

O projeto íntimo de Lola Akinmade e o conceito de comunicação de Muniz Sodré: cruzamentos possíveis

Lola Akinmade's intimate project and Muniz Sodré's concept of communication: possible intersections

El proyecto íntimo de Lola Akinmade y el concepto de comunicación de Muniz Sodré: posibles intersecciones

Ana Rita VIDICA¹
Maurício Reis ARAÚJO²
Pollyanna de Oliveira Brito MELO³

Resumo

Este texto tem como proposta um olhar para a obra fotográfica "The Intimacy Project" (2015), da fotógrafa nigeriana Lola Akinmade. Nessa obra, a fotógrafa produz retratos de cada pessoa e os dispõe em pares. Os retratos têm o mesmo enquadramento, embora haja mudança do posicionamento da câmera, que ocasiona uma mudança no olhar do(a) fotografado(a). Pretendeu-se pensar a obra a partir do conceito de comunicação de Muniz Sodré. Para isso, observam-se as fotografias do ponto de vista da imagem em si, do método de trabalho e da montagem visual com base nas discussões propostas, respectivamente, por Soulages, Duguet e Didi-Huberman. Conclui-se que os autores deste texto, afetados pela obra, agem olhando e percebem o vínculo comunicacional que perpassa a obra fotográfica colocada em diálogo.

Palavras-chave: Fotografia; Comunicação; Vínculo.

¹ Doutora em História (UFG) – Docente da Faculdade de Informação e Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social (PPGCOM/UFG), ambos da Universidade Federal de Goiás – E-mail: ana_rita_vidica@ufg.br – <https://orcid.org/0000-0001-6253-4428> .

² Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Goiás – Escola do Futuro de Goiás Luiz Rassi - Aparecida de Goiânia - Secretaria de Ciência, Tecnologia e Inovação – E-mail: mr30330@gmail.com – ORCID - <https://orcid.org/0000-0003-0193-2523> .

³ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás – Docente do Instituto Federal de Goiás – Campus Águas Lindas-GO – E-mail: pibrito.melo@gmail.com – ORCID - <https://orcid.org/0000-0002-0895-4488> .



Abstract

This text proposes a look at the photographic work “The Intimacy Project” (2015), by photographer Lola Akinmade. In this work, the photographer produces portraits of each person and arranges them in pairs. The portraits have the same framing, although there is a change in the positioning of the camera, which causes a change in the look of the person being photographed. The intention was to think about the work based on Muniz Sodré’s concept of communication. To do this, the photographs are observed from the point of view of the image itself, the working method and the visual montage based on the discussions proposed, respectively, by Soulages, Duguet and Didi-Huberman. It is concluded that the authors of this text, affected by the work, act by looking and perceiving the communicational link that permeates the photographic work placed in dialogue.

Keywords: Photography; Communication; Link.

Resumen

Este texto propone reflexionar sobre la obra fotográfica “The Intimacy Project” (2015), de la fotógrafa nigeriana Lola Akinmade. En esta obra, la fotógrafa toma retratos de personas y los organiza en pares. Los retratos tienen el mismo encuadre, aunque haya un cambio en la posición de la cámara, lo que provoca un cambio en la mirada de la persona fotografiada. Se ha estudiado la obra a partir del concepto de comunicación de Muniz Sodré. Para él, se observan las fotografías desde el punto de vista de la propia imagen, el método de trabajo y el montaje visual a partir de las discusiones propuestas, respectivamente, por Soulages, Duguet y Didi-Huberman. Se concluye que los autores de este texto, afectados por la obra, actúan mirando y percibiendo el vínculo comunicacional que permea la obra fotográfica, dispuesta para el diálogo.

Palabras clave: Fotografía; Comunicación; Vínculo.

Introdução

Lola Akinmade Åkerström⁴, fotógrafa nigeriana, publicou em 2015 um ensaio fotográfico⁵ intitulado “The Intimacy Project”. Esse trabalho consiste em um ensaio de retratos antes e depois, em que a primeira fotografia retrata a pessoa olhando para a câmera, que está ligeiramente acima do nível de seus olhos, enquanto na segunda fotografia a câmera está posicionada ao nível ou ligeiramente abaixo do olhar da pessoa, cerca de um a dois centímetros abaixo.

⁴ Lola Akinmade Åkerström é fotógrafa, palestrante e escritora de viagens nigeriana moradora de Estocolmo, Suécia. Ela é também a editora-chefe da *Slow Travel Stockholm*. Seus trabalhos foram apresentados no *National Geographic Traveler*, *BBC* e *CNN*, entre outras publicações. Fonte: Wikipédia. O site da fotógrafa é: www.akinmade.com. Como a sua denominação pelo site é pelo sobrenome Akinmade, escolhemos usar esse sobrenome ao logo do restante do texto.

⁵ Disponível em: <https://www.lolaakinmade.com/latest-news/photos-intimacy-project/> Acesso em: 21 jun. 2023.



A fotógrafa argumenta que essa pequena inclinação proporciona à pessoa retratada uma sensação inconsciente de superioridade, resultando na percepção humanizada dos espectadores em relação a esses indivíduos e permitindo que sejam vistos em sua essência, sem julgamentos ou imposição de superioridade por parte do fotógrafo.

Lola Akinmade identificou essa dinâmica visual ao observar que, devido à sua estatura geralmente mais baixa em relação aos seus modelos, as pessoas eram naturalmente inclinadas a direcionar seus olhares para baixo, evitando assim desvios visuais periféricos, pois tal comportamento seria prontamente perceptível por ela. Ela interpretou esse ato de olhar para baixo como uma manifestação de intimidade, em que um indivíduo concede total atenção ao outro e empregou essa interação visual como base para a elaboração de seu ensaio fotográfico.

Ao adotar essa dinâmica visual, Akinmade estabelece um vínculo de intimidade tanto com a pessoa retratada como com a pessoa espectadora, por intermédio da câmera fotográfica. Nós, autores deste texto, nos colocamos como espectadores emancipados, na perspectiva de Rancière (2012), em que agimos ao olhar criando possíveis relações com outras leituras.

Ao olharmos as diferenças sutis nos olhares das pessoas fotografadas, decorrentes do vínculo que a fotógrafa estabelece com o(a) fotografado(a), propomos estabelecer relações a partir do modo como Muniz Sodré (2014, 2016) se propõe a refletir sobre o conceito de comunicação ligado à ideia de vínculo. Para isso, trazemos a questão: “Como são perceptíveis os rastros deixados pelo vínculo estabelecido por Akinmade à produção de seus retratos na relação com o conceito de comunicação proposto por Sodré?”.

Essa pergunta nos guia na construção deste texto, que se fundamenta em relações conceituais entre diferentes autores, sendo que a obra é vista em três dimensões, pela imagem em si (os retratos que a compõem), pelo método de trabalho (o ato de se aproximar e fazer duas fotografias com uma mudança da direção da câmera fotográfica) e pela montagem visual (a disposição em duplas e em conjunto).

Dessa forma, verificamos a construção do ensaio fotográfico a partir de três momentos: a imagem dos retratos, vistos pela perspectiva de encenação do retrato de François Soulages (2010); o método de trabalho para aproximar-se do outro, pelo conceito de dispositivo de Anne Marie Duguet (2002, 2009) e a montagem dos retratos pela aproximação de imagens, vista pela proposição de Didi-Huberman (2013), a fim



de compreendê-lo como caminho para o estabelecimento do vínculo com o outro. Essas verificações são as pontes para propormos relações com o conceito de comunicação de Muniz Sodré (2014, 2016) e deixarmos perceptíveis ao(s) leitor(es) o modo como agimos olhando para esse ensaio fotográfico, que está aberto a outras ações.

A imagem em si, o método de trabalho e a forma de apresentação

O nosso olhar perpassa, em um primeiro momento, sobre o conteúdo visual, a imagem em si da obra de Akinmade, constituída de uma sequência de retratos, dispostos em duplas (o antes e o depois do mesmo retratado ou retratada). Olhemos para uma das duplas de retratos (Figura 1).

Figura 01: Uma das duplas do retrato da obra "The Intimacy Project" (2015) de Lola Akinmade



Fonte: Akinmade, 2015⁶

Ambos os retratos foram feitos da mesma pessoa, com o enquadramento e a composição próximos, com o mesmo fundo de cor azul. A mudança entre eles reside na mudança do olhar, ocasionada pela mudança do direcionamento da câmera fotográfica que, ao mesmo tempo, esconde e revela, pelo equipamento, o olhar da fotógrafa.

Coloca-se em conjunção o encontro de dois olhares, da retratada e da fotógrafa, e a mediação da câmera fotográfica que tem como resultado visual a produção de um retrato. Essa construção visual está presente desde os primórdios da fotografia no século XIX, que se vincularia, segundo Barthes (1984, p. 114-115) à necessidade da

⁶ Fotografias retiradas no seguinte endereço eletrônico: <https://www.lolaakinmade.com/latest-news/november-2015-update-the-intimacy-project/>, acesso em junho de 2023.



presença “de um referente, ou seja, aquilo ou aquele que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia”. A partir dessa ideia, ele cria o termo “isso foi” ou “isso existiu”. Para o autor, a fotografia seria a representação feita a partir do contato com algo que existiu na realidade, o que suscitou leituras como a de Dubois (1993), considerando a fotografia como “espelho do real”, o que, inclusive, alimentou o discurso sobre ela no ato da sua invenção.

Embora Barthes considere a necessidade da existência de um real, ao se referir aos retratos, ele percebe uma identidade imprecisa, se não imaginária, como pontua Fabris (2004), uma vez que o indivíduo se assemelha a outras imagens de si mesmo, sendo uma cópia da cópia, não importando se real ou mental.

Para Barthes, retomado por Fabris, o retrato seria o encontro entre quatro personagens (Fabris, 2004, p. 115): “aquele que o retratado acredita ser; aquele que desejaria que os outros vissem nele; aquele que o fotógrafo acredita que ele seja; aquele de que o operador se serve para exibir sua arte”. Assim, a autora conclui que no ato de se deixar retratar, o indivíduo se transforma pela pose, imitando a si mesmo, mas também, ao se converter em imagem, diante da objetiva, se torna um objeto, uma imagem.

Ao olharmos os retratos feitos por Akinmade e, especialmente, para a repetição do gesto fotográfico com uma pequena alteração de angulação da câmera fotográfica, percebemos que a fotógrafa parece acrescentar um quinto personagem, aquele que surge do encontro, da relação momentânea entre fotógrafa, fotografado(a) e da câmera. Os personagens não se dão somente no eu da fotógrafa e no eu do(a) fotografado(a), mas a câmera entra também no jogo e é o seu movimento que ocasiona uma mudança de percepção de si, revelada na imagem fotográfica.

Nesse sentido há, não só a atestação de um “isso foi” barthesiano, que prova a existência de alguém, mas coloca-se em marcha um “isso foi encenado”, conforme proposto por François Soulages (2010). Embora este autor proponha uma contraposição ao “isso foi” de Barthes, compreendemos uma superposição.

Para Soulages, a estética do retrato está articulada à encenação e o fotógrafo poderia ser pensado como um encenador fotográfico. Para o autor (2010, p. 74), “o objeto a ser fotografado não é mais do que uma oportunidade de encenação. A estética do retrato articula-se então com a da encenação no interior de uma estética do ‘isto foi encenado’”.



Para defender sua posição, ele passa a olhar fotografias de diferentes fotógrafos e fotógrafas, em períodos distintos, a partir da questão: “Pode-se fotografar o eu de uma pessoa?”. Para que a pergunta faça sentido, é necessário considerar a existência de um eu permanente e idêntico. Logo, ele se recusa a partir de dicotomias como real e ficcional, natural e cultural, verdade e representação, enquadramento e composição. Ao pensar em um processo de encenação pelo retrato e partindo da premissa da inexistência de um "eu" único e imutável, o autor compreende que a fotografia não é a prova de um real, como defendido nos primórdios da fotografia e, de certa forma, esboçado no "isso foi" barthesiano ou na percepção da ideia de um "espelho do real", mas o índice de um jogo.

Nesse sentido, ao estar diante da câmera fotográfica, a pessoa fotografada representa um personagem de si mesma. E, quando a pessoa não percebe que está sendo fotografada, o fotógrafo é quem encena. Logo, há o estabelecimento de um jogo em que a câmera é participante. Com isso, toda fotografia seria "teatralizante" na percepção deste autor. A relação entre fotógrafo(a) e fotografado(a) não é neutra ou controlável, pois acontece, segundo Soulages (2010), no nível do inconsciente.

Ao olharmos novamente a dupla de retratos (Figura 1) sob a ótica do "isso foi encenado", não vemos apenas dois retratos e uma existência, e sim duas encenações de si mesma, cuja mudança se dá motivada não só pela mudança da câmera, como visto anteriormente, mas pelo modo de se conectar com o outro, que não olha de cima, mas de baixo. O registro dá lugar ao jogo fotográfico, cujas peças-personagens estabelecem uma dança de olhares, cujo elo é a câmera fotográfica.

A fotografia se torna um ato poético, como sugere Soulages (2010), no sentido grego que advém de *poien*, que significa fabricar. Da relação entre os três personagens (fotógrafa, fotografada e câmera) é fabricada a dupla de imagens, cuja intimidade se revela na segunda imagem, o que se associa ao método de trabalho de Akinmade, funcionando como um dispositivo disparador. Isso gera em nós a imaginação da relação, mesmo que momentânea, entre as três; que deflagraria um processo de encenação demarcando a pluralidade do "eu" expressa em diversas camadas: a pose (corpo), a subjetiva (alma e espiritualidade), a psíquica (id, ego, superego), a cultural etc.

Não acessamos esse extracampo, da fotografia ou da experiência da relação vivida entre os personagens, mas nos colocamos na posição de imaginar, ligados à ideia de que a pose é sempre teatral, em concordância com Fabris (2004, p. 35). De modo



que o se colocar em pose é também se inscrever em um sistema simbólico, do qual fazem parte a gestualidade, a vestimenta e outros atributos ditados social e culturalmente.

Entretanto, coloca-se em marcha também a subjetividade de todos os envolvidos por um instante que se dá na duração, portanto, não é decisivo. Nesse ponto, corroboramos a crítica de Soulages (2010) ao "instante decisivo" de Cartier Bresson, uma vez que este estaria vinculado ao "isto foi" e defendemos a existência também de um "isto foi encenado", o que se perpetua além do ato fotográfico, adentrando um antes e um depois. Na sequência do texto, entraremos nesse antes pela percepção do método de trabalho e no depois pela montagem dos retratos, em um processo de associação de imagens que gera outras relações entre e com as imagens. Assim, não é o instante que decide, mas o sujeito. Passemos a percorrer as decisões da fotógrafa por meio do seu método de trabalho pela compreensão do dispositivo de Anne Marie Duguet (2002, 2009), disparador da construção dessa dupla de retratos.

Duguet (2002, p. 21) afirma que o dispositivo artístico “é um agenciamento de peças de um mecanismo, é de imediato um sistema gerador, que estrutura a experiência sensível cada vez de forma específica”. Apesar de ser uma organização técnica, pensada a partir de alguns direcionamentos, ele não simplesmente capturaria o sujeito, como propõe Agamben (2009) ao falar de dispositivo de modo geral, mas estaria vinculado à “linha de fuga”, conceito de Deleuze (1987). Isso ocorre porque, ao colocar em jogo diferentes instâncias enunciadoras e figurativas, abrindo uma brecha ao interrogar a representação, se introduz um processo de percepção que opera em “devir”, já que é sempre atualizada pelo olhar do espectador. Na obra de Akinmade, esta atualização também é feita pela fotógrafa ao propor uma segunda fotografia e pela diferença da postura do(a) fotografado(a) em conexão com a mudança do "olhar" da câmera.

A proposta da obra parte de uma constatação do significado da palavra "intimidade" (do dicionário em inglês), que apresenta quatro definições: “Proximidade de observação ou conhecimento de um assunto; Familiaridade ou amizade próxima; Um ambiente acolhedor e privado ou descontraído; O estado de ter um relacionamento pessoal próximo com alguém”⁷.

⁷Tradução livre dos autores. “*Definitions of intimacy in English: 1. Closeness of observation or knowledge of a subject, 2. Close familiarity or friendship, 3. A cozy and private or relaxed atmosphere, 4. The state of having a close personal relationship with somebody*”. Texto publicado no site do projeto.



A partir da constatação das definições, a fotógrafa cria um dispositivo artístico para verificação dela, expressa pelo olhar na fotografia. Em um primeiro momento, Lola Akinmade e as pessoas que escolhe para fotografar (algumas conhecidas e outras desconhecidas) estabelecem uma dinâmica fotográfica que se enquadra na tradicional relação de fotógrafo e sujeito a ser fotografado, ou seja, uma se coloca diante da outra.

A primeira fotografia é tomada com a câmera fotográfica acima dos olhos do(a) fotografado(a), denotando um olhar mais distante. Para a tomada da segunda fotografia, a câmera é levada ao nível ou um pouco abaixo dos olhos, o que exige também uma mudança do olhar, que na percepção da fotógrafa se torna mais próximo gerando, mesmo que de modo sutil, uma proximidade, uma intimidade. Além das definições do dicionário, pela adoção desse dispositivo artístico e na percepção do olhar das pessoas, Akinmade cria a sua própria definição de intimidade. Para ela, intimidade "significa dar atenção total e exclusiva a uma pessoa. E há algo de íntimo e familiar em olhar para baixo. É um visual mais caloroso e convidativo que comunica reconhecimento e atenção"⁸.

A fotógrafa ressalta que esse modo de fotografar e o ato de repetir o gesto é um desafio, especialmente, para as fotografias que foram tomadas em viagens, em que o tempo de contato é muito curto para se conectar com o outro. Todavia, a criação dessa forma de fotografar, desse "dispositivo artístico", possibilitou dar forma visual a sua definição de intimidade trazida pelo "olhar para baixo". A artista salienta⁹:

Quando tiro retratos de pessoas, sempre tento elevá-las visualmente. Ou seja, eu fotografo no nível dos olhos ou a uma ou duas polegadas abaixo deles, para que eles olhem para baixo em direção à câmera. Isso não apenas os coloca subconscientemente em uma posição elevada de poder, mas também permite que os espectadores os vejam e se conectem a eles como uma pessoa primeiro. Como eles são. E não necessariamente julgá-los com base em seus arredores (Akinmade, 2015)¹⁰.

⁸ Tradução livre dos autores. "*(My personal definition of intimacy) means giving your full and undivided attention to a person. And there is something intimate and familiar about a downward glance. It's a warmer, more inviting look that communicates acknowledgement and attention*".

Fonte: site do projeto.

⁹ Informações retiradas do site do projeto. Disponível em: <https://www.lolaakinmade.com/latest-news/photos-intimacy-project/>. Acesso em: 21 jun. 2023.

¹⁰ Tradução livre dos autores. "*When I take portraits of people, I always try to visually elevate them. Meaning, I either shoot at eye-level or from an inch or two below them so they're looking downwards towards the camera. This not only subconsciously puts them in an elevated position of power, it also lets the viewers see and connect to them as a person first. As they are. And not necessarily judge them based on their surroundings*". Informações retiradas do site do projeto. Disponível em: <https://www.lolaakinmade.com/latest-news/photos-intimacy-project/>. Acesso em: 21 jun. 2023.



Com isso, a obra abre brecha também para interrogar a representação única e acabada do "eu" expressa no retrato, embora problematizado por Soulages (2010) e Fabris (2004). É perceptível a importância do processo da fotografia, que se localiza antes do ato de fazer o retrato, o que também dialoga com Duguet (2009).

Embora a autora trate especificamente do “dispositivo eletrônico” (2009, p. 52) para pensar as instalações de vídeo-arte¹¹, que passa a mostrar o próprio processo de produção, coloca em questão o modo de representação na arte conforme pretensão do modernismo, em que cada linguagem atua de maneira separada.

Como o “dispositivo eletrônico” oferece liberdade no agenciamento de seus elementos, a exemplo da autonomia da câmera e do monitor, o vídeo não se apresenta somente como imagem, mas como “um sistema, um processo, técnico, sensível e mental” (Duguet, 2009, p. 69), gerador de sensações e reflexões. Ela chama de um “sistema de representação”, ou seja, diferentes modelos de representação que colocados a trabalhar juntos propiciam relações que não sejam somente do campo da visão, indicando um deslocamento da atenção sobre a experiência da obra (Duguet, 2002, p. 17).

Na obra em análise é possível observar essa dimensão do dispositivo que une diferentes modelos de representação: a fotografia, pelo uso da câmera e da linguagem da pose, do enquadramento, da composição, iluminação e do teatro, pela performance do retratado diante da câmera, suscitando um processo de imitação de si, o gesto do fotógrafo e o movimento do equipamento.

Esta ligação entre esses três elementos, expostos acima como personagens da cena, levam também a pensar o processo de produção que tem início antes da tomada fotográfica, continua no instante do "click" e tem duração na aproximação das duplas de retratos em conexão com outras duplas, gerando uma montagem visual (Figura 2).

¹¹ “A vídeo-arte começa com o Fluxus, no início dos anos 1960, como iniciativa dos alunos de John Cage. O Fluxus não se define como um movimento, mas como um modo de vida, manifestando-se através de concertos-happening, exposições ou manifestos. A ideia era aproveitar qualquer material, acabando com a distância entre arte e vida e utilizando a mistura de linguagens artística a fim de desmistificar os rituais e instituições de arte. Nesse contexto, Nam June Paik e Wolf Vostell passam a integrar o vídeo às performances e também a fazer instalações de vídeo” (Duguet, 2009, p. 50).



Figura 02: Montagem visual com 8 duplas¹²



Fonte: Akinmade, 2015¹³

A fotógrafa descreve o desafio de estabelecer conexões rápidas com pessoas desconhecidas, dada a frequência com que ela viaja, e a necessidade de criar tal relação para fins fotográficos. Assim, ela opta por aplicar esse método. Há, então, uma análise da própria fotógrafa em relação ao seu trabalho, como exposto acima.

Embora a relação de intimidade seja proposta por ela, em sua publicação não se encontram referências bibliográficas que respaldem um estudo sistemático da autopercepção humana em relação à sensação de superioridade decorrente da altura da câmera. No entanto, existem diferenças perceptíveis entre as fotografias e, de fato, ousamos escrever, o espectador estabelece uma conexão mais profunda com a segunda imagem. Isso só é possível ao fazermos uma associação ou cruzamento entre essas imagens, associação feita também pela própria fotógrafa com o procedimento da aproximação das imagens, em duplas, que pode ser visto ao clicar em cada dupla e em conjunto para observarmos o todo, como demonstramos anteriormente.

Esse processo de aproximação de imagens dá a ver o "poder de ideação" das imagens, ou seja, "um potencial intrínseco de suscitar pensamentos e 'ideias'", como expõe Samain (2012, p. 23). O que se assemelha ao processo de unir palavras soltas em um texto verbal ou utilizar notas musicais separadas e juntas para criar uma melodia. Assim, a imagem também atuaria nomeando esse procedimento de "imagens cruzadas".

Esse cruzamento visual, proposto por Samain (2012), vai ao encontro e se inspira epistemológica e formalmente na proposição de montagem de Aby Warburg

¹² No site do projeto há 43 duplas, mas fizemos um recorte para melhor observar no espaço da página.

¹³ <https://www.lolaakinmade.com/latest-news/november-2015-update-the-intimacy-project/>, acesso em junho de 2023.



com a criação do Atlas Mnemosyne¹⁴. O autor sinaliza a junção de imagens distintas, o que geraria outros sentidos. Contudo, percebemos a possibilidade de sentido também no ato de montar imagens do mesmo tempo, como na obra fotográfica em questão.

Na obra, não há essa diferença temporal, já que se trata de fotografias tomadas em um momento próximo. Entretanto, a sua disposição é dada por um processo de aproximação, o que cria um pequeno intervalo entre elas, assim podemos pensar no pequeno intervalo de tempo entre a tomada de uma fotografia e outra. É no intervalo que reside o movimento de mudança de posicionamento da câmera, do gesto da fotógrafa e da feição do(a) retratado(a). Não vemos o acontecimento dessa mudança, mas o imaginamos, o inserimos nesse espaço entre uma fotografia e outra.

É nessa dimensão do intervalo que reside a relação com Warburg, que, segundo Didi-Huberman (2013), ao propor uma aproximação de fotografias em fundo negro reconhece que há um espaço vazio entre elas. Este autor define a proposta do historiador da arte alemão como a "iconologia do intervalo". Ele entende "os intervalos como uma rede das articulações figurais que organizam todo o sistema da representação" (Didi-Huberman, 2013, p. 418). É o intervalo que liga um tempo a outro. É no intervalo que o olhar do historiador pode se inscrever e criar outros caminhos e ideias para as imagens conectadas.

Assim, agimos no texto criando possibilidades de caminhos e ideias a partir do intervalo entre um retrato e o outro ou entre as duplas de retratos. Nosso olhar age olhando, como propõe Rancière (2012), e percebemos nesse intervalo um processo comunicacional entre a fotógrafa, a câmera e o(a) fotografado(a) que se dá a partir do vínculo, mesmo que momentâneo, dessa vontade de "comunicar esse sentimento intuitivo que vejo quando elevo visualmente as pessoas"¹⁵, como afirma Akinmade. A partir de suas palavras e ao adentrar esse intervalo, seguimos a pensar a perspectiva comunicacional da sua proposta artística, que se dá na duração de um tempo (antes, durante e depois) do ato fotográfico e pode se associar, em nosso ponto de vista, ao

¹⁴ O Atlas Mnemosyne feito por Abby Warburg, historiador da arte alemão, de 1924 a 1929 (reunia 25 mil fotografias – em 63 telas negras). Personificação clássica da memória, mãe das nove Musas. É uma disposição fotográfica. "[...] foram coladas em grandes pedaços de papelão preto, agrupadas por temas e regularmente dispostas uns ao lado dos outros, borda com borda, por todo o espaço – elíptico – que era ocupado, em Hamburgo, pela sala de leitura da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg". Na sua forma definitiva, as imagens foram colocadas em tecidos esticadas sobre chassis, com dimensão de um metro e meio por dois, fixando as fotos por pequenos prendedores. O objetivo era formar quadros fotográficos (Didi-Huberman, 2013, p. 383).

¹⁵ Tradução livre dos autores. "*It's a warmer, more inviting look that communicates acknowledgement and attention*". Fonte: site do projeto.



conceito de comunicação trazido por Muniz Sodré (2014, 2016), que será tratado no tópico seguinte.

Comunicação e vínculo

Muniz Sodré (2014, 2016) pensa a comunicação enquanto vínculo humano. Ele propõe uma reflexão ou, nas palavras do autor, uma “pausa reflexiva” para pensar a palavra comunicação. Talvez o uso do termo “pausa” se deva ao fato de que exista uma constante produção de conhecimento na área da comunicação, sem que a crítica sobre o que é a palavra comunicação apareça. Daí a necessidade de uma pausa reflexiva.

Seguimos essa pausa, assim como Akinmade faz uma pausa entre os dois retratos, expressa, visualmente, no intervalo entre eles, para compreender a proposta do autor e verificar em que medida ela pode ser pensada na obra da fotógrafa em questão. O autor (2014, 2016) percebe que a visão de uma comunicação que se reduz às trocas de informações através das mídias não é um conceito suficiente para explicar todo o processo. A comunicação é antes de tudo vínculo humano, diferente de relação humana. E qual a diferença entre ambos? O vínculo atravessa o corpo, passa por sentimento. Já a relação pode ser impessoal, não intencional, arbitrária, ou seja, é como as pessoas se juntam de forma jurídica, social, convencional, a partir de regras.

A mídia trabalha a relação enquanto um objeto equivalente à comunicação e, ao mesmo tempo, comunicação acaba se tornando sinônimo de mídia. Vale lembrar que Sodré (2014) utiliza o termo mídia enquanto uma diversidade dos dispositivos de informação. Por isso, mídia não é sinônimo de comunicação. Tem um sentido mais amplo indo na direção da perspectiva do vínculo e não da relação. Segundo o autor, “o vínculo atravessa os limites, o corpo, os sonhos, o psiquismo, o sujeito”.

A produção fotográfica de “Intimacy Project” é feita a partir do vínculo, mesmo que rápido, entre Akinmade e os(as) retratados(as), sejam conhecidos ou não. Se distancia de uma mera relação, pois o fazer fotográfico atravessa o corpo, da fotógrafa e do(a) fotografado(a), é realizado pela mediação da câmera, que dá o tom do olhar e que, por sua vez, é acolhido pela lente da câmera.

Há com isso um alargamento do fotográfico, que sai da condição de “instante decisivo”, como exposto anteriormente e vai na direção de uma duração, expressa pelos dois retratos, produzidos pelo vínculo entre fotógrafa e fotografado(a). Desse modo, a experiência fotográfica, que se dá em um ato de comunicação com o outro, é alargada e a experiência, segundo Sodré (2016), teria uma relação maior com o sensível do que



com a razão. Além de uma dimensão corporal (da corporeidade), já que sentir implica o corpo. O corpo da fotógrafa se movimenta, gerando o movimento da câmera, e o corpo do(a) fotografado(a) segue o movimento, gerando uma expressão facial mais íntima, mais próxima de quem estabelece a conexão, seja ao fotografar ou olhar a fotografia.

Logo, o objeto da comunicação na obra não é só o meio, a câmera, mas o vínculo que se estabelece mediado por ele, gerando um vínculo entre fotógrafa e fotografado(a). Nesse sentido, há concordância com Sodré, que percebe que a comunica o humana não são os meios de comunica o, mas a resposta   pergunta: Por que estamos socialmente juntos? E   esse vínculo profundo que perpassa o corpo, o afeto e os sentimentos. Essa necessidade de partilha, que seria o ato de se comunicar, em seu sentido mais profundo (Sodré, 2002).

Para Sodré (2014), as pessoas não podem ser consideradas comunicantes porque falam; pois a fala   uma questão de linguagem, mas os seres humanos são comunicantes porque estabelecem vínculos, porque organizam media es simbólicas, seja de forma consciente ou inconsciente,   a partilha de algo em comum que nos torna comunicantes (Sodré, 2017). Akinmade e os seus fotografados(as) partilham momentos de trocas de palavras e olhares, materializadas nas fotografias do projeto.

Vemos mais as fotografias que as palavras. Apesar disso, acreditamos que muitas palavras foram trocadas entre a fotógrafa e seus fotografados(as). No site do projeto isso   perceptível pelo retrato de Kate Wacz, que abre a p gina¹⁶ com a dupla de retratos abaixo (Figura 3). Essa dupla foge do padrão, pois mostra a fotografada se preparando para a fotografia, além de ter um pequeno texto sobre ela. Isso nos mostra que Akinmade conversava com eles, se conectava com suas histórias de vida para, posteriormente, fotografar.

¹⁶ Ela foi uma das sobreviventes do Holocausto. Viveu a ocupa o alemã e o período do regime húngaro no gueto de Budapeste, por causa do visto emitido por Raoul Wallenberg. No site, há a informa o que sua mãe e irmão também ajudaram os esforços dos diplomatas suecos. Wacz vive na Suécia desde o início dos anos 1950 e trabalhou para que a memória do diplomata Wallenberg e de outros, que se empenharam para salvar vidas durante a segunda guerra mundial, seja preservada na Suécia, Hungria e internacionalmente.



Figura 03: Kate Wacz, antes do retrato e posando para o segundo retrato



Fonte: Akinmade, 2015¹⁷

É na partilha, na fusão entre o eu e o outro, que o conceito de comunicação (ser-em-comum) acontece (Sodré, 2014). Como mencionado anteriormente, Sodré amplia o conceito de comunicação ao propor que o ato de comunicar está para além do meio e é feito a partir de um desejo de se vincular, o que perpassa necessariamente pelo afeto. Segundo Sodré (2017) para que aconteça uma real comunicação, precisamos nos permitir ser afetados, ou seja, precisamos afetar e sermos afetados. Sairmos do nosso estado e nos fundirmos ao outro.

O que é uma fusão? É a união de duas pessoas ou elementos, formando uma nova; é a passagem, transição de um corpo sólido ao estado líquido sob a ação do calor, sob determinada temperatura e pressão. Mesmo que não de modo literal, a fotógrafa se funde ao(à) fotografado(a), o que é perceptível na passagem do estado da expressão do rosto deste(a) da primeira para a segunda fotografia.

O conceito de comunicação de Sodré pede empatia pelo outro, sendo que empatia é a capacidade de se propor a sentir o que sentiria outra pessoa. É tentar compreender sentimentos e emoções, procurando experimentar o que sente o outro indivíduo. Akinmade se mostra empática ao propor um novo gesto, direcionada pelo movimento da câmera, que é uma forma de experimentar o lugar do(a) fotografado(a), deixando-o(a) mais confortável naquela posição, possibilitando que seja ele(a) mesmo(a) e/ou que encene o seu retrato.

¹⁷ <https://www.lolaakinmade.com/latest-news/november-2015-update-the-intimacy-project/>, acesso em junho de 2023.



Fotógrafa e fotografado(a) permitem ser afetados(as). A comunicação ocorre. Essa dimensão do afeto costuma ter um tratamento paradoxal, segundo Favret-Saada (2005), tanto na antropologia quanto de forma geral, uma vez que, segundo ela, os autores ignoram ou negam seu lugar na experiência humana. Para a autora, é preciso desejar este lugar, o de querer ser afetada e é nesse processo que pode se abrir uma comunicação específica, uma comunicação involuntária e desprovida de intencionalidade, uma comunicação que perpassa pelo verbal e o não verbal.

Para Favret-Saada (2005) é na fusão com o outro que conseguimos nos identificar com ele, conhecer os seus afetos e estabelecer uma comunicação instantânea, como Muniz Sodré pontua. É na fusão, na união com o outro que se deixa afetar pelo outro. É isso que torna a comunicação real, o que é muito mais difícil de ser alcançado. Força-nos a nos colocarmos no lugar do outro, o que por si só é um desconforto e um convite ao deslocamento.

Akinmade não muda de lugar, não muda de lugar fisicamente, mas muda o seu instrumento de trabalho, a câmera fotográfica, ocasionando a percepção da diferença do olhar do(a) fotografado(a) quando este(a) se encontra olhando diretamente no nível do olhar do fotógrafo ou um pouco abaixo. Essa pequena diferença se reflete na percepção humanizada dos espectadores em relação a esses indivíduos, essa diferença é real.

O olhar tem um poder de cura. Segundo Alfredo Bosi, “o olhar não está isolado, o olhar está enraizado na corporeidade, enquanto sensibilidade e enquanto motricidade” (Bosi, 1989, p. 66). Olhar é também um processo físico, significa tocar à distância. Para o autor, há um ver-por-ver, um ato não intencional do olhar, e há um ver que é o resultado de um olhar ativo. No Fédon, de Sócrates, a cegueira é justamente a perda do olho da mente (Bosi, 1989).

É no uso das palavras que os homens trançam os fios lógicos e os fios expressivos do olhar. Contemplar é olhar religiosamente (contemplum). Considerar é olhar com maravilha, assim como os pastores errantes fitavam a luz noturna dos astros (con-sidus). Respeitar é olhar para trás (Ou olhar de novo), tomando-se as devidas distâncias (respicio). E admirar é olhar com encanto movendo a alma até a soleira do objeto (ad-mirar) (Bosi, 1989, p. 78).

Alfredo Bosi nos apresenta que olhar não é simplesmente perceber o real que está fora de nós. O que se comprova no fato de que o termo olhar muitas vezes relaciona-se com cuidar, zelar, guardar; “ações que trazem o outro para a esfera dos



cuidados do sujeito: olhar por uma criança, olhar por um trabalho, olhar por um projeto. Não por acaso, o italiano *guardare* e o francês *regarder* se traduzem precisamente por olhar” (Bosi, 1989, p. 78). Olhar representa muitas vezes uma ação de acolhimento, dirigir um olhar, deitar um olhar, pôr os olhos sobre alguém (Bosi, 1989).

No momento em que Akinmade “põe os olhos”, como coloca Bosi, em seus fotografados(as), o olhar se torna também a potência do agir no “Intimacy Project”, que pode ser vista como expressividade do corpo. Para Sodré (2016, p. 25) é o afeto que pode diminuir ou aumentar a potência do agir. E, assim como expôs Favret-Saada, ambos são afetados, a fotógrafa e o(a) fotografado(a). Esse poder ativo ou passivo dos afetos “além de preceder a discursividade da representação, é capaz de negar a sua centralidade racionalista, seu alegado poder único” (Sodré, 2016, p. 23).

Logo, o retrato, fazendo eco à perspectiva apresentada por Soulages (2010), vai além da mera representação do rosto de alguém, vai na direção do gesto, do olhar e das possibilidades de fabulação que geram a encenação do retrato ou de quem olha a imagem.

A comunicação enquanto vínculo humano é uma espécie de dívida. A dívida que tenho para com o outro, a consideração, o afeto. Não é o efeito da interação, é o elo que faz mover, que faz comunicar. Em resumo, é a partilha de um sensível comum.

Conforme Sodré, a palavra comunicação é usada no latim, *communicatio/communicare*, com o sentido principal de “partilha”. Partilha, portanto, se estende a uma ideia de se compadecer, afetar-se. Logo, comunicação é o vínculo que faz a performatividade acontecer. Na obra em questão isso está no olhar, no gesto da fotógrafa e do(a) fotografado(a), através da partilha de um sensível comum. Não é um conceito único para a comunicação, mas é uma possibilidade de ver a comunicação enquanto algo maior que troca de informações em relações por muitas das vezes impessoais, arbitrárias, atravessadas por leis e regras.

Considerações finais

Para finalizar o texto, retomemos a questão que guia a criação deste texto: “Como são perceptíveis os rastros deixados pelo vínculo estabelecido por Akinmade à produção de seus retratos na relação com o conceito de comunicação proposto por Sodré?”. Para responder ou, pelo menos, fazer o exercício de dialogar com ela, partimos da percepção da obra “*Intimacy Project*” em três dimensões, da imagem em si (os



retratos que a compõem), do método de trabalho (o ato de se aproximar e fazer duas fotografias com uma mudança da direção da câmera fotográfica) e da montagem visual (a disposição em duplas e em conjunto).

Essas três dimensões revelam ligações com o conceito de comunicação trazido por Sodré. Pelo resultado visual gerado pelo dispositivo, o ato de se aproximar, olhar perto, dar atenção ao outro, — colocando-se, inclusive, no lugar do outro, propondo a mudança de direção da câmera para gerar mais conforto e intimidade —, materializados na segunda fotografia, alcança a ideia de vínculo proposta ao se falar em comunicação que parte de um processo de afeto, atravessando os corpos dos envolvidos. As montagens suscitam uma “partilha do comum”, daquilo que já fora partilhado entre fotógrafa e fotografado(a) e na relação com o termo proposto por Sodré, na percepção de que as pessoas são comunicantes porque estabelecem relações ou criam mediações de forma simbólica, seja consciente ou inconscientemente, em nome de uma de algo em comum. Nesse sentido, há uma abertura ao olhar do outro que pode também agir criando os seus próprios vínculos com a imagem e com o olhar dos retratados.

Sodré (2016) se afasta da compreensão de que a comunicação é apenas a transferência de sentido ou de dados, um processo meramente informacional, muitas vezes, perceptível pela materialidade tecnológica. Akinmade também se afasta do mero registro fotográfico, utilizando o que o equipamento oferece, mas alça o uso dele como parte de um processo de mediação, gerador de um vínculo comunicacional com o outro a partir da potência dos afetos.

Referências

AKINMADE, LOLA, **Intimacy Project**. In: <https://www.lolaakinmade.com/latest-news/open-studio-calls-and-the-intimacy-project/>, 2015, acesso em junho de 2023.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC : Ed. Argos, 2009.

BARTHES, Roland. **A Câmera Clara**: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In.: NOVAES, Adauto (Org.). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.



DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Trad. Antônio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro : Forense-Universitária, 1987.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e outros ensaios**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993.

DUGUET, Anne-Marie. **Déjouer l'image: créations électroniques et numériques**. Paris : Critiques d'art Éditions Jacqueline Chambon, 2002.

DUGUET, Anne-Marie. Dispositivos. *In.*: **Transcinemas**. Kátia Marciel (org.). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.

FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FAVRET-SAADA, Jeanne. 2005. "Ser Afetado". **Cadernos de Campo**, ano 14, n. 13. Trad. Paula Siqueira. São Paulo: USP. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50263>. Acesso em: 28 ago. 2023.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

SAMAIN, Etienne (Org.). **Como pensam as imagens**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2012.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do Espelho: Uma Teoria da Comunicação Linear e em Rede**. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 2002.

SODRÉ, Muniz. **A ciência do comum: Notas para o método comunicacional**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2014.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

★

Este é um ARTIGO publicado em acesso aberto (*Open Access*) sob a licença *Creative Commons Attribution*, que permite uso, distribuição e reprodução em qualquer meio, sem restrições, desde que o trabalho original seja corretamente citado.