidades físicas e afetivas. Relutei em abandoná-lo, mas uma enchente que o destruiu construiu em mim a coragem de partir para espaços alternativos.

A antítese do estúdio se apresenta nos ambientes naturais e verdes – parques, matas, praias. Neles, a luz natural permite uma amplitude de movimentos e a pessoa fotografada já não é mais o centro, passando a fazer parte dos contornos indefinidos da paisagem. Não por acaso, esses espaços são frequentemente escolhidos por quem busca escapar do desconforto associado ao estúdio fotográfico. Enquanto este tem a mesma atmosfera de um shopping arquetípico da cultura capitalista (iluminação brilhante, superfícies brancas e lisas, músicas propagadas eletronicamente, uma suspensão do tempo e do clima lá fora), os espaços abertos ampliam o olhar e as sensações, que se estendem em direção ao verdadeiro fundo infinito do céu. Neles, somos convidados a sentir e contemplar.

Nos ensaios fotográficos que fiz junto à natureza ela foi, além de cenário, uma coautora: a areia, as águas, as árvores e os passarinhos permeavam a pessoa fotografada, que era convocada a experimentar. Entre esses encontros, aqueles próximos ao mar se destacaram de modo particular. A vivência empírica do mar vai além do mensurável: leva a uma espécie de suspensão, como se o tempo se dilatasse e o corpo pudesse, por instantes, deixar-se levar. Quando houve resistência aos ensaios em locais públicos, foi por conta de empecilhos como a falta de um banheiro e o fato de que algumas pessoas ficam tímidas com os transeuntes. Embora não sejam dificuldades incontornáveis e nem válidas para todo mundo, é algo que considerei quando decidi abrir mão do estúdio. Naquele momento, tinha o privilégio de ter familiares com um espaço particular amplo e com muita área verde, que se tornou pano de fundo para meu trabalho. Ao contornar os problemas práticos, me sobravam as vantagens de uma área externa: os ensaios que fiz a partir de 2009 começaram a traçar o caminho da direção afetiva em uma das fissuras que se mostraram essenciais: a do espaço que tem o poder de transformar o tempo. Os ensaios começaram a se alongar e, se no estúdio duravam em média meia hora, em um espaço agradável e cercado de natureza

passaram a durar 2, 3, 4 horas... As conversas se estendiam e até o silêncio podia participar. O ensaio já não criava uma ansiedade pelo fim. Os momentos entre os cliques foram se alargando: eu mesma fui perdendo a ânsia de clicar e fui me entregando aos entremeios. Uma conversa, um chá. Eu e a pessoa fotografada não tínhamos mais a pressa que define os momentos utilitaristas.

Tudo ia bem, até que uma cortina de miçangas me colocou uma pulga atrás da orelha. As miçangas em forma de estrela estavam penduradas por fios de nylon em um dos vãos de uma varanda. No fim da tarde, o sol vinha por trás e as miçangas brilhavam. Fiz alguns retratos usando essa cortina como fundo desfocado e cada nova pessoa que me contratava, depois de vê-los no meu portfolio, pedia uma foto *nas estrelinhas*. Realmente, as fotos ficavam bonitas! Mas essa homogeneidade começou a me incomodar por sua contradição à própria definição de retrato. A cortina de miçangas mostrou que este espaço confortável, mas controlado, também podia emular um estúdio no sentido mais amplo. Ele servia ao propósito de deixar as pessoas mais à vontade, assim como ao propósito de nos relacionarmos com os ciclos naturais da luz e do clima. Mas, apesar do conforto e aconchego, ele não estava totalmente a serviço da pessoa fotografada. A diversidade de pessoas que fotografei ali não se revelou completamente em seus retratos.

Foi então que considerei, além dos espaços abertos já mencionados, outra possibilidade: o ambiente doméstico. Ainda que tecnicamente mais desafiador, fotografar alguém em sua própria casa trouxe experiências particularmente recompensadoras. Se o retrato quer dizer sobre alguém, essa narrativa se enriquece no lar.



Figura 1.
Vivian. Nota. Da
autora. (2014)

Ao invés de ser visitada, passei a ser visita. Essa inversão distorce a relação: quem se adapta agora sou eu. Cabe a mim encontrar a cortina de miçangas de cada pessoa. Sempre que foi possível fotografar neste espaço notei que ele permitia uma expansão dos sentidos: cada casa era particular nos cheiros, sons, variações de mundo, objetos, rastros.

Além disso, a pessoa que vai ser fotografada consegue chegar mais facilmente em seus devaneios quando está sentada na sua própria cama, onde tantos sonhos já aconteceram.

Consegue se conectar em si mesma quando, deitada na própria rede, se balança como tantas vezes já fez para se acalmar. Foi quando percebi: o ambiente pouco precisa aparecer na foto, mas sua presença oculta se mostra nas possibilidades de expressão de identidade da pessoa retratada.

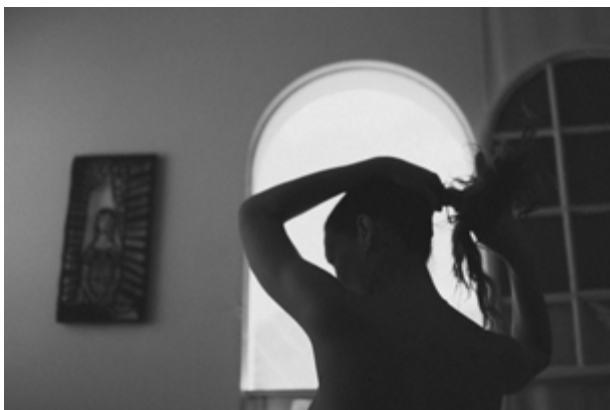
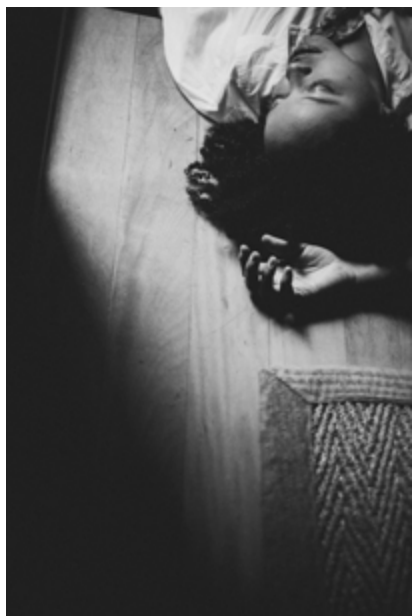


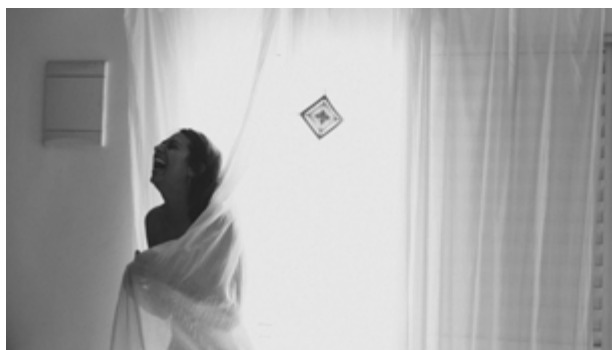
Figura 2.
Cecília. Nota. Da
autora. (2014)

Mesmo em um ambiente aconchegante e agradável surge o já citado grande desafio da direção: a pergunta “o que faço agora?”. Essa pergunta precisa ser respondida. Preferencialmente, antes de ser verbalizada. Talvez a forma mais prática de se chegar no espontâneo seja estar em movimento, quando é possível sair do modo autoconsciente em que não se sabe nem onde colocar as mãos. Esse movimento pode ser amplo – uma dança, uma interação – ou pequenino – um carinho no próprio corpo, um gesto corriqueiro. A forma como cada pessoa decide movimentar o corpo é o avesso da pose. Embora não seja possível ignorar totalmente a presença da câmera, um movimento pode deslocar o eixo da autoconsciência deslocando a pessoa da expectativa de saber posar. Aos poucos, sem precisar falar “pode ficar à vontade”, a pessoa sente que não precisa nem quero controlá-la. E ao perder o controle da pose estática, também me entrego ao inesperado do movimento genuíno. (Figura 3).

Do ambiente ao movimento, abre-se a lacuna para o mais sutil: o que leva a mente a devanear em distantes viagens. A abertura para esse périplo emocional só é alcançada quando nos sentimos totalmente à vontade. Quando afunilei meu trabalho para o retrato de mulheres percebi que, durante os ensaios, conseguíamos nos vincular pelo compartilhamento de vivências. Esse vínculo tornou possível levar as mulheres fotografadas para lugares de reflexão que muito se conectavam com a própria razão pelas quais elas procuravam realizar um ensaio fotográfico naqueles momentos de suas vidas. Em comum, a maioria delas estava vivendo momentos de ruptura: mudanças na vida pessoal ou profissional, separações, reencontros. Quando eu me colocava como presença acolhedora a reflexão extrapolava para o momento do ensaio e ele se tornava oportunidade de trançar as identidades que tanto procuramos retratar no retrato. (Figura 4).

**Figura 3.**

Larissa. Nota. Da autora. (2013)

**Figura 4.**

Juliana. Nota. Da autora. (2014)

A direção se tornou uma coreografia mais sutil, que envolve a escolha do ambiente, a indução ao movimento, a abertura para a fala e para o silêncio confortável. E aquilo que nasceu como uma forma de deixar a pessoa à vontade aos poucos foi se transmutando para uma direção genuinamente afetiva quando o momento do clique deixou de ser referência e a foto final perdeu lugar no pedestal do ensaio.

A encruzilhada do ensaio como performance do encontro

Foi quando aproximei a direção da arte do encontro. Diferentes experiências, muitas delas exteriores ao campo da fotografia, me trouxeram questionamentos sobre o tema do encontro e da importância da escuta para que ele aconteça. A mais marcante foi no trabalho voluntário junto ao CVV (Centro de Valorização da Vida), organização dedicada à prevenção do suicídio por meio da escuta acolhedora por telefone. Me aproximei do CVV na vida adulta pois procurava oferecer aos outros o que não tive na adolescência: apoio emocional que ajuda a construir caminhos em direção à vida. O CVV usa algumas abordagens adequadas ao seu propósito e, entre elas, está uma vertente humanista da psicologia que foca no potencial de crescimento inerente a todo indivíduo (Rogers, 2003), partindo da confiança plena de que cada ser humano tem capacidade interna para resolver suas próprias dificuldades se houver um ambiente seguro e de aceitação. Ao considerar a pessoa como agente de sua própria experiência, esse enfoque se alinha muito com a proposta de valorização do encontro para onde a direção afetiva se deslocou. É evidente que, assim como o CVV não se propõe a oferecer atendimento psicológico (afinal seus atendimentos são realizados por voluntários e não por terapeutas), a direção afetiva não se propõe a transformar um ensaio fotográfico em terapia. Porém, como uma forma de comunicação amorosa e respeitosa, ela abre espaço para experiências que podem, sim, tocar dimensões sensíveis.

Qualquer amor já é um pouquinho de saúde, um descanso na loucura.
(Rosa, 1967, p. 236)

Nos ensaios, essa disposição para a escuta produzia aproximações inesperadas. Sem roteiros prévios ou planejamentos rígidos, os encontros seguiam os contornos da conversa, das pausas, do riso, da lágrima. Ao final de cada encontro, havia a sensação de me despedir de uma grande amiga, mesmo quando aquele vínculo havia se construído ao longo de apenas um dia.



Figura 5.
Amanda. Nota. Da
autora. (2014)

[...] as suas fotografias desse ensaio me passavam sensações de mulheres que se deleitavam em existir. [...] me interessava essa maneira de construir relação e ser vista, sendo a fotografia um vestígio desse encontro e de quem eu era naquele momento [...] para mim o que mais ficou foi a lembrança de um dia muito gostoso do seu lado, da relação que a gente construiu naquele breve espaço-tempo, da liberdade da gente ir para praia nuas e fazer um ensaio lá, mesmo sem se conhecer, de ir criando uma relação que me marcou e foi especial apesar de ser tão efêmera. da sua escuta, do gesto afetivo para pensar a imagem, no conhecer o território e você e meu corpo ao mesmo tempo. para mim foi uma experiência muito linda e que contribuiu com o percurso de ser meu corpo com mais gentileza e menos amarras estéticas. (Amanda, comunicação pessoal, 2026)

Em algum momento do percurso, tornou-se claro que, ao operar esse tipo de transformação no ato fotográfico, eu me afastava de modos hegemônicos não só de produzir imagens, mas também de produzir relações. Nos materiais de ensino de fotografia europeus ou estadunidenses – ainda abundantes no mercado brasileiro –, a direção é ensinada como técnica de condução do corpo e da expressão sem considerar a construção de um campo relacional. Percebi que o que se produzia nos encontros com as mulheres que eu fotografava não encontrava espelhamento nesses referenciais por operar em outra lógica: a da amefricanidade (Gonzalez, 2020). Um ensaio que se inicia com um café, que se desdobra em conversa, que atravessa a cozinha, o cotidiano, as pequenas confidências — uma forma de convivência que desloca a centralidade da produção de imagem para a construção de vínculo, afastando-se das tradições individualistas inscritas nas culturas liberais do Ocidente capitalista. Nesse sentido, as matrizes indígenas e africanas oferecem outras racionalidades, menos centradas no indivíduo e mais orientadas à relação, ao corpo e à oralidade. Será esse tipo de abordagem só possível na América Ladina?

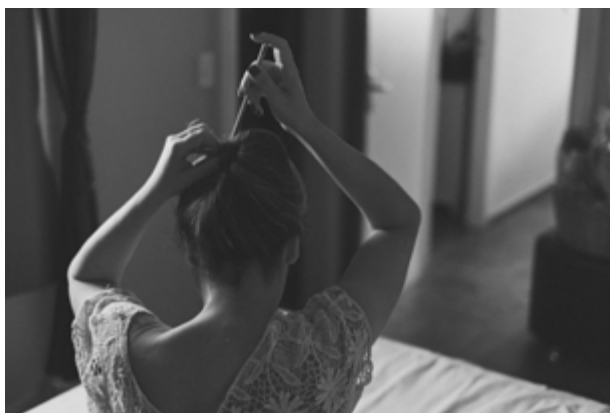


Figura 6.
Denise. Nota. Da
autora. (2014)

[...] minha sensação ao ver as fotografias da Claudia é que ela enxergava além do corpo, um pouco da nossa alma na verdade. Através da fotografia ela mostrava nossa personalidade, nossas histórias e que o amor ao nosso corpo estava também nas dobrinhas, nas rugas e nos sorrisos. [...] O ensaio para mim foi uma descoberta da minha própria beleza, do que eu ainda não tinha visto, e de que muito do que eu achava imperfeito era belo. E a Claudia trouxe o elemento artístico, a luz, a sombra, a suavidade, um detalhe... Eu simplesmente amei, melhor ensaio da minha vida! [...] (Denise, comunicação pessoal, 2026)

Um abordagem que beira a performance artística: esta que é a mais aventureira das formas de arte, que não pode ser vendida ou reproduzida, somente pode ser vivida diretamente (Goldberg, 2011). Uma performance efêmera que, em conjunto com outra pessoa autora, também resulta em uma imagem cheia de significados interconectados com a performance que a delimitou.

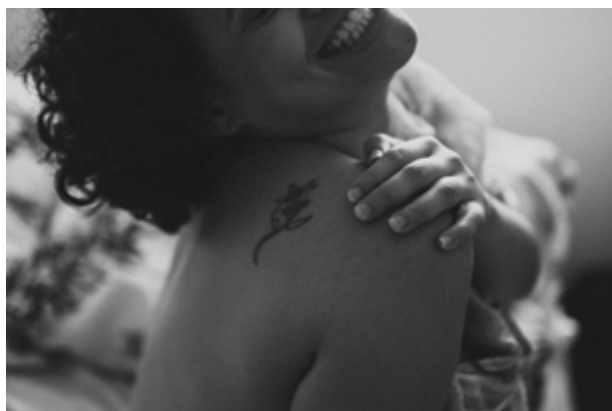


Figura 7.
Angélica. Nota. Da
autora. (2014)

Reconhecer no ensaio fotográfico um lugar de performance pode se mostrar uma saída, inclusive, para o desafio do que chamo de *era da produtibilidade técnica*. Usar ingenuamente modelos de linguagem generativos (erroneamente chamados de inteligência artificial) que cospem conteúdo de forma estatística e, conseqüentemente, com os vieses inerentes dos discursos que já existem e persistem, é se entregar ao que é homogêneo e normativo. Considerar o ensaio como arte do encontro e tirar a imagem do alto do pedestal parecem alternativas a esse desafio atual. Sugiro que as imagens geradas algoritmicamente sigam servindo ao imediatismo do capital, se assim seus utilizadores insistirem, e as imagens humanas sirvam ao sutil do ser humano.

A encruzilhada da aparência como régua medidora da mulheridade

Um dos motivos que me levaram a fotografar mulheres foi a tentativa de empoderá-las por meio da imagem. Ao analisar obras de fotógrafas brasileiras, inclusive meu projeto, Soares et al. (2018) afirma que “o uso do corpo como forma de reimaginar o papel do que é feminino é parte integrante da expressão social e política” dessas obras.

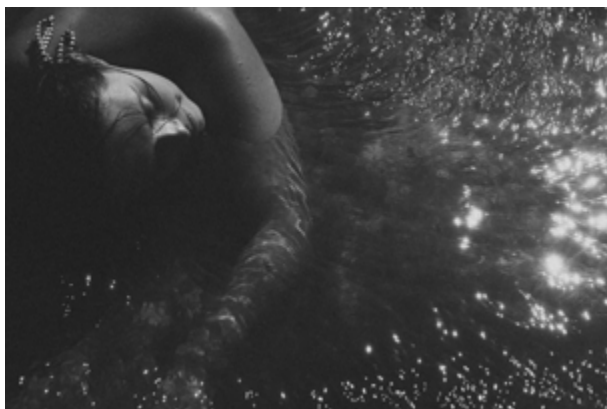


Figura 8.
Tathiana. Nota. Da
autora. (2014)

Eu olho as fotos do ensaio com a Cláudia como quem olha fotos da pessoa amada. Porque é assim que sinto em relação àquela Tathiana. Na época do ensaio, eu tinha me divorciado há pouco tempo, e nesse processo veio a vontade de ter novas fotos. Me olhar como uma mulher desejante, cheia de vida. [...] A sensação era de se apresentar para alguém - eu queria mostrar as coisas das quais eu mais gostava, mostrar meu melhor lado. Claudia era sensível e delicada e eu me senti muito acolhida. [...] Até hoje, as fotos no mar são minhas fotos favoritas na vida. Das que eu olho e falo: sou eu, minha versão mais sincera. E todo o processo foi gostoso, divertido e leve. O que sempre ficou em mim foi a sensação de potência. Da beleza de ser vista com um olhar muito sensível. (Tathiana, comunicação pessoal, 2026)

Mas será possível reimaginar esse papel usando o corpo e a fotografia, justamente as ferramentas usadas para reproduzir lógicas de objetificação e sexualização do corpo feminino determinadas pelo *male gaze*?

O feminismo liberal responde a essa pergunta ampliando a representatividade: incluindo mais corpos e mais tipos de beleza. No entanto, ao expandir o padrão de beleza sem questionar sua centralidade, ele somente incorpora mais mulheres à lógica de mercantilização.

Talvez seja necessário deslocar a questão: não apenas quais corpos aparecem, mas por que a aparência segue operando como medida da mulheridade. Como afirmei em entrevista sobre o projeto Ensaio Mulher (Húmus, 2014): *não estou aqui para enfeitar o mundo!* A direção afetiva, ao descentralizar a imagem e tensionar sua primazia, abre espaço para outras formas de visibilidade – menos ancoradas na aparência e mais na sensação, no gesto e na presença. Como aparece no relato de Tathiana, trata-se de “se olhar como uma mulher *desejante*”. Ser desejante, aqui, desloca o eixo: não mais corresponder ao olhar, e sim ser agente dele.

Conclusão

Este trabalho não se propõe a inaugurar uma ruptura absoluta com os debates já estabelecidos sobre a fotografia e suas visualidades. Proponho, dentro desses debates, uma ampliação do olhar para incluir o momento do ensaio e a direção como práticas participantes da obra. Mostro ser possível nos distanciarmos do retrato produzido de forma utilitária por mera repetição de técnicas ou paradigmas inconscientes e escrever essa performance-narrativa de forma artesanal e relevante em um contexto latino americano, considerando ferramentas além da máquina fotográfica: a escuta, o afeto e a intimidade. Ao considerar o retrato como forma de questionamento ou exploração do eu e da identidade por meio de uma representação literal da aparência de uma pessoa (Bright, 2005, p. 20) e a fotografia como tecnologia de gênero capaz de produzir ou reproduzir representações, as imagens resultantes dessa performance conjunta podem criar fissuras que desestabilizem estereótipos e padrões hegemônicos, sendo responsabilidade de quem fotografa “contribuir para a construção do gênero e seus efeitos [...] ao nível local de resistências, na subjetividade e na auto-representação” (Lauretis, 1994).

Referências

- Azoulay, A. (2008). *The Civil Contract of Photography*. Zone Books.
- Bright, S. (2005). *Art photography now*. Thames & Hudson.
- Cunha, C. (2019). Princípios Da Cartografia e O Pensamento Da Diferença Em Deleuze – O Que Quer a Pesquisa Cartográfica? *Atos de Pesquisa em Educação*. <https://doi.org/10.7867/1809-0354.2019V14N3P934-959>
- Goldberg, R. (2011). *Performance Art Third Edition: From Futurism To The Present Third Edition*. WW Norton.
- Gonzalez, L. (com Rios, F., & Lima, M.). (2020). *Por um feminismo afro-latino-americano*. Companhia das Letras.
- Húmus, E. (2014). *Cláudia Regina não está aqui para enfeitar o mundo* [Gravação de vídeo]. <https://www.dailymotion.com/video/x4y43gr>

- Lauretis, T. de. (1994). A tecnologia do gênero. Em *Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura*. (HOLLANDA, Heloisa Buarque de). Rocco.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media*.
- Rogers, C. R. (2003). *Client-centered Therapy: Its Current Practice, Implications and Theory*. Constable.
- Rosa, J. G. (1967). *Grande sertão: Veredas* (5º ed.). José Olympio.
- Soares, M. T. G. D. F., Feitosa, M. M. M., & Ferreira Junior, J. (2018). Um olhar sobre a fotografia feminista brasileira contemporânea. *Revista Estudos Feministas*, 26(3). <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2018v26n346645>
- Sontag, S. (2011). *On Photography*. Farrar, Straus and Giroux.
- Wacker, J. D. (2001). *Master Posing Guide for Portrait Photographers: A Complete Guide to Posing Singles, Couples and Groups*. Amherst Media. <https://books.google.com.br/books?id=9bi9BQAAQBAJ>
- Wells, L. (2015). *Photography: A Critical Introduction* (5th ed.). Routledge.

Resumen: En esta investigación de sesgo poscualitativo, presento un abordaje que denominé “dirección afectiva” como alternativa a las construcciones hegemónicas del retrato y de la feminidad. Propongo modos más colectivos y relacionales de conducir el momento fotográfico, incluyéndolo en la obra fotográfica como una performance experimental. Al considerar que la fotografía no es una testigo fiel de la realidad, pero que su característica técnica hace que sea constantemente percibida como si lo fuera, sostengo que la fotografía es un lenguaje con potencial para crear o desviar la realidad, concluyendo que es evidente la responsabilidad de la persona artista en la creación de fisuras que desestabilicen los patrones de representación de los cuerpos femeninos.

Palabras clave: fotografía - retrato - dirección - feminismo - contravisuales.

Abstract: In this post-qualitative research, I present an approach I have termed “affective direction” as an alternative to hegemonic constructions of portraiture and femininity. I propose more collective and relational ways of conducting the photographic moment, incorporating it into the photographic work as an experimental performance. Considering that photography is not a faithful witness to reality, yet its technical characteristics lead it to be constantly perceived as such, I argue that photography is a language with the potential to create or divert reality, concluding that the artist bears a clear responsibility to create fissures that destabilize dominant patterns in the representation of female bodies.

Keywords: photography - portrait - direction - feminism - countervisuality.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

Claudia Regina. Formada em Matemática pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR, Brasil), com especialização em Educação Matemática pela Universidade Federal do Piauí (UFPI, Brasil) e extensão em Docência e Gestão para a Educação das Relações Étnico-Raciais pela Universidade Estadual Paulista (Unesp, Brasil). Atuou de 2007 a 2014 na fotografia, com ênfase em retratos, direção de pessoas e relações de gênero. Atualmente é docente da educação básica na rede estadual de ensino de São Paulo e interlocutora em Educação das Relações Étnico-Raciais e Educação para a Diversidade Sexual e de Gênero na Unidade Regional de Ensino de Caraguatatuba, São Paulo, Brasil.