

As origens do disparo fotográfico: entre os limites da reescrita e as possibilidades de novas poéticas¹

Gabriel Papaléo²

Natália Jardimovski³

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Resumo: Em *História potencial*, a curadora Ariella Azoulay reflete sobre as origens da fotografia e aponta para a inexorabilidade da relação entre seus aparatos e o exercício do poder imperial. A cineasta Susana de Sousa Dias se alinha a Azoulay ao pensar nas tecnologias da fotografia e do cinema em seu contexto de produção colonial; porém, toma outro caminho ao propor novos usos para elas, num esforço de desvinculá-las de sua origem violenta. Neste artigo, contrastaremos as posturas das duas teóricas.

Palavras-chave: origem da fotografia; imperialismo; drone; cinema de arquivo; imagens de guerra.

CORPO DO TEXTO

Em *A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935)⁴, além de inaugurar toda uma tradição de pensamento sobre as tecnologias de reprodução de obras de arte e se debruçar sobre a perda da “aura” que acontece nesse processo, Walter Benjamin também aponta para a possibilidade de manipulação das imagens no contexto moderno de reprodutibilidade e massificação. Na esteira de seu pensamento, muitos importantes teóricos como Susan Sontag, Roland Barthes e John Berger também abordaram a fotografia como campo de disputa política e estética, longe de ser uma representação fiel e neutra da realidade.

Paralelamente a essa tradição, outro campo passou a se desenvolver de modo muitas vezes complementar ao pensamento benjaminiano, principalmente nas últimas

¹ GT16SE - Estudos Audiovisuais, evento integrante da programação do 28º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 15 a 17 de maio de 2025.

² Mestrando em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). E-mail: gabrielpapaleo0@gmail.com.

³ Mestranda em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). E-mail: n.jardanovski@gmail.com.

⁴ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

décadas. Considerar que as práticas fotográficas não são neutras é ponto de partida para estudos decoloniais contemporâneos que as consideram intrinsecamente ligadas a um sistema de poder imperialista. Autores como Frantz Fanon, Edward Said e Achille Mbembe vão argumentar que a identidade dos colonizados é sempre construída através da ótica do colonizador com o auxílio de ferramentas que reforçam certos estereótipos, como seria o caso da fotografia.

São dessas fontes que bebe a autora Ariella Azoulay em seu livro *História potencial: desaprender o imperialismo* (2024). Ao se referir à câmera fotográfica como “arma do opressor”, ela se alinha a uma corrente de pensamento que vê a fotografia como dispositivo de dominação e é na narrativa de suas origens que ela vai buscar os argumentos que sustentam sua tese. Azoulay não apenas coloca as imagens como campo de disputa, mas o próprio aparato e seus mitos de criação. Não se trata apenas de analisar o uso que é feito hoje das imagens, mas também de entender a fotografia como um instrumento que nasceu a serviço do poder imperial.

Tais reflexões sobre a relação intrínseca entre regimes opressivos de poder e as imagens e aparatos fotográficos é tema também das produções — escritas e audiovisuais — da cineasta portuguesa Susana de Sousa Dias. Também dentro de uma tradição benjaminiana, Dias faz uso do conceito de “história a contrapelo” e propõe um movimento de escavação do passado por uma ótica que não o trata como fato objetivo. Para além de publicar artigos e conceder entrevistas em que aborda diretamente a herança imperial das imagens, a cineasta coloca a questão em evidência em seus filmes, seja reenquadrando imagens de arquivo notadamente usadas por regimes de poder, seja utilizando os aparatos audiovisuais de forma crítica, sempre colocando em destaque e conflito seus mecanismos criados como forma de dominação.

Há, porém, diferenças nos gestos das duas pensadoras. Ainda que fale de um potencial e proponha ressignificações para a fotografia em seu livro, a israelense é reticente ao considerar usos possíveis dos aparatos fotográficos que fujam de sua idealização de opressão e reitera a todo momento o contexto violento em que foram criados. Já a portuguesa, em sua prática cinematográfica, toma outro rumo, e, mesmo reconhecendo o histórico dos dispositivos tecnológicos que utiliza, procura incansavelmente maneiras de driblar sua natureza de controle e repressão, propondo novos usos não pensados em sua origem.

A câmera como instrumento de guerra

Em *História potencial*, Azoulay propõe um conceito de história que foge às normas correntes do *status quo*, procurando frestas no que foi contado pelas instituições oficiais para chegar a um tipo de narrativa diferente, baseada também nos documentos e escritos dos oprimidos e exilados; uma história construída para além dos vencedores. Assim como veremos em Susana de Sousa Dias, podemos entrever também aqui um diálogo com a história a contrapelo proposta por Benjamin⁵.

A israelense lança mão de uma visão da história como construção social, campo de disputa de narrativas e permeada por dinâmicas de poder. Nessa batalha de diferentes perspectivas, são frequentemente as narrativas imperialistas e colonialistas que prevalecem. Seu esforço é no sentido de resgatar as vozes silenciadas ou marginalizadas pelas estruturas de dominação.

Para a teórica, se a origem da fotografia e a forma como ela se consolidou estão intimamente ligadas aos interesses imperialistas e militares, a câmera e seu mecanismo central, o obturador, são mais do que simples dispositivos técnicos neutros: a violência estaria inscrita em seu funcionamento. O obturador é, para ela, não só símbolo de um regime político de controle e dominação, mas seu próprio perpetrador, determinando aquilo que será registrado e aquilo que ficará fora do registro, definindo o visível e o invisível na narrativa que se constrói (AZOULAY, 2024, p. 2).

Sendo assim, a história potencial proposta no livro passa necessariamente por uma revisão da narrativa hegemônica e dos objetos, instituições e tradições produzidos e reafirmados por ela. Uma revisão ativa que pressupõe restituição. “História potencial é afirmar que essa violência pode ser revertida, encerrada, corrigida.” (AZOULAY, 2024, p. 62). Mas como?

No decorrer dos três capítulos do livro, Azoulay sugere algumas formas através das quais ela acredita que esse processo de reversão poderia acontecer. Revisar e recontextualizar imagens, questionar suas políticas de acesso, desafiar o poder dado a

⁵ Azoulay dialoga o tempo todo com Walter Benjamin e, apesar de dever muito de suas reflexões à obra do autor alemão, pontua em muitas passagens de seu livro rumos diferentes que os dois tomaram em suas análises. Há certamente uma influência do conceito de história a contrapelo nos escritos da israelense, mas ela destaca: “a história potencial não é a inversão do ponto de vista para o dos oprimidos, como Benjamin indicou. Ela lida com a violência em seu núcleo, ou em seus ossos; ou seja, com o momento em que um grupo distinto de pessoas é formado inextricavelmente com a formação de outro grupo, o das pessoas que adquiriram direitos para oprimi-las.” (AZOULAY, 2024, p. 78)

instituições que controlam arquivos, abandonar categorias consagradas, tudo isso faz parte da prática contida em sua proposta de história potencial.

Azoulay não é tão propositiva no que tange a práticas fotográficas que implicam na criação de novas imagens com a câmera como o é ao tratar das ações possíveis em relação ao arquivo e a imagens já existentes. O caráter taxativo usado para caracterizar o obturador como mecanismo imperial torna difícil a tarefa da autora de propor novos usos para a câmera fotográfica sem cair em generalizações e incoerências.

Se o aparato está, por si só, condenado a reproduzir uma lógica de violência e opressão, precisamos então abandoná-lo? Como usá-lo de outras formas se seu próprio mecanismo foi criado para pilhar, matar, destruir, excluir? Considerando o obturador como irreparavelmente colonial, é possível utilizá-lo de alguma maneira numa prática de história potencial? Para essas perguntas não há respostas no livro. Mas fora dele, há outras teorias e práticas que podem ajudar a direcionar essas inquietações.

Em muitos aspectos a cineasta portuguesa Susana de Sousa Dias se alinha às proposições de Azoulay. Engajada também num projeto de descolonizar o olhar e a memória, seus filmes se voltam para questões complexas de um passado violento e suas consequências. Ela está, também, à procura de uma história potencial.

Sousa Dias utiliza a linguagem documental para visitar e revisar aspectos da história de Portugal e do mundo, em especial no contexto do colonialismo e da ditadura do Estado Novo em seu país. Seus filmes combinam pesquisa histórica, entrevistas e material de arquivo de maneira a propor novas interpretações do passado. A cineasta frequentemente volta sua câmera para pessoas e experiências marginalizadas, questionando a visão dominante da história ao escutar ativamente as vozes que deixaram de ser ouvidas, num exercício constante de trazer à tona o que ficou de fora das narrativas oficiais.

O uso que ela faz de material de arquivo não se limita a uma reprodução de documentos ou ilustração de fatos do passado: não há espaço para a concepção de neutralidade do arquivo nos filmes da cineasta portuguesa. Ela reescreve e ressignifica o arquivo, questionando a natureza das representações e do próprio ato de recordar. Os tempos se misturam em seus filmes, provocando uma reflexão inescapável sobre como o passado segue afetando nosso presente; quebra-se a ideia de uma história linear, passível de ser colocada em uma linha do tempo.

Assim como ela faz com a ferramenta do arquivo, no sentido de admitir sua natureza violenta e inverter o seu uso, ela também o faz com a ferramenta da câmera. É nesse ponto que sua prática começa a se afastar da teoria proposta no livro *História potencial* da qual falamos até agora. Sousa Dias não desconsidera as origens violentas dos aparatos fotográficos; pelo contrário: as coloca o tempo todo em evidência. Ao mesmo tempo, não encerra as possibilidades das tecnologias ao histórico de opressão de sua matriz.

A maneira como ela utiliza o drone em seu filme *Fordlândia Malaise* (2019) é emblemático nesse sentido. Hoje instrumento largamente utilizado por fotógrafos e cineastas, profissionais e amadores, o drone foi originalmente criado para fins militares. Os primeiros experimentos com veículos aéreos não tripulados datam da época da Segunda Guerra Mundial. Nos anos seguintes, a tecnologia avançou e passou a ser amplamente utilizada em contextos de espionagem, treinamento militar e extermínio. A cineasta portuguesa não ignora que seu funcionamento interno está irremediavelmente ligado a seus objetivos iniciais; nem por isso ela abre mão de usar a ferramenta:

Foi esta versatilidade do drone que me interessou e, de uma forma mais consciente, interessou-me também reflectir sobre o facto de que **qualquer linguagem do poder têm sempre um reverso**. Tratava-se aqui de testar outras formas de operar o drone para além da sua visão distanciada, que objectifica aquilo que vê. No fundo, usar instrumentos tradicionais de poder operando uma inversão (...) (SOUSA DIAS, 2020, p. 133, grifo nosso)

O que Sousa Dias opera é um reconhecimento dessa linha divisória e uma proposta ativa de revertê-la, aproximando corpo e câmera, drone e terreno, poder e sujeito.

Duas câmeras diferentes, dois disparos distintos.

Analisando os argumentos discorridos por Sousa Dias em seus textos e entrevista, além da dialética de imagem que aplica a seu filme, fica mais evidente a fragilidade do argumento de Azoulay quando atribui à câmera, à ferramenta de trabalho e de construção de imagem, a alcunha de opressora. No cinema da portuguesa, o mesmo obturador que dispara imagens de guerra, literalmente o mesmo, é capaz de mapear a geografia cinematográfica de um lugar que parece esquecido no tempo, aliando suas imagens a vozes que clamam para que esse status seja revogado, que a história esteja no



seu contrapelo, que se alcance seu potencial. É um exemplo-limite, um obturador que diferente do de Azoulay serve como arma de fogo em uma guerra imediata e direta, que mesmo assim é repensado, reeducado, para que seja organizado de uma outra forma, para que atinja novas associações imagéticas. Enquanto a câmera uma, metafórica, de Azoulay é colocada em xeque devido a seu indiscutível papel no colonialismo que ainda perdura, a câmera real, brutal e instrumento de guerra de Sousa Dias, é trazida a seu papel básico de dispositivo de captação para que, dentro desse paradigma, encontre novas configurações. Pensamos ser necessário o reposicionamento político das ferramentas usadas pelo inimigo quando não são estritamente condicionadas à morte; refutar sua importância dialética é tão questionável quanto negar seu papel nos colonialismos e diásporas mundo afora.

Mas há de se pensar sem destruir nas imagens e na forma que elas são capturadas, nas câmeras. Que possamos trazer essas ferramentas para olhos que enxerguem nelas a possibilidade de denunciar opressões e criar mundos novos, que façam isso seja no front de batalha ou em um set de filmagem, para evitar que novas máquinas sejam sequestradas pelas forças de opressão que operam sob o nome de nações cujo alcance nós, enquanto latino-americanos, sabemos bem.

REFERÊNCIAS

- AZOULAY, Ariella. *História potencial: desaprender o imperialismo*. São Paulo, Ubu, 2024.
- BERARDI, Franco. *Futurability: the age of impotence and the horizon of possibility*. Londres, Verso, 2017.
- GRANDIN, Greg. *Fordlândia: ascensão e queda da cidade esquecida de Henry Ford na selva*. Tradução de Nivaldo Montingelli Júnior. Rio de Janeiro, Rocco, 2010.
- MURARI, L., & ANDUEZA, N. (2023). *A retomada das imagens contra o perigo iminente: entrevista com Susana de Sousa Dias*. *Revista Eco-Pós*, 26(2), pgs. 352–372. <https://doi.org/10.29146/eco-ps.v26i2.28181>.
- SOUSA DIAS, Susana. “Fordlandia Malaise: la mise en oeuvre”. In: “Fordlândia”. Paris, Presses du Réel, 2020, pgs. 126–137.