

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Belas Artes
Programa de Pós-graduação em Artes

Rachel Leão de Souza

SATORI:
abalo por imagens fotográficas

BELO HORIZONTE
2023

Rachel Leão de Souza

SATORI:
abalo por imagens fotográficas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso

BELO HORIZONTE
2023

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

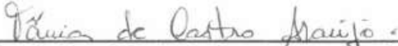
770.1 L437s 2023	Leão, Rachel, 1986- Satori [manuscrito] : abalo por imagens fotográficas / Rachel Leão de Souza. – 2023. 135 p. : il. Orientadora: Maria do Carmo de Freitas Veneroso. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Inclui bibliografia. 1. Fotografia – História – Teses. 2. Fotografia – Retratos – Teses. 3. Memória (Filosofia) – Teses. 4. Memória na arte – Teses. 5. Arte e fotografia – Teses. I. Veneroso, Maria do Carmo de Freitas, 1954- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.
------------------------	---

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da
aluna **RACHEL LEÃO DE SOUZA** - Número de Registro - **2020681018**.

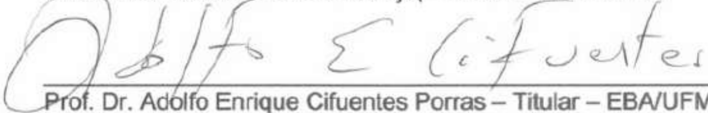
Título: **"Satori: abalo por imagens fotográficas"**



Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso – Orientadora – EBA/UFMG



Profa. Dra. Tânia de Castro Araujo – Titular – EBA/UFMG



Prof. Dr. Adolfo Enrique Cifuentes Porras – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 27 de fevereiro de 2023

(Via do aluno)

Para todos que se aventuram em viagens
apocalípticas e imagéticas comigo.

Em especial, para meu avô.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu núcleo familiar – minha mãe, meus tios e meu irmão – cujas sensibilidades e correspondências me aproximaram da história de nossa família e contribuíram, portanto, para que eu ficasse às voltas com retratos desde sempre;

Aos meus avós maternos, responsáveis pela preservação de tantas de nossas memórias e pelas melhores recordações que uma neta poderia ter;

Ao meu pai, que, nas ocasiões possíveis, me ofereceu uma escuta atenta e carinhosa;

À minha orientadora, Maria do Carmo de Freitas Veneroso, pela presença sempre disposta, atenciosa, paciente e tão cuidadosa ao longo de todo esse tempo;

Aos meus amigos e ao meu companheiro, pelo suporte mais que essencial e precioso (onde eu estaria e quem eu seria sem vocês?!);

À CAPES/PROEX, por ter custeado esta pesquisa.

A fotografia, para surpreender, fotografa o notável, mas torna notável aquilo que vê.
(BARTHES, 1984)

Há uma rachadura em tudo. É assim que a luz entra.
Leonard Cohen

RESUMO

Nossa existência será sempre permeada pela fotografia, pois ela tornou-se um atestado de nossa presença no mundo. A invenção da fotografia contribuiu para modificar o modo como a humanidade se relaciona com o mundo através das imagens, e é precisamente nesse interstício que esta pesquisa se desenvolve. Partindo de considerações acerca da fotografia, este trabalho vai abordar de maneira breve sua história; sua relação com a História e o luto; a vinculação do conceito de identidade ao retrato fotográfico; e os processos de apropriação relativos à fotografia, partindo da colagem; com exemplos e discussões que se fundamentam na produção artística moderna e contemporânea.

Palavras-chave: fotografia, história, identidade, memória, apropriação, colagem

ABSTRACT

Our presence will always be certified by photography, as this media became a testament to our existence in the world. The invention of photography contributed to changing the way humanity relates to the world through images, and it is on this matter that this research is developed. Starting from considerations about photography, this work will briefly address its background; its connection with History and mourning; the linking of the concept of identity to the photographic portrait; and the appropriation processes related to photography, focusing on collage; with examples and discussions based on modern and contemporary artistic production.

Keywords: photography, history, memory, identity, appropriation, collage

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	BREVE INTRODUÇÃO À HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA	13
2.1	Somos todos fotógrafos?	19
2.2	Fazer uma foto (pós-verdade)	25
2.3	Ambiguidade	29
2.4	Reprodutibilidade técnica e o impacto na percepção	34
2.5	Fotos como processos, não como produtos	38
2.6	LISTA DE IMAGENS 1	42
3	ISSO É – ISSO FOI: PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA	44
3.1	Pungência (ou porquê trabalhamos com as imagens que trabalhamos)	48
3.2	O fim é o começo e o começo é o fim	51
3.3	Fotografia e a iminência da morte	57
3.4	Morte e tecnologia	62
3.5	LISTA DE IMAGENS 2	65
4	IDENTIDADE	66
4.1	Sombras	70
4.2	Retrato	74
4.3	O Outro (O Porto)	77
4.4	Selfies	84
4.5	Mídias sociais	89
4.6	LISTA DE IMAGENS 3	92
5	APROPRIAÇÃO	93
5.1	Colagem	97
5.2	Subversão	106
5.3	Colagem x Identidade x Memória	110
5.4	Necrobrasiliana e a reinvenção da memória	112
5.5	LISTA DE IMAGENS 4	123
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
	REFERÊNCIAS	128

1 INTRODUÇÃO

Ver pela rachadura, entrever, forçar o olhar, esforçar-se para ver: é através das imagens que apreendemos o mundo inicialmente, pois elas precedem a linguagem. Esta pesquisa nasce de uma inquietação em relação à maneira como elas chegam até nós e a que se destinam; acerca da capacidade que possuem de continuar nos afetando; como as imagens que vemos constantemente nos ajudam a compreender o mundo e o que podem acarretar. Conforme nos aponta Stuart Hall (2016), somos seres “entreimagens”, o que quer dizer que absorvemos ininterruptamente uma série de imagens à nossa volta. Para ele, somos como peixes na água, mergulhados em um oceano de imagens.

A fotografia revolucionou a maneira como nos relacionamos com as imagens, pois democratizou o acesso a bens privados e culturais, bem como encontrou na internet e mídias sociais, posteriores às revistas, livros e jornais, meios de circulação extremamente engajados na distribuição de seus produtos. Com a reprodutibilidade técnica possibilitada por ela, já não há mais a necessidade de nos deslocarmos para vermos imagens - elas nos acessam pelos meios de comunicação de massa, celulares e outro dispositivos, a todo momento.

Imagens chegam até nós em forma de fotografia. A fotografia é, portanto, um sistema representacional que possibilita uma análise crítica e científica do real. Desde a sua invenção, ela sempre permeou nossa existência, uma vez que, por unanimidade, é o meio que atesta nossa passagem por este mundo. Uma foto é um registro de presença, que certifica e representa uma permanência. No entanto, com a produção desenfreada de imagens, o que antes poderia ser salvo do esquecimento através da fotografia, hoje volta a correr o risco de desaparecer. Se não nos dispusermos a contemplar e analisar essas imagens, elas serão esquecidas tão rapidamente como quanto foram produzidas.

Eu desenho retratos e lido o tempo todo com fotografias de arquivos particulares, com imagens que não tem, a princípio, importância para além daquele contexto privado. São registros, fotos de família como quaisquer outras. Ainda assim, elas me *advém*, provocando em mim, como descreveu tão bem Roland Barthes (1984), uma aventura, um abalo, um *satori*. Este trabalho pode ser lido como uma

maneira de tentar compreender como me acercar das imagens que potencialmente nos afetam e nos ajudam a construir sentido. Ele parte da fotografia, pois nosso olhar é continuamente mediado por fotos – a experiência de ver está intimamente relacionada à contemplação que dedicamos às fotografias. Na correria desenfreada dos centros urbanos, uma foto é um dos poucos registros que nos permite demorar sobre uma imagem. Em experiência similar à de Eadweard Muybridge, com suas múltiplas câmeras que lhe permitiram captar movimentos em todas suas sutilezas, congelamos um momento, para termos a possibilidade de analisá-lo demoradamente depois.

Embora o preâmbulo desta pesquisa tenha sido a busca de referências que trabalhassem principalmente com a fotografia, técnica à qual darei especial atenção na abordagem teórica, optei por ampliar a abrangência do estudo à análise de trabalhos imagéticos e artistas diversos, inclusos pinturas e pintores, performers, gravuristas, colagistas. Isso porque as imagens advêm de fontes diversas e interessa mostrar a amplitude do alcance da linguagem fotográfica, seja ela representada por uma fotografia produzida com propósitos artísticos ou com propósitos de registro.

A fotografia cumpre vários objetivos: pode ser documental, artística, cultural etc. No primeiro capítulo, intitulado “Breve introdução à história da fotografia”, analiso aspectos referentes à história da técnica, classificações afins e seu desenvolvimento, apontando para sua influência sobre o processo de ver e sobre as culturas de massa. São analisadas fotografias científicas, de fotógrafos amadores, de fotógrafos profissionais, bem como de artistas contemporâneos que utilizam o meio como crítica à utilização e circulação das imagens. São introduzidas questões como a fraqueza do espelho fotográfico, na medida em que ele mantém um lastro frágil com a realidade; a incapacidade de fazer corresponder real e imagem; a ambiguidade; todos temas que serão retomados ao longo do trabalho e desenvolvidos por outros prismas.

No segundo capítulo, “Isso é – Isso foi: Preservação da memória”, o enfoque é sobre as características de registro da fotografia, de ser um recurso ao qual lançamos mão para auxiliar a memória a preservar as lembranças. Através de exemplos, demonstro como esse esforço se relaciona ao afeto, pois é partindo dele que delimitamos as situações e pessoas passíveis de registro. Através de imagens, são construídas crônicas familiares e diários pessoais, que podem ganhar outras

significações em diferentes contextos, como ocorre com o trabalho da artista Nan Goldin. Apesar de suas qualidades de testemunho, uma fotografia se constitui como registro instável por afixar uma realidade baseada em aparências, e essa é a conexão que nos leva ao terceiro capítulo.

No terceiro capítulo, “Identidade”, parto de considerações acerca da ambiguidade intersticial entre realidade e ficção que permeia a história da fotografia e proponho a problematização do conceito de identidade vinculado ao retrato fotográfico, fornecendo exemplos da produção contemporânea que irão me auxiliar na discussão dessa questão.

Por fim, no capítulo “Apropriação”, apresento as práticas apropriativas como uma maneira de garantir que as imagens não sejam engessadas em suas significações iniciais e possam ser percebidas por outros vieses e associações. Destaco a colagem como meio para promover essas releituras, em conjunto com a fotografia. A fotografia pode facilmente transpor esses limites, especialmente nos casos em que foi produzida para servir a propósitos científicos, como é o caso dos registros de Auguste Stahl, fotógrafo cujo trabalho foi comissionado pelo zoólogo suíço Louis Agassiz, que tencionava provar a superioridade da etnia branca sobre as demais.

Há uma certa mobilidade entre os conteúdos dos capítulos, uma vez que os assuntos são retomados e desenvolvidos constantemente ao longo do texto. Logo, há discussões que se enquadrariam em mais de um capítulo; sendo assim, a repetição de conceitos nucleares da pesquisa será algo perceptível no conjunto apresentado. A proposta de uma organização fluida dos capítulos é apenas um pretexto para demonstrar a multiplicidade possível de abordagens do meio fotográfico.

A seleção bibliográfica perpassa leituras de Roland Barthes, André Rouillé, Susan Sontag, Walter Benjamin, Annateresa Fabris, Charlotte Cotton, Edmond Couchot, Philippe Dubois, Joan Fontcuberta, Stuart Hall. A leitura das obras orientase, além da fundamentação na bibliografia, também através das impressões intuitivas e sensíveis advindas de minha própria experiência como artista, em paralelo às trocas e discussões com colegas e professores ao longo de minha trajetória acadêmica.

2 BREVE INTRODUÇÃO À HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA

Se eu pudesse contar a história em palavras, não precisaria carregar uma câmera.

Lewis Hine

Desde sua invenção, em 1839, a Fotografia sempre foi vista como a forma mais efetiva “da natureza representar a si mesma”¹. Serviu como meio de documentação, compreensão e interpretação do mundo e contribuiu radicalmente para a evolução da representação visual, pois além de permitir o registro quase instantâneo de situações, pessoas e paisagens, possibilitou a ampla propagação desses registros em decorrência de sua reprodutibilidade inerente. Democratizou o acesso a bens culturais e encontrou na internet e mídias sociais, posteriores às revistas, livros e jornais, meios de circulação extremamente engajados na distribuição de suas imagens.

Quando a fotografia surgiu, conquistou rapidamente a atenção e a simpatia de muitos, mas enfrentou duras críticas vindas de artistas que não reconheciam seu caráter estético. Ao criticar duramente a fotografia, Baudelaire acreditava que dava um grande passo para salvar a pintura de uma catástrofe. Para ele, o papel da fotografia seria o de conservar a memória e auxiliar as ciências em seu esforço para uma melhor apreensão da realidade². No entanto, apesar das críticas e tentativas de separação entre arte e fotografia, no início do século XX a relação entre ambas se estreitou ainda mais. A figuração é retomada com a Arte Pop, e desde então produções artísticas que se baseiam em imagens fotográficas ou que delas fazem uso tornam-se cada vez mais comuns. Para o teórico Michel Poivert, “a fotografia contemporânea se define como um momento histórico onde a fotografia é contemporânea da arte, num período onde esta é nomeada, em grande parte, ‘arte contemporânea’”³, pois foi incorporada ao fazer artístico, transpondo sua função de registro e libertando-se de sua ligação com a pintura para firmar-se como linguagem artística.

¹ FONTCUBERTA, 2010, p.19

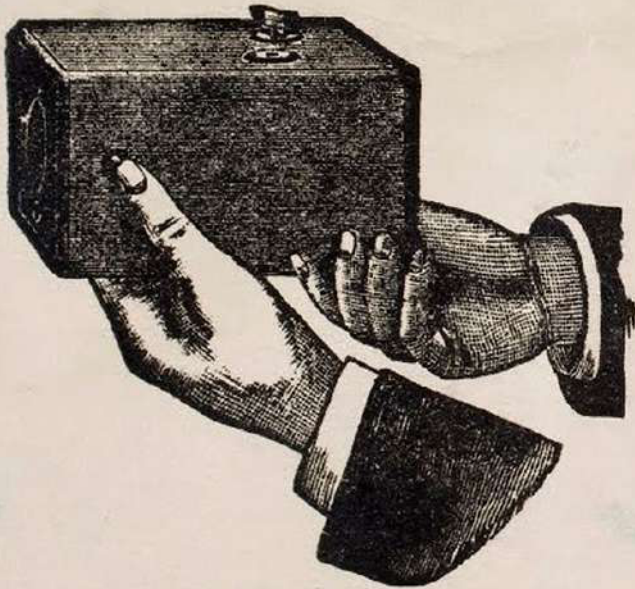
² BAUDELAIRE, 1993, p.99

³ POIVERT, 2015, p.136

Antes de 1888 era difícil tirar fotos, pois todo o processo requeria treinamento, domínio e manuseio de um equipamento pesado e cheio de especificidades. Nesse ano, a Kodak lançou uma câmera de mão, portátil, barata e fácil de usar, a Kodak nº 1 - um aparato mais simples, que produzia fotografias de qualidade. A nova câmera de mão permitia tirar cem fotos instantaneamente e sem a necessidade de qualquer orientação técnica, bastava apenas ao operador apertar o botão da máquina⁴, fazendo jus ao seu slogan: “Aperte o botão, nós fazemos o resto”. Fotografar passou a ser encarado como algo muito mais acessível e fácil e os fotógrafos amadores aumentaram em número, assim como as vendas das empresas do ramo fotográfico. A Kodak nº 1, de 4 de setembro de 1888, fez com que a fotografia chegasse até as massas, sendo vista como um marco histórico de sua democratização. Desde então, novas tecnologias vêm simplificando o processo de produção e distribuição de fotos, integrando a fotografia cada vez mais à vida cotidiana.

⁴ ROUILLÉ, 2009, p.252

The KODAK CAMERA.



“You press the button, we do the rest.”

Anybody can take good photographs with the Kodak. Send for the Primer, free.

The Kodak is for sale by all Photo stock dealers.

The Eastman Dry Plate and Film Co.

Price, \$25.00. Loaded for 100 pictures. ROCHESTER, N. Y.

No ano de 2011 os 750 milhões de usuários do Facebook compartilharam mais de 100 milhões de fotos por dia⁵. Em reportagem do jornal *O Globo* de maio de 2013, temos que “Todo dia, 300 milhões de imagens são postadas no Facebook, o que perfaz um total de 109,5 bilhões de fotos publicadas na rede social num ano”⁶. Considerando ainda outras redes sociais, tais como Instagram e Flickr, algo próximo a 14,6 bilhões e 518 milhões de fotos foram publicadas, respectivamente⁷. Hoje em dia, dado o uso constante e consolidação dessas redes, o número de imagens produzidas e compartilhadas é ainda maior. Nossa exposição a imagens é contínua,

⁵ HEIFERMAN, 2012, p.12

⁶ MACHADO, André. *Por ano, 125 milhões de imagens são compartilhadas na rede*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 de maio de 2013. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/economia/por-ano-125-bilhoes-de-imagens-sao-compartilhadas-na-rede-8301345>>, acesso em 13 de março de 2022.

⁷ Idem

mas apesar disso, podemos não ser tão visualmente literatos quanto nosso engajamento em ver e produzir imagens.

Como lidar, portanto, com essas imagens? A preocupação com sua leitura e apreensão se faz relevante, já que estamos tirando e compartilhando mais fotos do que nunca. Em seu livro “Casca” (2017), Didi-Huberman demonstra como a construção de memórias individuais e coletivas pode ser refeita a partir de imagens, e como é crucial ir além do que está dado nas fotografias: “a imagem não é um ícone, uma representação, documento ou prova de verdade, mas um ato coletivo e um gesto sempre político, ancorados num verdadeiro trabalho do olhar”⁸. Tendo em mãos fotografias que ele mesmo tirou e algumas cascas de bétulas, ele escreve um texto que pode ser lido como uma carta às gerações futuras, no qual interroga sobre nossos modos de construção da memória, transmissão do conhecimento e construção do olhar.

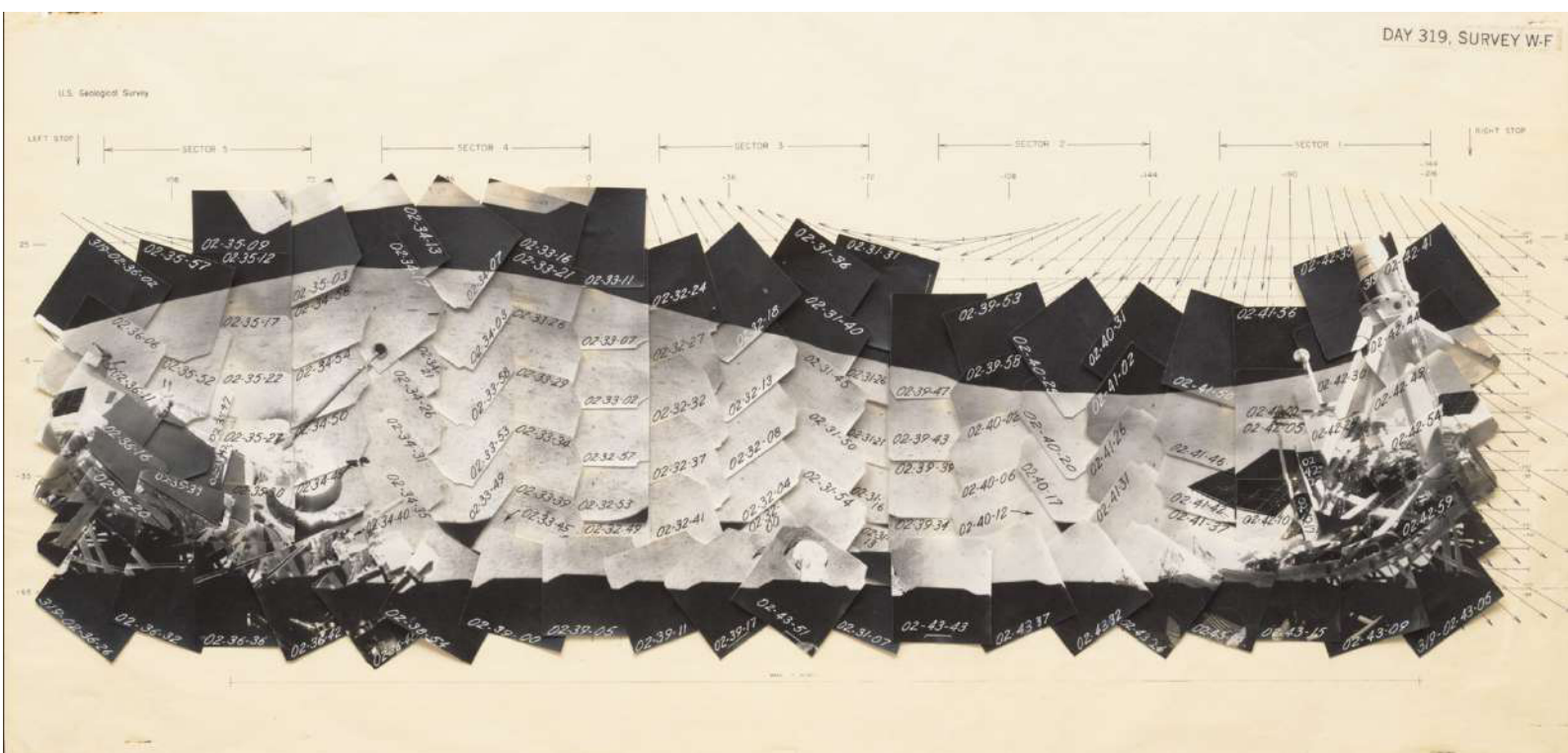
Nesse sentido, aprender a olhar e classificar imagens torna-se uma tarefa quase essencial. Se uma foto contém em si qualidades de registro, testemunho histórico e arquivo, ela constitui-se como um importante documento social, cultural, histórico e político. Os esforços empregados no ato de ver devem considerar o potencial latente das imagens. Além das fotografias produzidas com um propósito artístico, por artistas, lidamos também com fotografias vernaculares, como as que o próprio Didi-Huberman tirou e usou em seu livro. Essas imagens estão tão presentes no nosso dia-a-dia e que, apesar de não ganharem, em sua grande maioria, as paredes e espaços de galerias e instituições culturais, nos fazem ver e experimentar o mundo.

Fotografias artísticas podem desencadear apreciação estética e discussões, e podem até tocar em questões sociais e culturais e provocar debates filosóficos. Mas o mesmo pode acontecer, e o mesmo acontece, com muitas das imagens aparentemente banais e cotidianas do/no mundo.⁹

⁸ *Casca*, São Paulo: Editora 34, 2017. Apresentação de Ilana Feldman

⁹ HEIFERMAN, *op. cit.*, p.13. “Self conscious and artful photographs can trigger aesthetic appreciation and arguments, and may even touch on social and cultural issues and provoke philosophical debate. But so can, and so do, many of the seemingly and workaday images of and in the world”. (tradução livre)

Vernacular é o termo guarda-chuva para todas as fotografias que não foram pensadas com propósitos artísticos. Há três categorias amplas referentes ao uso de fotografias vernaculares: científica, amadora e comercial, e todas as três eram consideradas uma ameaça à noção de fotografia como arte. A primeira categoria se refere às fotos produzidas por cientistas, cujo intuito é explorar e documentar o mundo, como no caso das fotos da lua feitas pela NASA, em 1967. Juntamente com o U.S. Geological Survey, a NASA produziu diversas fotografias da superfície lunar, que foram agrupadas, como em um quebra-cabeça, fornecendo uma visão topográfica do local, dois anos antes da chegada do homem à lua. Embora tenha sido montado expressamente para fins científicos, o mapa lembra as práticas artísticas da fotomontagem e da colagem e demonstra que mesmo os usos mais funcionais da fotografia podem resultar em composições estéticas e conceituais atrativas.



Na segunda categoria estão as fotos feitas por fotógrafos amadores. O “mercado amador de massa”¹⁰ foi incentivado pelos sócios da empresa Kodak, que mudaram radicalmente seu público-alvo e passaram a desenvolver materiais

¹⁰ JENKINS, 1975

fotográficos voltados para amadores. O termo “amadores” se refere a pessoas que tiravam fotos sem uma formação especializada, e que também não eram artistas. Trata-se de pessoas comuns, que desejavam poder registrar elas mesmas excertos do próprio cotidiano e cenas da família. Conforme vimos no início deste capítulo, a câmera Kodak nº 1 transformou a indústria fotográfica, centralizando e mecanizando seus modos de produção. Anunciada como uma câmera simples, que qualquer pessoa seria capaz de usar, o aparato desenvolvido pela Kodak democratizou e simplificou o acesso à fotografia e isso fez com que cada vez mais pessoas passassem a tirar fotos, sem a necessidade de formação especializada.

A criação desse novo mercado de massa e da sistemática política de patentes perseguida por Eastman lançou as bases para o surgimento de empreendimento em larga escala na indústria de fotografia e o surgimento de uma liderança americana em larga escala internacional.¹¹

Por fim, temos na terceira categoria as fotos produzidas comercialmente, em estúdios, ou destinadas a meios de informação e cultura de massas - como jornais e revistas, cujas funções podem ser ilustrar um texto, informar visualmente um acontecimento ou promover um produto. Essas fotografias não eram feitas necessariamente por fotógrafos profissionais, pois a partir de meados do século XIX, por exemplo, a procura por fotografias para *cartes de visite* ou mesmo álbuns de família era tão grande, que o mercado fotográfico passou a ser muito visado. Pintores abandonaram a pintura para se tornarem fotógrafos, assim como inúmeros trabalhadores de outros setores, que viam na fotografia uma oportunidade de ascensão social. Até os dias de hoje podemos observar o quão comum é a profissão “fotógrafo” e como esses cargos são ocupados por muitas pessoas com pouca ou nenhuma formação na área.

¹¹ JENKINS, *op. cit.*, p.18. “The creation of this new mass amateur market and the systematic patent policy pursued by Eastman laid the foundation for large-scale enterprise in the photographic industry and the emergence of American business leadership on an international scale”. (tradução livre)

2.1 Somos todos fotógrafos?

“WE ARE ALL PHOTOGRAPHERS NOW!” foi o título de uma exposição no Musée de l’Elysée, em Lausanne, Suíça, em 2007¹², que vem a reforçar o atual caráter democrático da fotografia e a perda das fronteiras dessas classificações. Muito disso se deve principalmente às câmeras de celular. Pessoas de todo o mundo podiam submeter imagens, e a cada semana 100 fotografias eram selecionadas por uma inteligência artificial e impressas em material de qualidade para serem exibidas pelo período de 7 dias, antes de serem substituídas por outras imagens. Todas as fotos incluídas na exposição passaram a fazer parte da coleção do museu. É curioso pensar que enquanto as vendas de máquinas fotográficas despencam, o número de fotografias feitas por celulares aumenta exponencialmente. Nesse contexto, a fotografia é frequentemente vista como ferramenta, perdendo-se a noção de que é um meio com história própria. Se antes toda a cadeia de produção era restrita a profissionais com domínio técnico, hoje todos os processos fotográficos foram domesticados e tornados comuns. Apesar de fotógrafos amadores estarem produzindo fotografias há mais de um século, com a democratização da prática e o advento da internet, as imagens não mais se destinam à documentação de eventos especiais e a um público específico, pois ganham o mundo em questão de segundos.

Movimentos como o pictorialismo surgiram como uma reação dos fotógrafos que pretenderam tornar a fotografia uma forma de arte. Uma das possibilidades que enxergavam para distinguir a fotografia artística era fazer com que as fotos parecessem desenhos e pinturas e enfatizar a artesanaria/técnica necessária para fazer isso, junto com o virtuosismo que a impressão em larga escala demandava. Os associados da Photo-Secession, associação surgida nos Estados Unidos em 1902 que reunia praticantes do pictorialismo, empregavam processos de impressões especiais e trabalhos feitos à mão, na busca de uma estética própria, que os diferenciasse dos demais fotógrafos. Em seu trabalho “Moonrise-Mamaroneck, New York”, de 1904, Edward Steichen, um dos fundadores da *Photo-Secession*, deixa aparente o cuidado com as áreas refletidas, com o efeito esfumado e os tons de azul

¹² HEIFERMAN, *op. cit.*, p.14

na paisagem, fazendo escolhas na produção e impressão da foto que se afastam muito da estética comercial da época, de representação da lua.



Mas o ramo da fotografia vernacular tem sido incrivelmente importante ao longo da história da fotografia, seja na linguagem comercial da publicidade, jornais e ilustrações em revistas, seja no campo científico ou amador, pois uma produção influi sobre a outra, elaborando novas visualidades e aproximações da imagem. Um caso que exemplifica esta situação é o do artista David Horvitz, que brinca com estereótipos de imagens que são encontradas em bancos de imagens. O trabalho “Mood disorder”,

2012-22, documenta a propagação de um autorretrato do artista, com a cabeça entre as mãos, à frente de um fundo que consiste em um mar revolto. Horvitz disponibilizou a foto em um banco gratuito de imagens, observou e documentou sua propagação, aparecendo em diversos artigos sobre saúde mental, bem-estar e tratamentos para depressão, em diversos idiomas. Como resultado, ele apresenta uma publicação, um livro de artista, que discute como se dá esse espaço de circulação de imagens e sobre como somos definidos culturalmente por imagens. Para além disso, o artista questiona como se dá a reivindicação de autoria de algo que é amplamente distribuído.





Observamos ao longo dos séculos XX e XXI o aumento na produção e circulação de imagens. Para ver e experimentar o mundo, não somente olhamos para fotografias, mas também as produzimos: “Somos definidos e encorajados pelas fotografias que vemos, tiramos, usamos e reagimos”¹³. A produção desenfreada de imagens se relaciona com nossa necessidade de registrar acontecimentos, passagens, compartilhá-los com outras pessoas e atestar a sua veracidade. É importante ter em vista que até essa necessidade foi parcialmente construída, pois capitalizar sobre a ideia de que precisamos ver mais para saber mais tornou-se uma maneira de aumentar as vendas de itens de consumo¹⁴, como no exemplo das revistas

¹³ HEIFERMAN, *op. cit.*, p.12. “We are defined and emboldened by the photographs we view, make, use, share, and respond to”. (tradução livre).

¹⁴ *Ibidem*, p.11

Life, publicadas semanalmente, de 1883 a 1972, cujo conteúdo eram principalmente fotografias, dos mais diversos assuntos. Ademais, as fotos foram vistas como maneira de fornecer informações a pessoas que não sabem ler, reafirmando o caráter populista de alguns meios de informação, como o Daily News, jornal de notícias norte-americano, que se denomina como “jornal de imagens de Nova York”¹⁵.

A industrialização da fotografia permitiu sua rápida absorção pelos meios racionais – ou seja, burocráticos – de gerir a sociedade. As fotos, não mais imagens de brinquedo, tornaram-se parte do mobiliário geral do ambiente – pedras de toque e confirmações da redutora abordagem da realidade que é tida por realista. As fotos foram arroladas a serviço de importantes instituições de controle, em especial a família e polícia, como objetos simbólicos e como fontes de informação. Assim, na catalogação burocrática do mundo, muitos documentos importantes não são válidos a menos que tenham, colada a eles, uma foto comprobatória do rosto do cidadão.¹⁶

Para o artista Robert Heineken, a mídia de massa tornou-se tão onipresente na cultura, que ele a comparou à natureza: “certamente não é a natureza, e talvez não tão interessante quanto a natureza de fato pode ser, mas é o principal veículo através do qual nos informamos. Portanto, eu penso nela [a mídia] como um tipo de *quasi* natureza”¹⁷. Seu trabalho “Are you rea”, 1964-68, consiste em fotogramas feitos a partir de páginas de revistas populares. Ao serem expostas à luz, as páginas eram decalcadas sobre a película sensível, resultando em uma única imagem, na qual frente e verso encontravam-se sobrepostos. A impressão apresenta ainda a frase “Are you rea” na parte superior, que pode ser compreendida de diversas formas. Sua natureza aparentemente fragmentada sugere a falta de uma letra que mudaria seu sentido: “Are you ready?”, “Are you real?”; ou mesmo poderia-se ler “Are you Rea?”, sendo Rea um nome próprio. O público é responsável por completar a frase, convocado para participar na solução do enigma e interpretar a imagem em múltiplos níveis.

Utilizando material oriundo da publicidade, televisão e mesmo revistas pornográficas, Heineken nos faz pensar sobre as intenções por trás dessas imagens e sobre como somos manipulados por elas. Para ele, seu interesse é “retratar

¹⁵ SONTAG, 2004. p.32

¹⁶ Idem

¹⁷ Robert Heineken, *Are You Rea #11964-68*, MoMA. Disponível em <<https://www.moma.org/collection/works/48167>>, acesso em 5 de agosto de 2020. “They are certainly not actual nature, maybe not as interesting as nature might be, but it is the most important vehicle by which we gain information and therefore I think of it as a kind of *quasi* nature” (áudio - tradução livre)

circunstâncias que reúnem imagens ou ideias díspares para formar novos significados e novas configurações. Isso geralmente envolve a integração de palavras e elementos tipográficos”¹⁸.

Perspectivas convencionais sobre o papel, a história e a arte da fotografia precisam ser revisitadas – em nível pessoal e particularmente institucional – para refletir com mais precisão nossas interações cada vez mais sofisticadas e frequentes com todos os tipos de imagens fotográficas.¹⁹



Conforme pudemos observar ao analisar os trabalhos dos dois artistas citados acima, as imagens estão sujeitas a interpretações diversas e sua origem se perde nas redes. Milhões de memórias e informações são compartilhadas através de imagens

¹⁸ Heinecken *apud* MOORE, 2012, p.7. “portray circumstances that combine disparate images or ideas to form new meanings and new configurations. This usually involves integrating words and typographic elements”. (tradução livre)

¹⁹ HEIFERMAN, *op. cit.*, p.13. “Conventional perspectives on the role, history and art of photography need to be revisited – on personal and particularly on institutional levels – to more accurately reflect our increasingly sophisticated and frequent interactions with all kinds of photographic imagery”. (tradução livre)

diariamente, o que nos faz refletir sobre a maneira como escolhemos preservar essas histórias para gerações futuras, e como podemos nos assegurar, em esforço similar ao de Lavoisier, para que nada se perca meio à profusão absurda que está posta. Refletir sobre o lugar do gesto fotográfico na história da linguagem vai ao encontro do esforço de conservação da matéria, promovendo a educação do olhar e a interação consciente com o meio e seus produtos.

2.2 Fazer uma foto (pós-verdade)

Quando olhamos para uma foto, existe uma sensação de estarmos ali, presenciando aquele momento, de sermos testemunha de algo que aconteceu. A fotografia sempre serviu ao propósito documental, devido à sua conexão indissociável com o mundo real. A premissa de uma fotografia documental é capturar uma visão confiável do mundo real através da lente da câmera. Ela busca maneiras de nos apresentar uma versão da verdade. No entanto, todas as fotografias são necessariamente moldadas pela forma como o fotógrafo enquadra seu assunto, processo esse que introduz um ponto de vista ou perspectiva pessoal/cultural até mesmo nas fotografias documentais aparentemente mais objetivas.

Como constatado, ao passo que carregamos nossos celulares conosco a todo tempo, passamos a tirar mais fotos. Logo, tiramos mais fotos porque podemos. No entanto, a ideia de que, devido a esse contato, somos visualmente literatos é falsa. Extraímos informações básicas de uma foto, mas por vezes ignoramos como as imagens funcionam. O artista Ansel Adams disse: "você não tira uma foto, você faz uma foto"²⁰, já antecipando que há uma intencionalidade na produção de uma imagem, que uma fotografia não se dá apenas por ação do acaso e não chega a representar a realidade tal como ela está disposta diante de nós.

Em seu trabalho "Moonrise Hernandez New Mexico", de 1941, ele promove um equilíbrio delicado entre céu e terra. Na foto percebemos uma paisagem rural, com casas simples e o que parece ser um cemitério na porção inferior, montanhas e seus picos com neve na porção central, seguidas de nuvens e um céu escuro, com a

²⁰ ADAMS, Ansel, LANGE, Dorothea, 1935, p.15. "You don't take a photograph, you make it" (tradução livre)

presença iluminada da lua cheia na porção superior. Passamos gradativamente da porção mais clara (as casas e a vegetação) à mais escura (o céu), como se as cores da imagem estivessem organizadas em nuances. Metade da imagem é mais clara, enquanto a outra metade é mais escura.

O artista se interessa pelas nuances visuais possíveis graças à tecnologia fotográfica e sobre como o fotógrafo pode controlar o processo, desde a exposição do negativo até seu desenvolvimento na câmara escura. Em impressões posteriores deste trabalho, feitas anos depois que a foto foi tirada, Adams escurece a fotografia, intensificando seu contraste, em uma tentativa de talvez evocar a memória daquele dia, como se tal alteração pudesse trazer de volta o sentimento de excitação original que aquele nascer da lua despertou nele.



Já a artista Diane Arbus, ao fazer seus modelos posarem deliberadamente para a câmera, institui a pose como artifício para capturar a autenticidade da pessoa representada²¹. Seus sujeitos olham diretamente para a câmera, o que por vezes confere a eles uma aparência estranha, perturbada, ao passo que também indicam uma certa proximidade entre a fotógrafa e retratado: “a frontalidade também subentende, da forma mais nítida, a cooperação do tema. A fim de levar essas pessoas a posar, a fotógrafa teve de ganhar-lhes a confiança”²². Embora utilize artifícios que confirmam às fotos uma aparência documental, verdadeira – as poses, a frontalidade de seus retratos, a ambientação e interação do sujeito com o entorno, a apresentação dos personagens em *close-up*, que lhes dá a qualidade de ícones em linguagem fotográfica e privilegia sua singularidade – Arbus promove o contraste entre aparência e essência. Através da pose, seus sujeitos podem se apresentar como gostariam. A “verdade”, neste caso, está mais relacionada ao fazer do que ao resultado: “alcançar um além do verdadeiro na própria artificialidade da representação”²³.

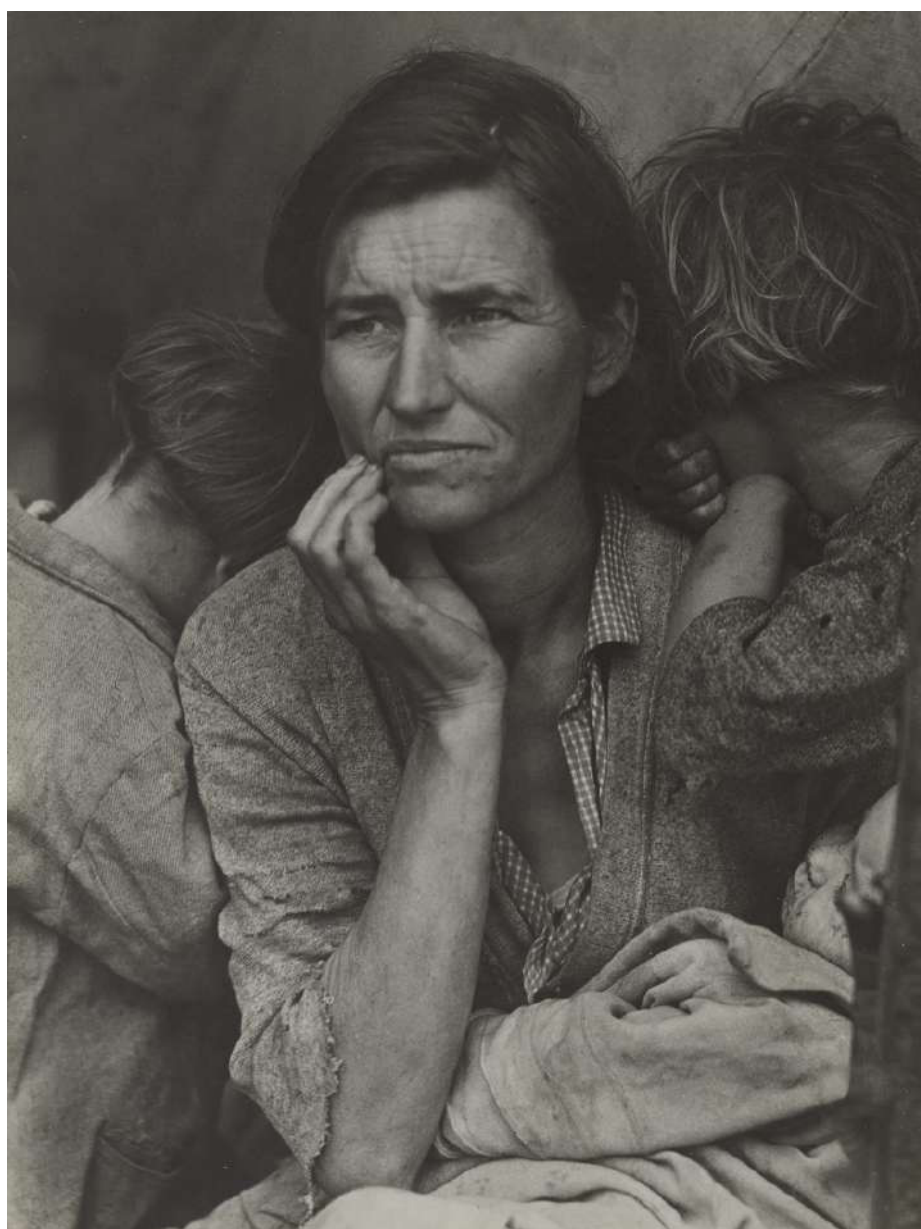


²¹ DUBOIS, 2012, p.43

²² SONTAG, 2004, p.50

²³ DUBOIS, *op. cit.*, p.44

No trabalho de 1936, “Migrant Mother”, da fotógrafa Dorothea Lange, o registro documental transcende sua função para se tornar um trabalho de arte icônico: há uma semelhança inegável entre sua foto e imagens históricas da *Madonna* e criança. Ao fotografar uma mãe de 32 anos cercada por 3 de seus filhos, Lange escolhe a imagem que melhor sugeria os efeitos da crise econômica desencadeada pela Grande Depressão sobre a sociedade norte-americana. A composição preserva as informações mais essenciais, com riqueza de detalhes: os tecidos desgastados, o rosto cansado e preocupado da mãe, e a aparência malcuidada das crianças. O enquadramento deixa claro o enfoque da fotógrafa, e a foto é um exemplo do poder histórico das imagens em nossa história cultural e social.



Esses artistas nos demonstram como a fotografia possui um lastro frágil com a realidade, pois ao ser “fabricada”, uma foto privilegia a interpretação que o operador tem dos fatos. Ademais, “A própria realidade é difusa, falha, e isso reflete nas fraquezas do espelho fotográfico”²⁴. Fotografias são moldadas de acordo com uma série de escolhas que o operador faz. Não somos influenciados somente pela intencionalidade do fotógrafo, mas também pela maneira mecânica como uma foto é produzida e, posteriormente, pela maneira como ela é editada e posta em circulação. No início do século XX a noção da onipotência do real na fotografia foi questionada pelo pictorialismo. O discurso do pictorialismo é o primeiro a demonstrar que uma foto não pode ser completamente considerada como verossímil, uma vez que está sujeita às mais diversas manipulações: poses, efeitos, enquadres e até intervenções posteriores sobre o próprio negativo.

2.3 Ambiguidade

A princípio, descartava-se qualquer intervenção provocada pelo operador e até mesmo as interpretações que uma foto era capaz de suscitar, pois as reflexões a respeito da fotografia concentravam-se inicialmente na sua credibilidade, na representação fidedigna da realidade. Com a foto, a necessidade de “ver para crer” é satisfeita: “a foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra”²⁵. Trata-se, conforme escreve o autor Philippe Dubois em seu livro “O Ato fotográfico” (2012), do primeiro discurso (e primário) sobre a fotografia²⁶.

O autor nos aponta, no decorrer do livro, a importância de pensarmos a relação entre o referente (o que está representado) e a mensagem produzida pelo meio que o reproduz. Se o primeiro discurso a respeito da fotografia versa sobre sua correspondência com o real, ao longo dos tempos e com o desenvolvimento do dispositivo fotográfico, bem como com o advento das novas tecnologias, a fotografia passa a lidar com outras questões: as possibilidades de transformação do real e o real como traço contido na representação. Uma foto deixa de ser compreendida como

²⁴ DUBOIS, 2012, p.38

²⁵ Ibidem, p.25

²⁶ Ibidem, p.27

mimese e passa à condição de mensagem codificada, mantendo-se a questão da pregnância do real na fotografia: “além de todos os códigos e de todos os artifícios da representação, o ‘modelo’, o objeto referencial captado, retorna”²⁷. Todos esses discursos apontam para o caráter indicial da fotografia, sendo que os dois últimos nos lembram das falhas contidas em uma representação pretensamente perfeita da realidade. Ao passo que uma foto corresponde, em certa medida, ao real, ela ainda apresenta “lacunas”, que serão “preenchidas” a partir das interpretações do observador. O incômodo que uma foto gera é justamente esse: a representação é incompleta, e, neste sentido, cheia de possibilidades.

É necessário sempre olhar a fotografia com um certo entendimento de que ela é ambígua. Dessa maneira, a percepção sobre uma foto será aguçada. A ambiguidade perpassa toda a história da Fotografia, pois uma foto destaca aspectos de sua manufatura, composição e aparência, ao mesmo tempo que suprime outros. Apropriar-se dessa ambiguidade é também fazer com que uma narrativa à qual você não pertence inicialmente seja familiar. Familiarizar-se com algo faz com que olhemos novamente para aquela coisa, destacando aspectos que, em um primeiro contato, passaram despercebidos - aquilo que olhávamos não é o que havíamos pensado que era. Esse sentimento é muito eficaz em criar uma impressão duradoura.

Em seu trabalho “How does a girl like you get to be a girl like you?”, de 1995, a artista Yinka Shonibare alerta para o fato de que as coisas nem sempre são o que parecem. Ela veste manequins sem cabeça com vestidos da Era Vitoriana, característicos da aristocracia, feitos com tecidos associados à identidade da África Ocidental e da África de maneira mais ampla. Esses tecidos traçam uma história complexa do colonialismo, baseado na sua trajetória: “O tecido africano é sinônimo da identidade africana, assim como o jeans americano (Levi's) é um indicador da cultura jovem”²⁸.

No entanto, o *batik*, técnica de estamparia utilizada nos tecidos da obra, se originou na Indonésia, e foi levada pelos colonizadores holandeses até a Holanda,

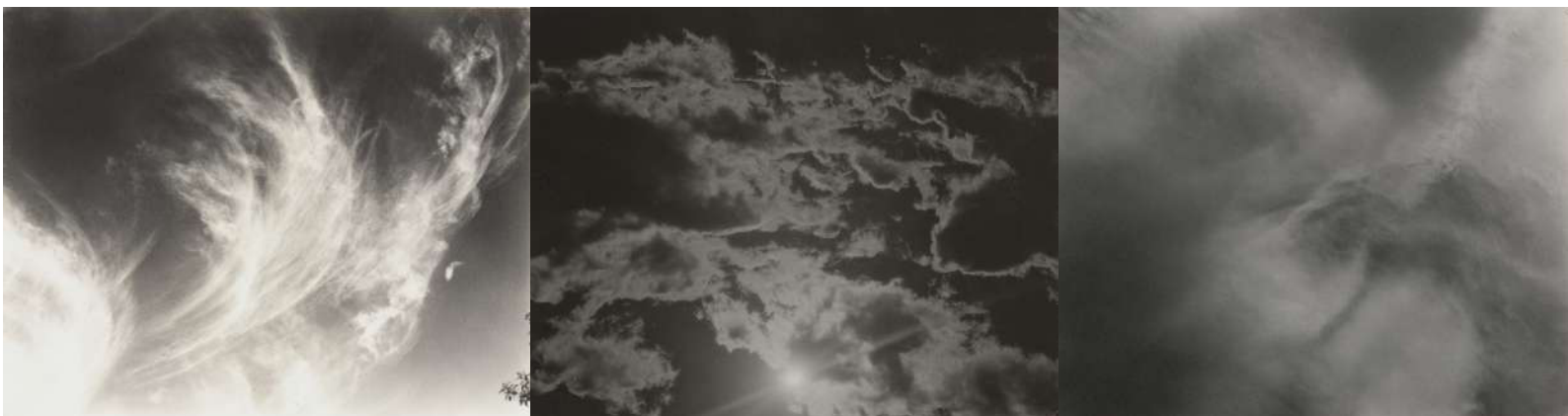
²⁷ Ibidem, p.46

²⁸ Yinka Shonibare, *How Does a Girl Like You Get to Be a Girl Like You?*, 1995, MoMA. Disponível em: < <https://www.moma.org/collection/works/86007>>, acesso em 7 de abril de 2020. "African fabric signifies African identity, rather like American jeans (Levi's) are an indicator of trendy youth culture". (tradução livre)

onde o processo manual foi industrializado. Posteriormente, os tecidos estampados com o *batik* passaram a ser exportados para a África, onde encontraram um mercado pronto para recebê-los. Como foi amplamente aceito e comercializado no continente, o *batik* tornou-se o tecido emblemático de lá, quando na verdade trata-se de um produto que foi internacionalizado duas vezes, completamente destituído de suas origens indonésias. O título do trabalho nos faz pensar sobre todo esse processo de transformação e deslocamento presente na construção de um significado, que muitas vezes se afasta de seu sentido original.



Discorrer sobre o que se encontra diante de nós é perceber a maneira como olhamos para as coisas, como as compreendemos. Em seu trabalho “Equivalents”, de 1995, o artista Vik Muniz faz uma releitura do trabalho do fotógrafo Alfred Stieglitz, apropriando-se inclusive do título, pois foi afetado por ele. Stieglitz demonstrou o potencial expressivo da fotografia com suas imagens evocativas de nuvens em 1923. Suas fotografias, para além de representar o céu, destinam-se a refletir as emoções e o estado de espírito do fotógrafo, enquanto ele buscava traduzi-los através dos padrões variáveis das nuvens. Embora tenham sido tiradas durante o dia, as fotografias foram impressas com contraste muito alto, não explicitando se as nuvens estavam sendo iluminadas pelo sol ou pela lua. Essa leitura é relegada ao observador, que, em decorrência de seu próprio estado de espírito, pode chegar a conclusões diferentes, a depender do contexto e seu humor ao observar o trabalho. Já em sua obra, Vik Muniz fotografa o chão do Museum of Modern Art (MoMA, Nova York), que remete, para ele, às fotografias de Stieglitz do céu e das nuvens. Essa observação atenta e cuidadosa faz com que o artista se aproxime de um assunto comum, familiar, com outros apontamentos e por outro viés. Ele simula um céu enquadrando o piso do museu, e sua lua ou sol era um pedaço recortado de papel branco. Nada do que fazemos ou olhamos está livre de intenção.





2.4 Reprodutibilidade técnica e o impacto na percepção

Ainda hoje há quem acredite na neutralidade das imagens e até mesmo conceda a elas um caráter científico, baseado na crença de que uma foto é produzida sem a interferência humana. A artista Cornelia Dilg, que fotografou a Revolução Nicaraguense, declarou que “Nenhuma foto é produzida sem intenção. Eu escolho o objeto, decido o instante da tomada, determino a forma estética e completo as fotos com uma legenda (um texto)”²⁹. Para ela, o texto da legenda pode, inclusive, “mudar o significado da fotografia”, sendo, portanto, “parte da informação”³⁰. Sendo assim, conceber uma foto como captura da realidade *strictu sensu* seria afirmar uma falsa neutralidade tanto do fotógrafo quanto do objeto, e negar as condições socioculturais que influenciam a manufatura da imagem. As imagens são maleáveis, ou seja, seu significado não é necessariamente fixo, podendo ser determinado por uma conjunção de fatores internos e externos a ela. Encontramos maneiras diversas de utilizá-las e compreendê-las.

Além da natureza polissêmica inerente das imagens, no final do século XIX passamos a lidar com a polissemia resultante da propagação de imagens técnicas, que são cópias fidedignas de obras de arte, feitas a partir de processos de impressão. A fotografia acelerou consideravelmente o processo de reprodução de imagens, pois captura instantaneamente o objeto. Em seu texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1987), Walter Benjamin procura explicar como a reprodutibilidade técnica altera a relação das massas com a arte. Para ele, o mundo moderno não poderia ser compreendido sem uma análise da técnica, pois ela que evidencia as transformações tecnológicas que influenciam diretamente a Arte e o comportamento das massas. A partir do século XX, a vida tornou-se uma referência para a criação artística e ficou cada vez mais difícil promover uma separação entre Arte e vida. Muito disso deve-se à fotografia, que permitiu registros cotidianos, muitas vezes evidenciando pessoas e acontecimentos que antes não mereceriam destaque, principalmente se pensássemos em uma arte a serviço da criação de mitos. Se a vida e suas circunstâncias passaram a ser referência para a atividade criadora, nada mais natural do que a técnica ser influenciada pelos dispositivos e tecnologias disponíveis.

²⁹ Cordelia Dilg, Nicarágua, *Bilder der Revolution* (Colônia, Pahl-Rugenstein, 1987), *apud* LÖWY, 2009, p.2

³⁰ Observação de Cordelia Dilg, citada em nota de rodapé por LÖWY, 2009, p.2

A imagem técnica difere-se da pintura, do desenho, da escultura - cuja elaboração e controle de pinceladas, grafismos e gestos é mental - por se tratar de uma imagem produzida por aparelhos. À medida que os recursos da máquina possibilitam a multiplicação de obras de arte infinitamente, perde-se o controle sobre tais reproduções e os lugares antes definidos para a imagem começam a ser ampliados; as imagens começam a circular e a condicionar comportamentos. O cinema e a fotografia assumem a função de programação do consumo, assim como outros produtos culturais (revistas, por exemplo), transformando por completo a recepção e reação dos indivíduos às obras de arte.

Conforme Benjamin nos mostra, a recepção das obras de arte sofre profunda transformação através das técnicas de reprodução, que vai fazer com que a obra se torne um produto com funções inteiramente novas. O valor de exposição começa a suplantar o valor de culto dos objetos artísticos: “À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas”³¹. Tanto a fotografia quanto o cinema tratam de aproximações da realidade realizadas pelo instrumento, que no cinema serão potencializadas, devido ao maior arsenal de recursos técnicos de que esse meio dispõe. O aperfeiçoamento gradativo da reprodução técnica foi o maior responsável por apresentar às obras de arte uma nova realidade, caracterizada pela desvalorização do padrão estético tradicional. A democratização do acesso à arte através da reprodutibilidade técnica e sua consequente aproximação com o comum, o cotidiano e a vida, culminam tanto na perda da aura do objeto artístico quanto na alteração da função da arte, que assume uma latente função política.

O número substancialmente maior de participantes gerou uma nova forma de participação. No contexto em que Benjamin escreve seu texto, a Europa se via ameaçada pelo fascismo e pela guerra iminente. A reprodutibilidade técnica representava uma ameaça de mobilização das massas por meio da propaganda. As imagens estavam sendo empregadas no sentido de reforçar os grandes movimentos de massa em torno de um objetivo comum: “todos os esforços para estetizar a política culminam em um só lugar: a guerra”³². Nesse sentido, a guerra constituía-se como

³¹ BENJAMIN, 1987, p.173

³² BENJAMIN et al., 2012, p.32

uma oportunidade para mobilização de um extenso contingente de pessoas. A fotografia, especialmente quando destinada a um público específico, assume um papel persuasivo: ela deve convocar e convencer o espectador. O que bem exemplifica essa função é o caso do cartaz de recrutamento do exército americano para a Primeira Guerra Mundial: no cartaz, a imagem do Tio Sam interpela o espectador, acusando-o, designando-o, comandando-o. Recuperando-se do susto que é ter o dedo apontado para si, o espectador dispõe-se a atender àquela convocação.



Benjamin argumenta que, apesar de as obras de arte serem desde sempre passíveis de reprodução (imitações praticadas por discípulos; produzidas para difusão de conhecimento; visando o lucro), somente através do advento da fotografia e de

produtos culturais de massa, como o cinema, o que ele chama de “aura” de tais obras será transformada - ou, como o próprio autor coloca, atrofiada. Aura é definida como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”³³, que é afetada pela reprodutibilidade técnica, gerando uma crise das obras de arte auráticas. O objeto artístico é arrancado de seu contexto (aqui, agora), esvaziado de sua significação (tradição): transforma-se em um objeto sem memória. A autenticidade e unicidade dão lugar à existência serial e à natureza aberta e fragmentária da obra de arte. A aura, esta espécie de halo misterioso, aparece através da junção do procedimento técnico com o manual.

A arte é um veículo de prestígio e desejo. A necessidade de se acercar do objeto artístico advém das lógicas de consumo instauradas pelo capitalismo, assim como o impulso reprodutivo se alimenta do desejo das massas de possuir e dominar o objeto. Essa aproximação entre arte e público, da forma como se dá através da fotografia e do cinema, é a princípio malvista por Benjamin, que aponta para o potencial destrutivo da reprodutibilidade: o procedimento elimina a tradição e propõe um modelo de produção fordista para o meio da arte. No entanto, no decorrer de seu texto, sua análise prevê um potencial construtivo, de conciliar público e arte através do banal, e possibilitar novas formulações para a cultura proletária, advindas da fruição estética (e descompromissada) do objeto artístico. O público tem a chance, de ao menos acercar-se de suas referências, para poder, a seguir, ser autor de suas narrativas e histórias.

Por que ainda é importante analisar imagens? Mesmo com as questões referentes ao abalo na tradição, as imagens seguem nos afetando. Uma fotografia não deixa de produzir sobre um observador um efeito somente porque é passível de reprodução. Atualmente, versar sobre unicidade, sobre autenticidade, é quase impossível, já que em um mundo globalizado as tendências à uniformização e padronização são tremendas. O que interessa não é tanto o caráter único de uma obra de arte ou imagem, e sim a capacidade que elas seguem possuindo de nos afetar e transformar. Quando uma obra pode ser reproduzida, ela pode também ser alterada, relida, reinterpretada, e sua apresentação se dar de forma diferente de sua intenção.

³³ BENJAMIN, 1987, p.170

A atualização, como no caso de um leitor que atualiza uma obra, pode ser algo bom, e hoje em dia, parece inevitável.

2.5 Fotos como processos, não como produtos

De tanto ver, a gente banaliza o olhar... Vê não-
vendo...

Experimente ver pela primeira vez o que você vê todo
dia, sem ver...

Parece fácil, mas não é... O que nos cerca, o que nos
é familiar, já não desperta curiosidade...[...].

Otto Lara Rezende

Aprender a olhar e classificar imagens, distinguir o que nos afeta, é fundamental para identificar o que é potente, latente, nas imagens que chegam até nós. Por que eu escolho falar das imagens que eu falo? Ou trabalho com elas? Por que elas me afetam? Por que eu me preocupo com elas? O que posso fazer ou estou fazendo para me assegurar de que essas imagens serão preservadas, compartilhadas e vistas por gerações futuras? O esforço de preservar imagens consiste em um esforço de preservação de histórias e da memória, principalmente quando as histórias têm duração curta e são logo atropeladas por outras, haja visto o funcionamento dos *stories* no Instagram. Temos, no máximo, 60 segundos para observar imagens e/ou vídeos postadas nos *stories*, que, por sua vez, ficam disponíveis por apenas 24 horas, sumindo após esse período. Como fazer demorar no tempo rastros tão efêmeros, que tendem a desaparecer cada vez mais rápido? Enfrentamos inclusive um problema na sistematização desse conhecimento - algo que foi consultado uma vez em determinada página da internet pode não existir mais em questão de segundos até. Como iremos analisar o que é produzido agora, se a todo momento o que está escrito, o que foi fotografado, ameaça desaparecer?

Se acham uma maneira de perdurar, as fotografias podem se tornar testemunhos do processo histórico, potencial que lhes confere um significado político oculto. Temos como exemplo as fotografias de Eugène Atget, que retratava as ruas vazias da Paris do século XIX. Eliminando o movimento de transeuntes, do comércio, dos carros, ele dá a ver uma cidade em toda sua essência arquitetural. As ruas se

assemelham a cenas de crimes, desertas e contendo indícios/pistas do que se pretende encontrar: “O observador é forçado a uma contemplação comprometida, devendo procurar um caminho para alcançar aqueles registros, como um detetive que prescruta a cena de um crime”³⁴. Anos depois, o fotógrafo Mauricio Lima fotografou as mesmas cenas que seu predecessor capturou. As recriações de Lima oferecem uma nova visão sobre o trabalho de Atget, com as atualizações que o entorno sofreu no decorrer do tempo: “se há assassinato, é o do ‘velho’ pelo novo”³⁵.



De acordo com o teórico André Rouillé (2009), “Eugène Atget se coloca em uma longa e patética perambulação, a fim de registrar metodicamente tudo ‘aquilo que

³⁴ BENJAMIN et. al, 2012, p.20

³⁵ ROUILLÉ, 2009, p.46

vai desaparecer”³⁶, fazendo isso em um momento de progresso da industrialização e urbanização, que só se intensificaram desde então. O exemplo acima deixa claro o potencial de testemunho histórico da Fotografia, que registra e congela um instante no tempo. Também em decorrência dessa característica, as fotos podem ser encaradas como um processo de ver: congelando um instante, permitem que nos demoremos sobre uma cena, encontrando ali detalhes que passariam despercebidos caso nosso tempo para contemplá-la fosse mais curto. Além disso, ao serem utilizadas por revistas ilustradas, por exemplo, as fotografias são acrescidas de legendas, que funcionam diferente do título de uma obra, pois oferecem caminhos, corretos ou falsos, para que o observador se aproxime daquela imagem³⁷.

Já sabemos que uma foto não termina em si mesma, pois além de ser uma obra em aberto, fornece materiais para práticas apropriativas – ela permite interpretações e usos múltiplos. Seus empregos múltiplos se relacionam aos seus meios de circulação e preservação: a fotografia vai aparecer nas redes, em informativos, álbuns, revistas, jornais, bens de consumo, etc. Uma foto sempre pode ser retirada de contexto e retrabalhada. Para quê então continuamos a produzir imagens? Se fazer essa pergunta não significa necessariamente que não devemos mais nos engajar na produção de novas imagens, mas que devemos pensar para quê produzimos (propósito) e para quem (destinação).

Retomando o caso do Instagram, temos, por exemplo, uma plataforma para a qual produzimos conteúdo de graça: tiramos e postamos fotos para alimentar uma rede, sem contar com nenhum retorno financeiro a princípio. Trabalhamos de graça. O incentivo para que mais imagens e vídeos sejam produzidos, sem atentarmos para nenhum critério (como o da finalidade das imagens), contribui para uma perda de memória geral. As constantes atualizações do conteúdo, com espaço de segundos entre postagens, nos deixam à deriva nesse mar de imagens. Além disso, o Instagram constitui-se como uma ferramenta de controle, não só da aparência, mas comportamental, e exerce esse domínio através de imagens e vídeos: ao me igualar, torno-me tão bom quanto os usuários de sucesso da plataforma – essa é a lógica que a rede almeja construir.

³⁶ ROUILLÉ, 2009, p.44

³⁷ BENJAMIN et. al., 2012, p.18

A Fotografia está intimamente ligada a um processo de elaboração cultural e de revisão histórica. Sendo um sistema representacional, nosso entendimento de uma imagem tem ligação com a cultura, com os símbolos intrincados na imagem, que nos remetem ao que experimentamos, ao contexto em que vivemos. É impossível interpretar uma imagem completamente dissociado da cultura. Conforme determina Stuart Hall (2016), “cultura é um conjunto de práticas”³⁸, que se baseia na produção e intercâmbio de sentidos e o compartilhamento de significados entre membros de um grupo ou sociedade. Afirmar que dois indivíduos pertencem à mesma cultura equivale a dizer que eles pensam o mundo de forma semelhante e podem se expressar de maneira que um compreende o outro. Esse diálogo contínuo entre membros de uma mesma cultura, através de imagens, vem a consolidar visões de mundo e, como consequência, novos paradigmas. Eis a importância de nos atentarmos para o poder discursivo das imagens. Elas reafirmam significados culturais, que “organizam e regulam práticas sociais, influenciam nossa conduta e consequentemente geram efeitos reais e práticos”³⁹.

Por isso é importante perceber a representação não como um reflexo, não como representação positiva da verdade, mas também como construção social amplamente marcada pelo contexto em que é produzida e pelas estratégias de circulação. A fotografia registra pessoas, lugares, eventos e histórias, contribuindo para a construção e elaboração da memória do mundo, além de apresentar-se como um modo de comunicação e crítica em nossa cultura cada vez mais visual. Os artistas contemporâneos apropriam-se de seu viés crítico para explorar os meios e os efeitos de nossa constante exposição a imagens, e o poder que essas imagens têm em moldar nossa compreensão de nós mesmos e do mundo ao nosso redor. Através de seus trabalhos, demonstram a maleabilidade das imagens: seu significado não é necessariamente fixo, e pode ser determinado por um grande número de fatores externos. Nesse contexto, temos a representação como ato criativo, que contribui para uma análise crítica e científica do real.

³⁸ HALL, 2016, p.20

³⁹ Idem

2.6 LISTA DE IMAGENS 1

Página 14

Anúncio da câmera Kodak n.1, de 1889. Domínio público.

Fonte: <https://ims.com.br/cadernos-de-marc-ferrez/procedimentos-e-formulas/>

Página 16

U.S. Geological Survey and NASA, Surveyor III *Surface of the Moon, Day 319, W-F*, 1967

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/52139>

Página 19

Edward Steichen, *Moonrise—Mamaroneck*, New York, 1904

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/51812>

Página 20

David Horovitz, *Mood Disorder*, 2012-22

Fontes: <https://www.moma.org/collection/works/series/434663>

Página 21

David Horovitz, *Mood Disorder – vista da instalação*, 2012-22

Fonte: <https://www.moma.org/slideshows/40/738>

Página 23

Robert Heinecken, *Are You Rea #1*, 1964-68

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/48167>

Página 25

Ansel Adams, *Moonrise, Hernandez, New Mexico*, 1941

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/53904>

Página 26

Diane Arbus, *Burlesque Comedienne in Her Dressing Room, Atlantic City, New Jersey*, 1963

Fonte: <https://tang.skidmore.edu/collection/artworks/1520-burlesque-comedienne-in-her-dressing-room-atlantic-city-n-j>

Página 27

Dorothea Lange, *Migrant Mother*, 1936

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/50989>

Página 30

Yinka Shonibare, *How Does a Girl Like You Get to Be a Girl Like You?*, 1995

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/86007>

Página 31

Alfred Stieglitz, *Equivalent*, 1923

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/44200>

Página 32

Vik Muniz, *Equivalents*, 1995

Fonte: <https://www.artnet.com/auctions/artists/vik-muniz/museum-of-modern-art-from-equivalents-9-works>

Página 35

Pôster do Tio Sam, cartaz de recrutamento militar dos Estados Unidos para a Primeira Guerra Mundial, 1917

Fonte:

https://img.estadao.com.br/resources/jpg/6/7/1491361474576.jpg?xcd_image_optimization=false.

Página 38

Eugène Atget e Mauricio Lima

Fonte:

<https://www.nytimes.com/2020/05/27/world/europe/paris-atget-coronavirus.html>

3 ISSO É – ISSO FOI: PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA

Eu não amo fotos, eu amo as pessoas nas fotos.

Nan Goldin

Através da Fotografia temos, portanto, o registro de pessoas, lugares, eventos e histórias. Essa é uma das inúmeras funções da técnica, que nos permite, conforme descrito anteriormente, construir e elaborar uma memória do mundo. No entanto, ao mesmo tempo em que imortaliza, o testemunho da Fotografia é fugaz, pois ele não dura tempo suficiente para amadurecer ideias e afetos – principalmente quando somos bombardeados por imagens sucessivamente. Com o desenvolvimento do dispositivo fotográfico, a democratização ao seu acesso, com as novas mídias, tudo corre o risco de desaparecer, meio a essa malha imagética e tecnológica. Hoje em dia nem revelamos mais fotos, correndo o risco de perder tudo se um *hd* queimar ou celulares e computadores pararem de funcionar; e aquelas fotos já reveladas podem amarelecer, se desgastar, se apagar e até mesmo irem parar no lixo.

Além de fugazes, as fotos são testemunhos cada vez mais instáveis. Apesar de conferir uma camada de veracidade aos acontecimentos, elas constroem realidades a partir da aparência. A princípio, uma foto nunca é totalmente objetiva, visto que está sujeita a interpretações, poses, enquadramentos e recortes diversos. Sendo que cada vez mais imagens são manipuladas, manual ou digitalmente, tudo que se baseia na aparência é ambíguo. Ademais, a era digital parece precarizar as relações com o evento registrado, pela efetiva rapidez com que nos permite fotografar, colocar as imagens em circulação, observá-las, descartá-las.

Ainda assim, a Fotografia é o recurso que possuímos para auxiliar a memória, para firmar as lembranças. Há vezes em que uma foto é o equivalente visual da lembrança, pois a imagem evoca o referente – identificamos na imagem uma pose, um trejeito, uma roupa ou situação que, como as *madeleines* de Proust, tem o poder de nos transportar para outro tempo e espaço. Na foto, “o substituto indiciário, ao mesmo tempo que assina a ausência efetiva do referente, se concede, como representação, como um objeto concreto, material, dotado de uma consistência física

real”⁴⁰. Nossos esforços em preservar as imagens se relacionam com o desejo de preservar memórias.

A preservação da memória tem relação direta com o afeto, pois nos esforçamos para preservar as imagens de quem amamos. Roland Barthes disse que “Toda fotografia é um atestado de presença”⁴¹, pois ela de fato registra aquilo que foi, que esteve ali. Se antes eram os monumentos que se prestavam a nos lembrar eternamente de algo, a Fotografia passou a desempenhar esse papel, de testemunho imortal desse algo: “recorrer à imagem é, portanto, o meio mais seguro de conservar a lembrança de algo, mesmo se se tratar de uma palavra, ou de um pensamento”⁴². Nesse sentido, preservar as imagens de quem amamos seria o mesmo que preservar quem amamos.

Percorrer um álbum de família com pessoas que podem esclarecer fatos e recontar acontecimentos é uma experiência de fazer perdurar a vida – “isso esteve vivo, posado vivo diante da objetiva”⁴³ – e a História, que de acordo com Barthes, está intimamente ligada ao afeto, ao amor⁴⁴. Uma História (de uma família, de um evento) corre sempre o risco de ser esquecida, se não há mais alguém para rememorar fatos e experiências pertinentes a ela. É como o caso que o autor nos descreve: assim que ele não estivesse mais vivo, não haveria mais testemunhas do amor que existia entre seu pai e sua mãe. Em suas palavras, “é o amor como tesouro que desaparecerá para sempre; pois quando eu não estiver mais vivo, ninguém poderá mais testemunhá-lo: não restará mais que a indiferente Natureza”⁴⁵.

Para a artista e fotógrafa norte-americana Nan Goldin, a fotografia era esse meio de eternizar as pessoas e seu amor por elas: “Eu costumava achar que eu nunca perderia alguém se conseguisse fotografá-lo o suficiente”⁴⁶. Tendo enfrentado muito cedo a perda de sua irmã mais velha, que cometeu suicídio aos 18 anos, Goldin parece ter desenvolvido esse interesse, quase uma preocupação, em registrar detalhes de seu convívio com amigos e familiares para que eles não fossem

⁴⁰ DUBOIS, 2012, p.314

⁴¹ BARTHES, 1984, p.129

⁴² Cícero *apud* DUBOIS, 2012, p.316

⁴³ BARTHES, *op. cit.*, p.140

⁴⁴ *Idem*

⁴⁵ *Idem*

⁴⁶ Goldin *apud* COUTINHO, Fernanda. *Nan Goldin e a intimidade acolhedora na fotografia*. Disponível em: <<https://deliriumnerd.com/2019/11/12/nan-goldin-fotografia/>>, acesso em 19 de setembro de 2021

esquecidos, para manter viva a memória daquilo que foi: “‘Ballad of Sexual Dependency’ é o diário que eu deixo que as pessoas leiam. O diário é minha forma de controle sobre a minha vida. Ele permite que eu registre obsessivamente cada detalhe. Me permite lembrar”⁴⁷. Especialmente no contexto e época em que passou a tirar fotos, a vida apresentava-se como frágil, meio à crise da AIDS e vício em drogas que veio a vigorar nos Estados Unidos no final dos anos 1970 e durante os anos 1980. Seu trabalho “The Ballad of Sexual Dependency”, de 1986, além de nos apresentar a rotina dos retratados, pode ser visto também como importante documentação da subcultura *queer* estadunidense, pelo olhar de uma *insider*. Isso nos mostra como fotografias que nascem do afeto, da necessidade de eternizar pessoas queridas, podem servir a propósitos que vão além de sua pretensão inicial; bem como explicita a relação estreita que a História mantém com o amor, conforme nos explica Barthes.

⁴⁷ Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*, MoMA. Disponível em: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1651>>, acesso em 19 de setembro de 2021



Assim como para Nan Goldin, para Baudelaire a fotografia oferecia meios de se salvar tudo que corria o risco de desaparecer. O escritor crê tanto nas suas qualidades de arquivo como de salvação, pois ela oferece meios de resguardar, em imagens, aquilo que vai se transformar em ruínas: “Que ela salve do esquecimento as ruínas decadentes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma irá desaparecer e que pedem um lugar no arquivo de nossa memória”⁴⁸. Essa memória refere-se tanto ao coletivo quanto ao pessoal. As fotos de Nan Goldin, por exemplo, são registros genuínos de uma vida pessoal que, no entanto, encontram eco em experiências universais: “*The Ballad of Sexual Dependency* era, por exemplo, uma contemplação pessoal sobre a natureza de assuntos como relações sexuais, isolamento social masculino, violência doméstica e

⁴⁸ BAUDELAIRE *apud* ENTLER, 2007, p.10. Cf. BENJAMIN, 1989, p.138

uso de drogas”⁴⁹. A apropriação de uma estética presente em fotos amadoras serve para evidenciar a intimidade entre a artista e os sujeitos que retrata, compondo um *quasi* álbum de família.

Essas fotografias da vida íntima feitas por Nan Goldin são também reconstruções do que está implícito nas fotografias de família. A artista evidencia o que as fotos que guardamos nos álbuns tentam esconder. Ao escancarar uma rotina, sem filtros, sem julgamentos, Goldin faz um apanhado de momentos mantidos de fora desses álbuns, que geralmente se referem a acontecimentos culturalmente mundanos ou tabus⁵⁰. O que se escolhe preservar nos arquivos pessoais e familiares são momentos dos quais queremos nos recordar, que, de acordo com Susan Sontag, ajudam uma família a construir uma crônica visual de si mesma⁵¹. Há um controle implícito nessa construção, uma escolha por determinados eventos e poses, que podem vir a reforçar uma visão sobre determinado sujeito ou acontecimento. Se, de acordo com Barthes, um testemunho histórico possui uma conexão intrínseca com o afeto, pode-se dizer que as fotografias de álbuns de família são a representação máxima desse testemunho. De que maneira podemos nos acercar dessas imagens e como elas podem ser trabalhadas artisticamente? Qual a influência que elas exercem sobre os artistas?

3.1 Pungência (ou porquê trabalhamos com as imagens que trabalhamos)

Em seu livro *A câmara clara* (1984), Roland Barthes nos conduz por sua experiência fotográfica enquanto espectador⁵². O autor dispunha de apenas duas experiências: a do sujeito olhado e a do sujeito que olha⁵³. Como não tirava fotos, seu enfoque é voltado para a experiência de ter sua foto tirada e a experiência de observar uma fotografia. A obra constitui-se como uma mediação entre Barthes e a fotografia:

⁴⁹ COTTON, 2004, p.139. “*The Ballad of Sexual Dependency* was, for example, a personalized contemplation of the nature of subjects such as sexual relationships, male social isolation, domestic violence and substance abuse”. (tradução livre)

⁵⁰ *Ibidem*, p.138

⁵¹ SONTAG, 2004, p.19

⁵² FONTANARI, Rodrigo. *A noção de punctum de Roland Barthes, uma abertura da imagem?*. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/paralaxe/article/download/20000/21552&cd=16&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>>, acesso em 22 de novembro de 2021

⁵³ BARTHES, 1984, p.21-22

ele, autor, é o sujeito sensível que interpreta e carrega de sentido imagens resultantes de processos óticos, através dos quais a recepção e reprodução dessas imagens é feita de maneira mecânica. A visão do observador é a interferência que vai provocar a leitura de traços fundamentais das fotografias. Contraposta à imagem que se forma objetivamente no papel por meio de processos físicos e químicos está a visão pessoal e subjetiva do observador, que é capaz de transformá-la. Se a câmara escura exclui a interferência humana, ela é retomada assim que a imagem torna-se visível, contrapondo a visão pessoal e subjetiva ao registro objetivo.

Contra uma abordagem reducionista da Fotografia, construída a partir de certezas absolutas que se pretendem universais, Barthes toma como ponto de partida algumas fotos, "aquelas que eu estava certo de que existiam *para mim*. Nada a ver com um *corpus*: somente alguns corpos"⁵⁴, e propõe-se a traduzir verbalmente a experiência sensível do imagético por meio de movimentos pessoais e singulares, percorrendo um trajeto que o coloca "entre a subjetividade e a ciência"⁵⁵. Tendo à disposição a experiência do sujeito olhado e a do sujeito que olha⁵⁶, Barthes estabelece um par opositivo em torno do qual começa a organizar suas aproximações da imagem fotográfica: as noções de *punctum* e *studium*.

A fotografia é capaz de provocar sobre o observador uma espécie de vacilo ou hesitação, uma aventura⁵⁷, algo que o desperta para o que lhe *advém*. Nesse sentido, o espectador é animado pela foto: "é o que toda aventura produz"⁵⁸. No entanto, essa animação diverge entre esses dois pontos - um que é capaz de ativar o olhar por meio de seus aspectos gerais, relacionados a construções culturais e históricas, e provoca um afeto médio; e outro que captura esse olhar, provocando júbilo - prazer, dor, gozo - um afeto máximo. É possível se deparar com ambos em uma mesma foto, cabe ao olhar do espectador encontrá-los. O *studium* se apresenta sempre codificado, é preciso desvendar/desvelar suas camadas, e o *punctum* não: "O que posso nomear não pode, na realidade, me ferir"⁵⁹.

⁵⁴ BARTHES, 1984, p.19

⁵⁵ Idem

⁵⁶ Ibidem, p.21-22

⁵⁷ Ibidem, p.36

⁵⁸ Ibidem, p.37

⁵⁹ Ibidem, p.80

Há uma aproximação entre o conceito de *punctum* de Barthes e o de “inconsciente ótico” descrito por Walter Benjamin em seu texto “A pequena história da fotografia” (1987). Benjamin começou a esboçar esse conceito, mas não o desenvolveu. Ambos tratam daquilo que nos chama para determinada fotografia, mas que não conseguimos nomear. Embora uma fotografia possa ter sido pensada objetivamente pelo fotógrafo, a imagem é um território que o observador percorre inconscientemente: “Só a fotografia revela esse inconsciente ótico”⁶⁰. A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar. O olho trabalha conscientemente e a câmera capta uma série de coisas que a gente não vê. A Fotografia mostra o inconsciente do olho; constitui-se como um trabalho de montagem: seleciona as melhores partes, compõe a narrativa, constrói algo - não é um olhar natural. Mas é essa força que nos detém sobre determinada imagem, e que nos faz analisá-la demoradamente, faz com que operemos como microscópios, determinados a desvendar e encontrar nelas detalhes. Olhamos com atenção, cuidado e carinho, afeto - pois somos afetados por elas. Dessa maneira, uma imagem pungente pode produzir, de acordo com Barthes, um *satori*, pois é capaz de gerar uma “mutação viva”⁶¹ do interesse de seu observador. Uma foto deixa de ser qualquer foto, pois provoca esse estalo, que desperta o observador para a imagem, diferente da imagem que gera interesse pelo *studium* e é marcada pelo gesto de “folhear, olhar rapidamente e indolentemente”⁶². Mas o que é que nos chama, afinal, para uma imagem?

Se uma imagem fotográfica é capaz de provocar uma espécie de vacilo, como escreve Barthes, é porque o olhar não é indiferente. No entanto, a experiência diverge quando uma imagem nos advém e outras não. Barthes define *Studium* como tudo aquilo que não tem pungência, que se assemelha a uma experiência semiótica, de decifrar signos e mensagens contidos na imagem. Seria também ir de encontro às intenções do fotógrafo, se debruçar sobre suas escolhas e dialogar com elas. Deriva do verbo *studare*, e indica a relação entre o saber, a cultura e a representação, e a fotografia é onde se condensam essas questões. *Punctum* é tudo aquilo que é pungente, que corta, fere, pica: algo “que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar”⁶³. É um detalhe (não-intencional) contido na foto, que nos desperta e

⁶⁰ BENJAMIN, 1987, p.94

⁶¹ BARTHES, 1984, p.77

⁶² Idem

⁶³ Ibidem, p. 46

conquista. Mas não apenas. Para além do detalhe, da ferida, *punctum* é um atestado da presença e da ação do Tempo, o "isso será e isso foi"⁶⁴, em sua dimensão nostálgica, dramática e intensa. Em uma terceira "classificação", configura-se como o campo do indizível da imagem, capaz de provocar um abalo (*satori*) que, por não aceder sempre à linguagem/intelecto, é reivindicado pelo corpo. Esse sim, age e reage aos estímulos da fotografia. O detalhe, que "[...] me punge (mas também me mortifica, me fere)"⁶⁵ remonta o afeto à consciência.

3.2 O fim é o começo e o começo é o fim

Barthes escreve suas reflexões em período muito próximo à morte de sua mãe, portanto elas passaram a fazer parte de sua elaboração do luto. Escolher falar de fotografias que lhe eram caras fez com que ele se debruçasse sobre diversas fotos de sua mãe, buscando correspondência entre imagem e a lembrança que tinha dela. A relação amorosa entre Barthes e a fotografia da mãe é dilacerada pela incompletude da certeza com relação à imagem da mãe. Como a pessoa fotografada posa para a objetiva, ela veste uma imagem irreal de sua identidade, o que leva o autor a questionar essa fragmentação. Ao observar fotografias de sua mãe, ele frequentemente experimenta a sensação de reconhecê-la por partes: "Não era ela e, todavia, não era nenhuma outra pessoa. [...] Eu a reconhecia diferencialmente, não essencialmente"⁶⁶. Ao se deparar com uma foto de sua mãe criança, ele finalmente a reconhece por completo. Se antes ele falhava em encontrá-la, aquela foto lhe trouxe a imagem de sua mãe de volta. Quantas vezes não tivemos experiências semelhantes também?

Em experiência análoga a de Barthes, me deparei com o desafio de escolher uma fotografia que servisse de referência para o meu desenho que seria impresso no santinho da missa de 7º dia de meu avô. Demorou até encontrarmos uma imagem que correspondesse à memória que conservamos dele, e que fizesse jus a essa memória. Conforme nos aponta André Rouillé (2009), "entre o real e a imagem sempre

⁶⁴ BARTHES, 1984, p. 142

⁶⁵ Ibidem, p. 46

⁶⁶ Ibidem, p.99

se interpõe uma série infinita de outras imagens, invisíveis porém operantes...”⁶⁷ – isso torna difícil a correspondência entre imagem e sujeito, ou imagem e evento. Nossa subjetividade opera nesse campo de forças, transformando nossas lembranças e produzindo um testemunho histórico a partir do afeto.

Buscamos nos álbuns de família, ícones desse testemunho histórico afetivo, a lembrança de pessoas e histórias. Tais fotos vem sempre acompanhadas de uma nostalgia, possuem o poder de nos transportar para outras temporalidades e evocam diversas presenças. O que do nosso passado continua vivo? o que permanece daqueles que nos deixaram, daqueles que amamos e que não estão mais conosco? Uma fotografia ou vídeo tem o poder de resgatar pessoas queridas e manter essas pessoas vivas, ainda que olhar praqueles registros e encarar a realidade seja difícil, por um período. Fotos e vídeos também evocam cheiros, marcas, trejeitos e sons. A musicista e atriz Letícia Novaes escreve em sua conta do Instagram o que se esforça para lembrar de sua prima Marina, que faleceu há pouco mais de 20 anos. Para ela, a foto da prima vem acompanhada do esforço de lembrar detalhes sobre sua existência. Ela escreve: “O gosto ruim na boca custa a passar quando me concentro tentando lembrar do agudo da sua risada [...] me concentro para me ater aos detalhes, mas esqueço, que triste que esqueço, Marina”⁶⁸.

A fotografia é a origem e referência para o meu trabalho. Eu não tiro fotos, utilizo fotografias como referência para minhas criações. Quando produzo retratos através do desenho, busco diminuir ou eliminar a estranheza que a imagem produz. Busco me aproximar do sujeito o máximo que eu conseguir. Construo na minha cabeça o passado que não conheço, ou conheço por meio de fragmentos, procurando a correspondência máxima entre o meu desenho, a fotografia e a verdade. Muitas vezes o desenho vai enfatizar outros aspectos, que não estão tão óbvios, mas que de alguma forma transparecem na fotografia. É uma chance de emoldurar o sujeito uma outra vez, por outro prisma, privilegiando uma interpretação particular ou uma lembrança que tenho dos fatos.

⁶⁷ ROUILLÉ, 2009, p.19

⁶⁸ LETRUX, 1 de setembro de 2019. Instagram: @leticialetrux. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B15DJupFQfB/?igshid=YWJhMjJhZTc=>>>, acesso em 1 de setembro de 2019.

Me interessa entender como um retrato, por exemplo, pode ter tantas implicações, sendo que geralmente são imagens congeladas, pouco dinâmicas, com tão pouca informação (como poderíamos pensar a princípio). Me debruço o tempo todo sobre coincidências, semelhanças, dissidências e dessemelhanças. Percebo que faço hoje a mesma cara que fazia quando criança, e voltando às imagens que já visitei tantas vezes, sempre me deparo com algo novo – percebo um traço herdado, uma semelhança nova: “A Fotografia sempre me espanta, com um espanto que dura e se renova, inesgotavelmente”⁶⁹. A imagem se apresenta para mim como uma oportunidade de conhecer melhor os sujeitos, me acercando de características marcantes e me esforçando para perceber as pessoas de maneiras completamente novas, encontrando assim identificações inéditas, que não cessam de me surpreender. Construimos nossas genealogias, fundamentadas nas semelhanças.



⁶⁹ BARTHES, 1984, p.123



A existência é perpetuada por essas identificações. Carregamos marcas que nos identificam com diversas outras pessoas, sejam traços físicos ou pessoais. O quadrinista Junji Ito (2015) traduz brilhantemente, de maneira sensível e terrível, o que seria carregar uma herança hereditária e familiar. Em seu conto “Honored Ancestors”⁷⁰, o personagem Sr. Makita encontra-se já em seu leito de morte e antes de morrer quer ver seu filho se casando. A visão do que é o Sr. Makita é horripilante: ele carrega diversas cabeças atreladas à sua própria, como uma centopeia. Essas diversas cabeças são seus ancestrais, que continuam a viver através dele. No entanto, o esforço para manter seus ancestrais vivos está o matando. Para que todos continuem a sentir e pensar, o filho de Makita precisa se casar e herdar esse fardo, perpetuando-o através de seus descendentes. Junji Ito ficou conhecido por escrever

⁷⁰ ITO, 2015, p.317

contos de horror, mas consegue traduzir em suas ilustrações fatos que permeiam sua cultura e carregam certos valores morais, como esse da perpetuação de valores e tradições familiares.



Em sentido diferente, uma foto pode perpetuar semelhanças distantes no tempo. O artista Jorge Menna Barreto descreve, em seu Instagram⁷¹, sua sensação ao olhar uma foto 3x4 de quando era adolescente: “Quando eu olho pra (*sic*) essa foto eu não vejo apenas um adolescente. Revisito esse olhar e esse corpo e lembro também dos dramas que vivi na época”. O corpo é testemunha da passagem do tempo – suas cicatrizes, o envelhecimento, suas transformações. Essa volta no tempo só é possível através da imagem, ela resgata um corpo, um olhar, um comportamento que está temporalmente distante do agora. Estabelecido esse paralelo, tomamos consciência daquilo que foi, o “isto foi” para Barthes⁷². Transpondo o real para o passado, a foto sugere que “isto-foi”, ou seja, que já existiu e está morto: “o traço inimitável da Fotografia (seu noema) é que alguém viu o referente (mesmo que se trate de objeto) em carne e osso, ou ainda em pessoa.”⁷³. Todos nos identificamos e também nos afastamos do que uma vez fomos, como se a existência no presente implicasse em uma morte do passado.



⁷¹ Publicação não está mais disponível, pois a conta @jmenabarreto não existe mais.

⁷² BARTHES, 1984, p.115

⁷³ Ibidem, p.114

3.3 Fotografia e a iminência da morte

A fotografia captura um instante que não se repetirá, ela é uma chance do passado viver no presente: “O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez”⁷⁴. Nesse fato reside sua força, sua duração, sua permanência. Ela captura um momento fugaz, com suas expressões e arranjos igualmente fugazes, por uma única vez. Barthes destaca na fotografia seu caráter testemunhal, pois ela atesta a existência das coisas: “A Fotografia não fala (forçosamente) daquilo que não é mais, mas apenas e com certeza daquilo que foi”⁷⁵. Uma foto não é lembrança, mas sim testemunho, pois ela é a cristalização da cena no papel, um documento do real. Diante de uma foto, a consciência não tem a lembrança de algo, e sim o pressentimento de sua essência. É como se, através da fotografia, conseguíssemos entrar no mesmo rio mais de uma vez. Dessa forma, ela possibilita o reconhecimento de si mesmo e de outros em diversas temporalidades, nos fazendo atentar para diferenças e semelhanças entre passado e presente.

Contudo, a fotografia não é o real. Para Susan Sontag, “A fotografia é o inventário da mortalidade”⁷⁶. Apesar de ser possível visitar o “eu” do passado, é impossível ser novamente essa pessoa. Nesse sentido, toda fotografia é uma morte, pois não somos mais os memos da ocasião em que fomos “capturados”. A jornalista Débora Baldin fez uma postagem em seu Instagram⁷⁷ na qual afirma justamente isso: “Aí sinto necessidade de registrar algo dessa que sou agora pra ver se não perco completamente a perspectiva de quem sou. Essa pessoa da foto não existe mais, mas tem beleza nesse ontem”. O sentimento de morte está sempre presente na fotografia, pois, para Barthes, o instante fotográfico em que o sujeito passa à condição de objeto é uma micro experiência da morte. Esse sujeito fotografado transforma-se em objeto: “tornando-se toda imagem: a morte em pessoa”⁷⁸. O ato de posar sugere uma mortificação do corpo, transformando a captura instantânea única em “figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos”⁷⁹. No entanto, a pose, ao passo

⁷⁴ BARTHES, 1984, p.13

⁷⁵ Ibidem, p.127

⁷⁶ SONTAG, 2004, p.85

⁷⁷ BALDIN, Debora, 27 de junho de 2019. Instagram: @baldin.debora. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BzOXGTkgMuJ/?igshid=YWJhMjlhZTc=>>, acesso em 27 de junho de 2019.

⁷⁸ BARTHES, *op. cit.*, p.29

⁷⁹ Ibidem, p.54

que mortifica, também se configura como o nascimento da fotografia no campo simbólico da imagem.



Para Barthes, “é preciso que a morte, em uma sociedade, esteja em algum lugar”⁸⁰. Uma vez asimbólica, fora da religião e do ritual, a morte passa a ocupar outro lugar na sociedade moderna, na imagem produzida para cristalizar a vida. A sensação de morte passa a residir estampada na imobilidade da fotografia: “Na petrificação fotográfica não está apenas a imobilidade mortífera, mas também a eternidade latente do indestrutível”⁸¹. Ao mesmo tempo em que evidencia a morte e configura-se como seu inventário, a fotografia é também esse atestado de presença, que faz reencarnar o sujeito ou coisa fotografados. Ela promove uma sobreposição entre vida e morte e parece conservar simbolicamente o ciclo de fim e começo, como a figura mítica do ouroboros.

⁸⁰ BARTHES, 1984, p.136-137

⁸¹ SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 35

Ao congelar cenas e expressões, a fotografia se interpõe como meio de superar a fragilidade da vida e dissimular a ação do tempo, sem, no entanto, perder seu vínculo com a morte. Para Susan Sontag (2004), “todas as fotos são *memento mori*. Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa)”⁸². Ela defende que a fotografia flerta com a morte desde sua invenção, superando qualquer pintura na evocação de um passado ou de um ente querido que se foi⁸³.

O projeto “Humans of New York”⁸⁴ começou em 2010 como um blog no qual eram exibidos inúmeros registros de cidadãos nova-iorquinos. No início, a ideia era fotografar milhares de pessoas nas ruas de Nova Iorque, construindo um catálogo visual da vida na cidade através das pessoas. Após alguns anos, o idealizador do projeto, Brandon Stanton, passou a coletar depoimentos dos cidadãos, além de suas fotografias. Às fotos somaram-se então narrativas, que foram ficando cada vez mais longas. Foram lançados livros com os registros visuais e escritos do projeto, que agora conta também com uma página no Instagram. A página segue a mesma premissa atual do projeto: apresenta a foto de um sujeito, acrescida de uma legenda, na qual esse sujeito compartilha experiências de vida ou opiniões. Às vezes, um mesmo sujeito ganha várias postagens, em decorrência da complexidade de sua história ou de sua capacidade verborrágica.

Em uma dessas postagens do Instagram, a legenda fala de maneira divertida e despretensiosa sobre o efeito da fotografia de se cristalizar a vida. A mulher representada na foto a princípio se nega a ser fotografada. Trata-se de uma imigrante ucraniana, que traja um vestido amarelo de renda e cujo rosto é emoldurado por um chapéu com flores. Está maquiada e usa colar e anel de pérolas. Sua aparência é curiosa e ao mesmo tempo, sofisticada. Ela muda de ideia ao ser interpelada por outra senhora, também ucraniana, que por acaso passava pela rua no mesmo momento: “Você não deve recusar uma foto, porque você deve representar as mulheres de sua terra. Agora vá para a eternidade”⁸⁵. Podemos observar então a foto e seu efeito de

⁸² SONTAG, 2004, p.26

⁸³ Ibidem, p.24

⁸⁴ STANTON, Brandon. *Humans of New York, about*. Disponível em:

<<https://www.humansofnewyork.com/about>>, acesso em 25 de novembro de 2021.

⁸⁵ Humans of New York, 26 de fevereiro de 2022. Instagram: @humansofny. Disponível em:

<<https://www.instagram.com/p/CadAMNUObeo/?igshid=YWJhMjJhZTc=>>, acesso em 26 de fevereiro

testemunho, conforme apontado por Barthes, Dubois e Sontag, assumindo uma função antes atribuída aos mitos e monumentos.



de 2022. "You must not refuse a photo, because you must represent the women of your land. Now go to eternity". (tradução livre)

Similar a esse projeto, existe aqui no Brasil o Museu da Pessoa, localizado em São Paulo (SP) e fundado em 1991. No site, na descrição do museu, lê-se: “O Museu da Pessoa é um museu virtual e colaborativo de histórias de vida aberto à participação de toda pessoa”⁸⁶. Sua criação deu-se depois que a exposição “Memória e Migração”, em cartaz no MIS (Museu da Imagem e do Som) em 1991, inaugurou um espaço onde qualquer pessoa poderia chegar e contar sua história. Foi inspirado no projeto “Heranças e Lembranças: imigrantes judeus no Rio de Janeiro”, que resultou em um livro, uma exposição no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro e um acervo composto por pastas com a história de cada entrevistado. Ao final de “Heranças e Lembranças”, D. Matilde Lajta, judia austríaca de 86 anos, prestou seu depoimento: “agora sei que já posso morrer. Tive uma vida interessante, marido, filhas, netos...mas agora sei que minha vida, àquela história que é só minha mesmo, minha alma, agora sei que vai ficar”⁸⁷.

O Museu da Pessoa tem como premissa organizar e arquivar testemunhos de qualquer pessoa que queira registrá-los, através de diferentes iniciativas de registro. De acordo com informações do site, “Em pesquisa realizada entre 2018 e 2020 com usuários da plataforma e pessoas formadas na tecnologia social de memória, constatou-se que o contato com uma história de vida pode contribuir com o combate à intolerância”⁸⁸. Com o objetivo de preservar e disseminar histórias de vida, tudo feito virtualmente, o museu promove diversas exposições e atividades, tudo através desses registros sistematizados. O conteúdo é organizado em torno de eixos temáticos e temporais, que permitem uma navegação mais direcionada.

Iniciativas como as citadas no final desta seção demonstram o potencial de testemunho da fotografia e, além disso, como esses testemunhos têm passado do papel (palpável) ao virtual. Como não revelamos mais fotos, os registros são armazenados na ‘nuvem’, disponibilizados virtualmente, nos fazendo atentar para os encargos da tecnologia no agrupamento, sistematização e utilização desses dados.

⁸⁶ Museu da Pessoa. Site do Museu da Pessoa. Disponível em: <<https://museudapessoa.org/sobre/>>, acesso em 14 de novembro de 2022.

⁸⁷ Idem

⁸⁸ Idem

3.4 Morte e tecnologia

A Internet vem transformando nosso acesso à memória de tal forma, que temos diante de nós um paradoxo: quanto mais imagens produzimos para lembrar, mais nos esquecemos. O músico David Bowie antecipou, em entrevista à rede BBC, em 1999: “Acho que o potencial transformador da internet na sociedade é inimaginável, tanto para o bem quanto para o mal. Estamos realmente à beira de algo emocionante e aterrorizante”⁸⁹. Para ele, contexto e conteúdo seriam profundamente modificados pela interação entre espectador e tela - tudo passaria a se organizar de formas diferentes.

Estamos diante também da negação ao esquecimento e, conseqüentemente, à morte. Pessoas podem viver – realmente viver – anos além de sua morte por meio da imagem. É certo que a imagem eterniza, mas através das alterações que a tecnologia hoje em dia possibilita, artistas vem ressuscitando mortos, atualizando sua imagem para o tempo presente. É o caso do artista Alper Yesiltas⁹⁰, que usa inteligência artificial para mostrar como celebridades seriam se ainda estivessem vivas até os dias de hoje. Ele manipula fotografias de famosos que morreram, alguns quando eram muito jovens, e nos apresenta esses famosos já envelhecidos, como se continuassem vivos até hoje. Na legenda lê-se: “Como se nada tivesse acontecido”⁹¹. Se, para Barthes, “Ao me dar o passado absoluto da pose (aoristo), a fotografia [ou seja, a imagem, o texto, o corpo] me diz a morte no futuro”⁹², muito diferente dos efeitos de estarmos diante da foto como que diante do plasma de um passado absoluto, as manipulações digitais de Yesiltas, cujas matrizes são fotografias, previnem a morte no futuro.

⁸⁹ Humberto Ramos, *David Bowie predicted in 1999 the impact of the Internet in BBC*, YouTube, publicado há 4 anos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8tCC9yxUIdw>>, acesso em 12 de dezembro de 2021.

⁹⁰ YESILTAS, Alper, 17 de setembro de 2022. Instagram: @alperyesiltas. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/Ci-tuBKvFhu/?igshid=YWJhMjJhZTc=>>, acesso em 26 de setembro de 2022.

⁹¹ Idem. “As if nothing happened”. (tradução livre)

⁹² BARTHES, 1984, p.107



Em caso semelhante, uma britânica conversou em “tempo real” com familiares e amigos que compareceram ao seu velório. A ativista Marina Smith faleceu em junho, aos 87 anos, e alguns dias depois de sua morte, pessoas próximas presenciaram sua imagem respondendo a perguntas sobre sua vida, feitas ao longo de seu próprio velório. Isso foi possível graças a uma tecnologia desenvolvida por seu filho, a ferramenta de vídeo da sua empresa, a *StoryFile*, que permitiu que a mãe estivesse “presente, de certa forma durante a cerimônia”⁹³. Ela respondia às perguntas como se estivesse de fato presente. A tecnologia impõe sobre nós uma imortalidade, que não é natural.

⁹³ *A britânica que ‘conversou’ com os convidados do próprio velório*. BBC News Brasil, 17 de agosto de 2022. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-62579891>>, acesso em 17 de agosto de 2022



Trata-se de uma evolução da fotografia? Mesmo sendo considerada, uma representação do real, ela deixa lacunas, falhas, que serão “preenchidas” a partir da experiência do observador. Da mesma forma que em uma fotografia há lacunas, o mesmo acontece nos dois exemplos citados, com o uso da tecnologia. Há falhas, pois essas reconstituições baseiam-se também em intuições e expectativas: “Aí está a superfície. Agora imagine – ou antes, sinta, intua – o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem este aspecto”⁹⁴. Para tentar manter a maior aproximação da realidade, essas expectativas são construídas linearmente, ignorando qualquer alteração brusca que pudesse atravessar a história ou memória que têm-se dessas pessoas. A reconstrução é uma aproximação do que poderia vir a ser e jamais foi: “Fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia”⁹⁵. Como esses exemplos, há outros vários, como a inteligência artificial que escreveu um livro como se fosse Guimarães Rosa⁹⁶. A evolução da fotografia promoveu as imagens em movimento, e a partir daí, com novas tecnologias, surgiram as inteligências e identidades artificiais. Qual seria o limite dessa evolução?

⁹⁴ SONTAG, 2004, p.33

⁹⁵ Idem

⁹⁶ VIANNA, Hermano. *Inteligência artificial já imita Guimarães Rosa e pode mudar nossa forma de pensar*. 22 de agosto de 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/08/inteligencia-artificial-ja-imita-guimaraes-rosa-e-pode-mudar-nossa-forma-de-pensar.shtml>>, acesso em 23 de agosto de 2020.

3.5 LISTA DE IMAGENS 2

Página 47

Nan Goldin, *Heart-Shaped Bruise, New York City*, 1980

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/204436>

Páginas 53 e 54

Rachel Leão, s/ título, 2022

Fonte: Acervo da artista

Página 55

Junji Ito, *Honored Ancestors*, 2015

Fonte: Fotografia a partir do livro

Página 56

Jorge Mena Barreto, publicação do Instagram

Fonte: @jmenabarreto

Página 58

Débora Baldin, publicação do Instagram

Fonte: @baldin.debora

Página 60

Humans of New York, publicação do Instagram

Fonte: @humansofny

Página 63

Alper Yesiltas, *As if nothing happened*, 2022

Fonte: @alperyesiltas

Página 64

Notícia sobre ativista Marina Smith

Fonte: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-62579891>

4 IDENTIDADE

A foto pode distorcer; mas sempre existe o pressuposto de que algo existe, ou existiu, e era semelhante ao que está na imagem.

Susan Sontag

Precisei tirar fotos 3x4 recentes para incluir em alguma documentação. Esse fato desencadeou uma série de questionamentos, decorridos da experiência de ir tirar esse retrato. Sentei-me na cabine, tendo feito algum esforço para sair apresentável (como pentear os cabelos). Antes que o rapaz clicasse meu retrato, escuto ele me perguntar: “É foto para documento oficial?” e, sem entender a razão da pergunta, respondo que sim, poderia ser. Mesmo desprovida de qualquer acessório, maquiagem ou roupa que chamasse a atenção, acreditando estar me apresentando neutra até demais, composta dentro dos padrões da normalidade, recebi o alerta de que deveria tirar o piercing caso desejasse utilizar aquele registro em qualquer tipo de documento. Fui surpreendida por aquela orientação, e me dei conta, naquele momento, que apesar de nossas convicções, uma imagem carrega muito mais em si do que conseguimos perceber a princípio. A partir daí, comecei a pensar nos conteúdos intrínsecos de uma imagem e também na estética das fotos de identidade e os padrões (de postura, de expressão, de apresentação) exigidos das pessoas retratadas.

De início pude constatar que não há neutralidade completa numa imagem, embora a intenção em sua construção possa ter sido essa. Uma imagem jamais é neutra e um retrato jamais é a representação fiel de um sujeito, pois é permeado por incongruências entre o que somos e o que está representado. Isso que acontece com a foto 3x4 é um fenômeno muito curioso, pois posso contar nos dedos de uma mão quantas pessoas saem satisfeitas com o resultado. É como se a foto 3x4 tivesse o poder de realçar tudo que não reconhecemos como sendo traço característico nosso, e em decorrência dos padrões pré-determinados para esse tipo de registro, as exigências de remover os óculos, os piercings, qualquer acessório que possa atrapalhar a nossa identificação, por si só residem em uma contradição: muitas vezes

são esses acessórios que nos definem ou ajudam a nos definir. Uma pessoa que usou óculos a vida toda praticamente não se reconhece sem os óculos e dificilmente será vista na rua sem eles. Mas para a foto 3x4 ela precisou tirar os óculos, sendo retratada de uma maneira que ninguém, inclusive ela própria, a vê. Esse é o caráter curioso desse tipo de foto: é uma fotografia de identidade, mas que não identifica de fato o sujeito, pois ele frequentemente não se reconhece.

A relação que estabelecemos com retratos, de outras pessoas ou de nós mesmos, será sempre permeada por uma incompletude. Ainda que fique ali registrada nossa fisionomia, uma fotografia falha em comunicar a nossa verdade para o espectador e dá margem para especulações a respeito do sujeito representado. O personagem Vitangelo Moscarda, da obra do dramaturgo italiano Luigi Pirandello, *Um, nenhum e cem mil*, vivencia profundamente essa experiência da crise da representação. A história começa com um evento aparentemente insignificante: Moscarda descobre, a partir de um comentário de sua esposa, que ele tem um nariz torto – detalhe de si mesmo que ele nunca havia notado. Esse acontecimento fortuito desencadeia um raciocínio que o leva, através de várias experiências, à consciência de não ser para os outros o que ele é para si mesmo. Em sua experiência, o corpo não faz parte do processo de produção da subjetividade, como se o exterior fosse uma instância em separado que não agrega valor ou verdade ao interior.

Ao nos depararmos com uma foto 3x4, temos sensação semelhante a essa descrita por Pirandello. Quase imediatamente após o disparo, temos acesso àquela imagem impressa e frequentemente não nos reconhecemos na fotografia. Recebemos diretrizes como as descritas anteriormente, no caso dos óculos e do piercing; e somos retratados sem expressão, numa lógica que consiste em capturar nossos traços fisionômicos marcantes, embora nunca nos sintamos de fato retratados. É como a experiência descrita por Susan Sontag: “Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos”⁹⁷.

A despeito destes questionamentos simbólicos, as fotografias de identidade foram durante muito tempo o primeiro registro de si mesmas a que muitas pessoas

⁹⁷ SONTAG, 2004, p.25

tiveram acesso. Ao introduzir no Brasil a carteira profissional de trabalho, Getúlio Vargas possibilitou o registro de inúmeros cidadãos que jamais haviam tido contato com uma fotografia. Nos idos de 1930, a fotografia ainda era um luxo a que poucas famílias podiam acessar. Tirar uma foto e tê-la impressa era caro, e até por isso o formato quadrado e pequeno de fotografias era tão comum nos álbuns de família. Essas fotos desempenhavam o papel de negativos: revelava-se primeiro em tamanhos menores, para ficar mais barato, e só então, de posse das cópias, as famílias escolhiam aquelas que desejavam ampliar.

A carteira profissional trouxe mais do que uma formalização para o emprego no Brasil, ela criou uma identidade para o trabalhador. Assis Horta foi pioneiro nesses registros frontais, modelo 3x4, que seriam utilizados na carteira. Ele não fotografou apenas os trabalhadores para tirar a carteira profissional, fez também registros de Diamantina, com seus habitantes, que serviram posteriormente para o processo de tombamento da cidade. Com Assis Horta, a fotografia experimenta uma mudança de paradigma: antes reservada à elite, a fotografia passa a retratar a população brasileira em suas mais diversas classes e aparências. Dessa maneira, a história do país começa a ser povoada por pessoas advindas de outros extratos sociais.

Após a Consolidação das Leis do Trabalho (C.L.T) em 1º de maio de 1943, milhares de trabalhadores sentaram diante de uma câmera fotográfica, provavelmente pela primeira vez, para regularizar seu registro profissional e aplicar o seu retrato na C.T.P.S – Carteira de Trabalho e Previdência Social.⁹⁸

⁹⁸ HORTA, Guilherme. Catálogo da exposição *Assis Horta: A Democratização do Retrato Fotográfico* Através da C.L.T. Brasília: Palácio do Planalto, 2013-2014



Em exemplo similar, temos os *cartes de visite*, criados em 1854 por Adolphe Eugène Disdéri, que rapidamente viraram febre entre as classes burguesas europeias e a elite colonial nas américas. Observamos o recorte de classe inicial, mas em pouco tempo esses cartões se popularizaram, tornando-se um rito de etiqueta social e sendo trocados entre parentes, amigos, amantes como recordações pessoais. Sua invenção só foi possível em decorrência dos avanços no campo da fotografia e da

reprodutibilidade técnica da imagem, com grandes contribuições de Henry Fox Talbot e seu calótipo⁹⁹.

Os discursos em vigor na época afirmavam a fotografia como uma técnica imparcial, objetiva e neutra, que transmitia ao observador a verdade. Logo, o entendimento geral era de que os *cartes de visite* possibilitavam visualizar a essência dos retratados, sua personalidade e consciência (intelectual e moral), quase como se revelassem ao observador a alma do sujeito fotografado:

A primeira exigência destes clientes era que o retrato fosse um testemunho de sua situação social e suas conquistas materiais. Uma segunda exigência era que o retrato refletisse suas conquistas pessoais como indivíduos cujas qualidades morais, personalidade e caráter se derivavam de uma essência interna livre de vínculos societários de status e classe.¹⁰⁰

Havia uma negociação implícita neste processo de construção do retrato, uma negociação capitalista mercantil, que procurava conciliar os resultados alcançados pelo fotógrafo e os interesses do fotografado em ser representado de maneira correspondente com a qual gostaria de ser socialmente visto – “Isto é, a relação de produção discursiva do que deve ser mostrado, ou não, e como”¹⁰¹.

4.1 Sombras

As intenções do sujeito fotografado e as do fotógrafo estão subentendidas na imagem, apesar da objetividade aparente de uma fotografia. Como em um jogo de luz e sombra, a imagem esconde ou revela ao observador certos aspectos de sua concepção. Em seu “Mito da caverna”, Platão propõe a distinção entre aparência (imagem) e essência (o real), dizendo que a imagem é ilusão e, portanto, nos distancia

⁹⁹ Ver: CALÓTIPO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo76/calotipo>>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2022. Verbete da Enciclopédia.

¹⁰⁰ POOLE *apud* FELDHUES, Marina. *Visualidade e poder: as cartes de visite e os tipos raciais*. Base de Dados de Livros de Fotografia, 2020. Disponível em: <<https://livrosdefotografia.org/artigos/@id/18187/>>, acesso em 20 de fevereiro de 2022

¹⁰¹ ROUILLÉ *apud* FELDHUES, op. cit.

da verdade. O conceito de “sombra” se assemelha ao de projeção, pois se refere a uma ideia projetada de algo, que não chega a representar a realidade.

A visualidade se relaciona a esses aspectos, na medida em que é também uma construção. Nunca vemos algo por completo, pois nesse campo operam forças visíveis, que se relacionam à materialidade das coisas, e invisíveis, que por sua vez se referem à intenção (que é impalpável e imaterial):

Nesse quadro global da modernidade da metade do século XIX, a máquina-fotografia vem a ter um imenso papel: produzir as visibilidades adaptadas à nova época. Bem menos o de representar coisas novas do que o de extrair coisas das novas evidências. Pois as visibilidades não se reduzem aos objetos, às coisas ou às qualidades sensíveis, mas correspondem a um esclarecimento das coisas: uma maneira de ver e de mostrar, uma certa distribuição do opaco e do transparente, do visto e do não visto.¹⁰²

A fotografia de Eugène Atget, *“Pendant l’éclipse”*, de 1912, nos fornece uma boa oportunidade de analisar o que está ou não presente em uma imagem, de maneira simples e direta. Nessa foto ele registra um grupo de pessoas que contempla o eclipse solar – momento em que a lua se posiciona entre o planeta Terra e o Sol. Os equipamentos que seguram em suas mãos, e a disposição dessas pessoas, a maneira com estão aglomeradas em um local específico e olhando para cima, tudo isso demonstra que o fotógrafo retrata um acontecimento que não é cotidiano. Apesar do título da fotografia indicar que se trata de um registro do eclipse, a lua não está visível na imagem. No entanto, sua presença está implícita, anunciada pelas pessoas que olham para o céu, munidas de aparatos que permitiriam uma visão mais precisa do acontecimento. Sua fotografia representa o eclipse, mesmo sem apresentá-lo diretamente.

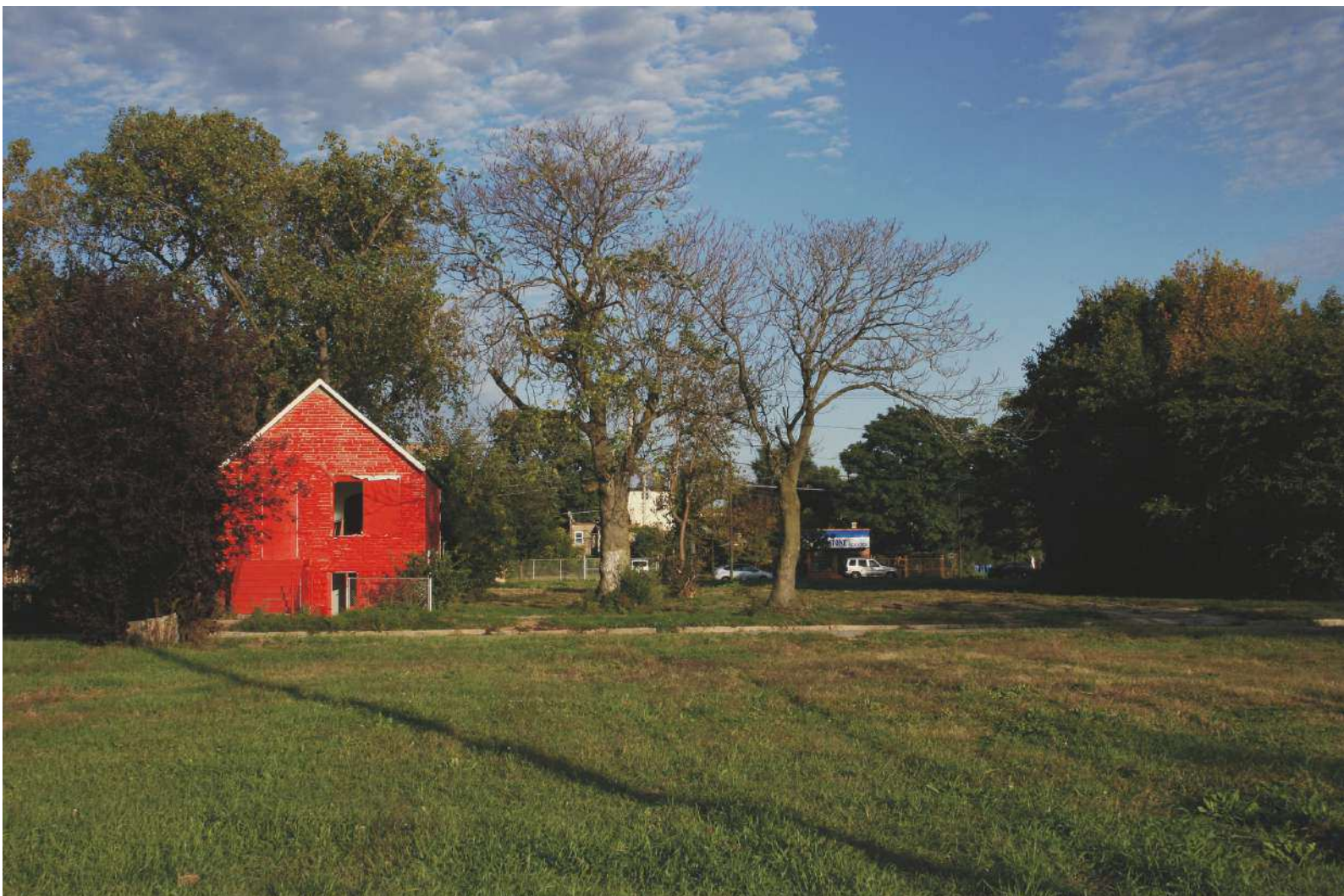
¹⁰² ROUILLE, 2009, p.39



No trabalho “On coloured theory suite”, de 2014-16, de Amanda Williams, ocorre algo semelhante. A artista pinta com cores fortes casas condenadas e programadas para serem demolidas. Essas cores estão geralmente associadas, em propagandas, à comunidade afrodescendente dos Estados Unidos. Essas casas são casas que enfrentam processos de deterioração, resultantes de anos de empréstimos predatórios e falta de investimento por parte do governo nas estruturas locais. No entanto, é curioso observar que há bairros próximos e vizinhanças intactos. Logo, intui-se que há um interesse em deixar que aquelas casas se deteriorem e desvalorizem, pois certamente a desvalorização beneficia algo/alguém (instituições financeiras, investidores etc.). Isso é o que acontece muitas vezes quando um lugar passa por um processo de gentrificação: os antigos moradores são praticamente “expulsos” e a memória do lugar vai sendo gradativamente apagada, para dar espaço

a novas construções e empreendimentos (geralmente mais lucrativos do que os anteriores).

Williams utiliza cores em seu projeto como estratégia para chamar a atenção de transeuntes, provocar neles um estranhamento (ainda que fugaz) ao notarem casas coloridas meio a um contexto de desolação. As cores funcionam como vestígios dos corpos que um dia ocuparam aquele lugar, transfiguram as casas em monumentos. Dessa maneira, a artista evidencia a presença das pessoas destituídas de suas moradias através de suas ausências e instaura ali uma lembrança, um memorial. Assim como na fotografia de Atget, esse trabalho não dá a entender, de imediato, do que ele trata. O abalo, a aventura, nestes trabalhos reside no fato de ambos evocarem elementos ausentes na imagem, que mesmo invisíveis encontram uma maneira de transparecer.



4.2 Retrato

Da mesma forma que nas imagens de Atget e Williams, os retratos funcionam como a evocação de uma presença ausente. Não é o referente que está ali, posto diante de nós, todavia é ele que encontramos. Um retrato opera tensionando essas forças: o que está ali e o que não está.

A fotografia, por fazer corresponder imagem e referente, evoca o referente como se ele estivesse ali presente. Para Barthes, “Seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos. Em suma, referente adere”¹⁰³. Então, ao nos depararmos com o retrato de alguém, é como

¹⁰³ BARTHES, 1984, p.16

se a imagem ali representada fosse real. Por isso dizemos que um retrato “é a foto de fulano”, e não “é a foto com fulano”.

Contudo, o gênero do retrato não foge às questões de lacuna e ambiguidade, como discutimos anteriormente. Embora a palavra evoque em sua etimologia a ideia de *mimese*, pois advém do Latim *retrahere*, que significa “copiar”, um retrato falha em comunicar a totalidade (ou realidade) do sujeito que representa. O que está na imagem é tão importante quanto saber o que não está.

Devido ao seu caráter simultâneo, de fazer corresponder uma imagem e seu referente, esperamos da imagem fotográfica a transferência do real para a película sensível, a imobilização de nossa imagem para sempre, “com toda minúcia de detalhes e a verdade como pátina”¹⁰⁴. É justamente a objetividade da fotografia que lhe confere credibilidade, pois não podemos negar a existência do referente. No entanto, reconhecer isso não implica em afirmar que a fotografia seja de fato uma representação do real: “O peso do real que a caracteriza vem do fato de ela ser um traço, não de ser mimese”¹⁰⁵.

Susan Sontag afirma que “a fotografia implica certo patrocínio da realidade, por estar ‘lá fora’, o mundo passa a estar ‘dentro’ da fotografia”¹⁰⁶. Assim, ela aponta significados de realidade, de permanência, indicando funções de acordo com os diferentes usos que lhes foram sendo atribuídos ao longo de sua existência. Entre estes diversos usos da fotografia, existe o retrato.

Para Benjamin, o retrato constitui-se como a última trincheira do valor de culto na fotografia, pois no retrato sobrevive o culto à saudade, sobrevive a memória¹⁰⁷. Em sua opinião, há uma diferença entre o retrato pintado e aquele registrado através da fotografia. Enquanto as pinturas de retratos apenas testemunham a excelência de seu autor e logo deixam de ser interessantes, na fotografia ocorre algo diferente, pois os sujeitos teimam em existir: “a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor

¹⁰⁴ FONTCUBERTA, 2010, p.21

¹⁰⁵ DUBOIS, 1998, p.35

¹⁰⁶ SONTAG, 1981, p.79

¹⁰⁷ BENJAMIN et al., 2012, p.17

mágico que um quadro nunca mais terá pra nós"¹⁰⁸. A fotografia conserva a centelha do acaso, com a qual a realidade chamuscou a imagem.

Cultuamos um retrato pois seu caráter de identificação é inegável. Conforme escreve Gombrich, confiamos intrinsecamente no poder mágico das imagens, conserva-se em nós um impulso primitivo na atividade de contemplação:

Suponha-se que recortamos do jornal de hoje o retrato do nosso campeão favorito - será que sentiríamos prazer em apanhar uma agulha e furar-lhe os olhos? Isso nos deixaria tão indiferentes quanto praticar tais furos em qualquer outra parte do jornal? Suponho que não.¹⁰⁹

Somos distinguidos por nossos traços físicos, que conferem a cada registro uma aparência própria. Ao retrato será sempre atribuído o papel de substituto do seu referente. Variando de caso para caso, do teor da mensagem desejada e transmitida, este gênero de imagem pode funcionar como substituto afetivo, político, social e psíquico.

Os retratados mantêm algo mais que a lembrança esfumada do modelo. De algum modo, eles mantêm viva sua presença: conservam e protegem sua presença viva que se percebe sempre através de seu olhar iluminado. (...) Um bom retrato é inconfundível: manifesta os traços pessoais de um determinado indivíduo, traços que não querem dizer, curiosamente, que a imagem deva necessariamente parecer fisicamente ao modelo. Deve, antes de tudo, evocar o modelo espiritualmente, permitindo que ele se manifeste através da obra perante os sentidos do espectador.¹¹⁰

O uso da identidade, um atestado de existência elementar em nosso tempo, foi um dos resultados do emprego dado ao retrato fotográfico. No entanto, se o retrato é um documento (identificável) real e preciso, ele sempre será fragmentado, parcial e impreciso, pois não é capaz de abarcar em si todos os aspectos que permeiam a noção de identidade de um indivíduo.

O retrato, apesar da aparente simplicidade de sua imagem, contém em si um caráter metafórico, que nos faz elaborar a partir daquilo que vemos, verdades acerca do sujeito ali representado. Uma foto, nesse sentido, é sempre invisível, pois vemos

¹⁰⁸ BENJAMIN, 1987, p.94

¹⁰⁹ GOMBRICH, 1995, p.40

¹¹⁰ AZARA, 2002, p. 13-14

através e além dela. Contraposta a essa noção de que conseguimos eleger fatores que permitem uma identificação, nas fotos de documento temos ali representados sujeitos desprovidos de suas personalidades. São retratos esvaziados de sentido por meio da impassividade da representação, inexpressividade dos rostos, formas e cores. Conseguimos atestar a ideia de identidade ao que é externo, sem contemplar ou acessar o interior daquele sujeito. O mecanismo central do retrato de identidade não deixa nenhuma margem para a afirmação da individualidade do modelo, em favor de um ideal de impessoalidade.

A dimensão simbólica da fotografia transparece mesmo nas fotos que possuem uma função, como as de identidade. Elas atestam um tempo passado, vivido, por vezes até mesmo esquecido. São testemunhos da memória, da nossa história cultural. Podemos acompanhar através delas - não só como registros, mas também como propostas artísticas - as evoluções tecnológicas e suas implicações no desenvolvimento da sociedade.

4.3 O Outro (O Porto)

Alguns de nossos desejos só se cumprem no outro, os
pesadelos pertencem a nós mesmos

Milton Hatoum, Dois Irmãos.

Mesmo de frente a um retrato de outra pessoa, procuro semelhanças que me permitirão uma aproximação da imagem. Busco no outro alguma correspondência comigo. O trabalho “El Puerto”, de 1992, do artista Leonilson, é um espelho coberto por um retalho de pano, simulando uma pequena cortina, sobre a qual lemos pequenas inscrições, bordadas com linha azul – *Leo, 35, 60, 179, El Puerto*. São indicativos de que o sujeito Leo tem 35 anos, está pesando 60 quilos e mede 179 centímetros. A figura, no entanto, é ausente: não é o retrato do artista que está sob o tecido, e sim um espelho, que reflete a imagem do espectador. Esse compartilhamento do espaço “permite que o sujeito que olha se torne também

autor”¹¹¹ e elimina a distância entre espectador, obra e artista. O artista e espectador convertem-se, ambos, em porto, até onde chega a imagem – que o observador reflete no espelho e que ele projeta (de si mesmo ou de Leonilson). A crítica de arte Lisette Lagnado defende que os trabalhos de Leonilson são “mais do que autobiográficos, (...) precisam ser vistos como retratos”¹¹².



¹¹¹ LAGNADO, 1998, p.32

¹¹² Ibidem, p.56-57

Nesta obra de Leonilson, o observador refletido e o artista de alguma maneira se fundem ou se encontram – “o outro” vira “o porto”, já que porto é esse lugar de ancoragem, para onde algo converge. Essa conversão, para Barthes, dá-se por meio de uma “História dos Olhares. Pois a Fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade”¹¹³. Na foto, o olhar produz novas percepções identitárias, advindas do encontro entre imagem e observador/sujeito.

(...) Nunca vemos além de nossas certezas e, mais grave ainda, renunciamos ao encontro, apenas encontramos a nós mesmos sem nos reconhecer nesses espelhos permanentes. Se nos déssemos conta, se tomássemos consciência do fato de que sempre olhamos para nós mesmos no outro, que estamos sozinhos no deserto, enlouqueceríamos.¹¹⁴

Esses fatores de identificação entre sujeito e imagem aparecem no trabalho da artista Laís Pontes, que explora a construção da identidade na era das mídias sociais, promovendo essa construção por meio da participação dos espectadores. Na última década do século XX e nos primeiros anos do século XXI cresceram a presença, a intervenção e o impacto da fotografia no circuito internacional de arte contemporânea, e no bojo dessa ampla atuação vieram muitos questionamentos sobre os fundamentos históricos do gênero retrato. Em seu trabalho “Born Nowhere”, a artista cria personagens a partir de sua própria imagem - se fotografa com cabelos diferentes, acessórios diversos, com ou sem maquiagem, modifica digitalmente seus traços físicos, etc. - disponibiliza as fotos em uma página do Facebook, sem qualquer informação adicional, para que outras pessoas as interpretem e descrevam. As poses imitam as selfies - fotos de perfil que muitos usuários da plataforma publicam no Facebook - que consistem em retratos tirados pela própria pessoa, privilegiando o enquadramento frontal do rosto e deixando aparecer apenas uma porção de corpo e roupa.

O trabalho de Pontes resgata a antiga aura do retrato, de contribuir para a afirmação do indivíduo, na medida em que participa da configuração de sua identidade social. Em contraponto ao trabalho de Leonilson, no qual todas as pessoas refletidas “se tornam” ele (o artista), ela (a artista) se torna outras pessoas. Através do retrato,

¹¹³ BARTHES, 1984, p.25

¹¹⁴ BARBERY, 2009, p.153

Pontes representa diversos sujeitos e seu pertencimento a determinadas classes sociais, através da captura de sua aparência e da composição do cenário. Somos capazes de elaborar essas distinções, pois “o modelo oferece à objetiva não apenas seu corpo, mas igualmente sua maneira de conceber o espaço material e social”¹¹⁵.

As pessoas se aventuram desde nomear aquelas personagens até construir de fato suas vidas, enumerando preferências, desejos, agregando a elas valores, status social e personalidade. Com base nas diversas descrições recebidas, nasce um novo personagem e biografia para o projeto. O trabalho de Laís Pontes é um projeto artístico de identidade online que utiliza plataformas de mídias sociais como base de interação para a construção de personas virtuais.

Se o retrato é ferramenta potente na construção e elaboração de uma identidade, o que a artista faz, na realidade, é construir e desconstruir a noção de identidade através da ficção. O espectador projeta sobre os sujeitos ficcionais de *Born Nowhere* suas próprias experiências e memórias, conformando uma pessoa que não existe, mas que se assemelha a si próprio (espectador).

¹¹⁵ FABRIS, 2008. p.38.



Nesse sentido, podemos compreender o sujeito como simulacro, “um artifício em cujo corpo se inscreve a ordem cultural como montagem, ou melhor, como epiderme segunda, feita de imagens das mais diferentes proveniências”¹¹⁶. Conceber a imagem como simulacro ou ficção, portanto, significa compreender o sujeito e suas múltiplas identidades como manifestações de uma estrutura discursiva, responsável pela construção de sentidos e normas, tendo como suporte a fotografia.

A incorporação das redes sociais propicia novo status à produção imagética e documental. Por meio de propostas que utilizam as tecnologias da informação e comunicação, diversas linguagens da arte incorporam e debatem a configuração contemporânea. Este cenário passa a delinear relações que demandam nossa presença online, conectividade, interatividade e compartilhamento.

¹¹⁶ FABRIS, *op. cit.*, p.66

Em lógica contrária à de Lais Pontes, o fotógrafo Thomas Ruff apresenta sujeitos fotografados destituídos de elementos que rapidamente privilegiem qualquer leitura sobre eles: “indivíduos concretos tomados em si mesmos e não em relação a classes sociais e hierarquias intelectuais”¹¹⁷. Em sua série intitulada “Portraits”, ele procura minimizar o toque do artista e intencionalmente imita a fórmula dos retratos de documento, mantendo o mesmo enquadramento e pedindo aos retratados que olhem diretamente e sem expressão para a câmera. As fotografias de Ruff se assemelham a fotos de passaporte e deliberadamente revelam muito pouco sobre a identidade de quem foi retratado, pois o fundo pálido, a expressão vazia e os tons uniformes da imagem contribuem para essa neutralidade.

Os problemas colocados por Thomas Ruff implicavam em inexpressividade, frieza e neutralidade do modelo, como se posasse para uma foto de documento oficial, e na neutralidade fundada na objetividade e na impessoalidade do artista. Ao mesmo tempo em que tenta apagar a identidade dos que foram representados, reproduzindo o estilo impassível e neutro das fotografias de documento e nos remetendo à sua natureza serial, Ruff expõe essas imagens em grande formato, explicitando a singularidade de cada indivíduo. Em sua monumentalidade, os retratos revelam cada detalhe superficial de seus sujeitos, mas também se recusam a desvendar os mesmos elementos superficiais, numa constante tensão entre o que revelam e o que ocultam.

¹¹⁷ FABRIS, 2004, p.173



No livro “A Fotografia como Arte Contemporânea”, a autora Charlotte Cotton diz que “A fotografia pode nos fazer deparar com assuntos emotivos, mas nosso entendimento do que pode ser a emoção do fotógrafo não é a chave para compreender o significado das imagens”¹¹⁸. A dimensão afetiva do encontro estético é, em parte, o encontro material do indivíduo com o objeto, que produz no espectador um tipo de resposta afetiva. O que importa nos trabalhos de Ruff não são suas

¹¹⁸ COTTON, 2010, p.81

convicções pessoais acerca de suas obras, sua intenção, e sim como nos sentimos diante da imagem. O apelo dessas imagens reside na reação psicológica que provocam, mais do que em seu apelo imagético, uma vez que são produzidas sem malabarismos estéticos.

O realismo desses retratos pode ser visto como fonte tanto da absorção da obra pelo espectador quanto do vazio potencialmente alienador, uma vez que são tão realistas, que acabam por minar qualquer tentativa de buscar pistas que permitam ir além deles. Suas fotografias funcionam como representações de indivíduos diversos e também como registros padronizados de faces e corpos, nos fazendo questionar o valor verdadeiro do retrato fotográfico no que diz respeito à conformação de uma identidade.

4.4 Selfies

Os trabalhos apresentados na seção anterior deste capítulo nos apresentam as relações entre retrato e sociedade contemporânea, que se fundamentam a partir de estratégias artísticas fotográficas e pictóricas. À medida que o aparato fotográfico foi se desenvolvendo e tornando-se cada vez mais acessível, outro gênero começou a se popularizar: o autorretrato. Diversos pintores e fotógrafos já trabalhavam essa temática, mesmo antes da democratização da arte e da fotografia, mas com o crescente acesso a máquinas e celulares, esses registros se intensificaram.

De acordo com Lichtwark, transcrito por Benjamin¹¹⁹, "Nenhuma obra de arte é contemplada tão atentamente em nosso tempo como a imagem fotográfica de nós mesmos, de nossos parentes próximos, de nossos seres amados". Naquela época, não se imaginava ainda o que se tornaria o fenômeno das *selfies* e toda uma cultura voltada para o individualismo e culto à imagem de si, embora já pudéssemos contar com exemplos muito anteriores de artistas que exploravam sua própria imagem na pintura.

¹¹⁹ BENJAMIN, 1987, p.103

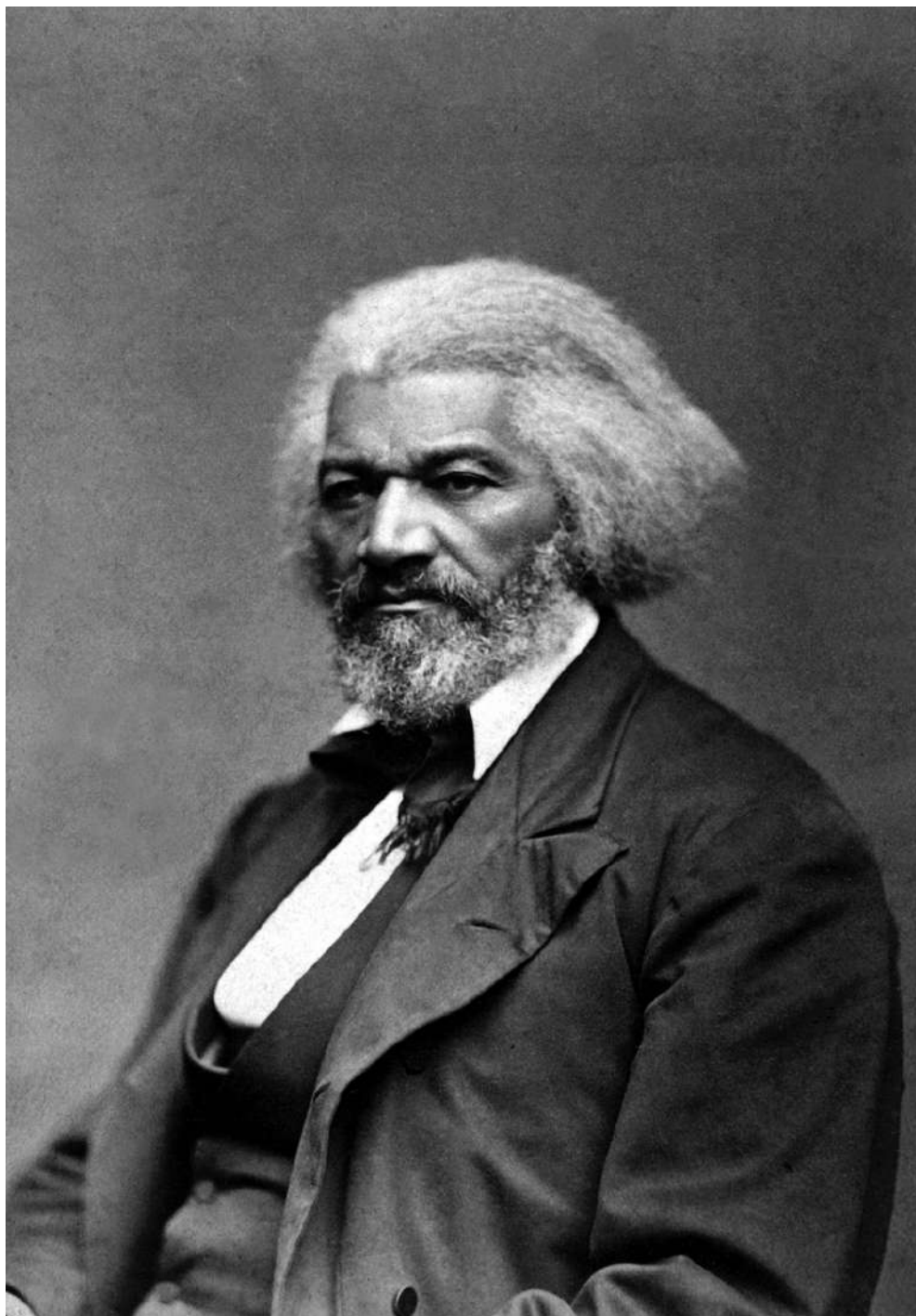
No século XVIII, o pintor Joseph Ducreux ficou conhecido por diversos retratos que produziu da nobreza francesa. Em 1769, ele desenhou um retrato de Maria Antonieta que foi enviado a Luís XVI da França, para que ele pudesse ver sua noiva antes de conhecê-la. Durante a eclosão da Revolução Francesa em 1789, Ducreux foi para Londres, onde desenhou o último retrato de Luís XVI antes de o rei ser guilhotinado. Mas outro fator que o tornou conhecido foram seus autorretratos pouco ortodoxos, cujas poses e expressões que fazia conferiam singularidade às pinturas, especialmente na época em que foram produzidas. Por se manterem como registros inusitados até os dias de hoje, mesmo completamente deslocados no tempo, seus autorretratos são utilizados para ilustrar diversos *memes* na internet. Ducreux nunca assinou suas pinturas, o que fez com que diversos trabalhos seus fossem atribuídos a outros artistas, da mesma forma como continua ocorrendo atualmente, com a difusão de suas pinturas em contextos diversos, sem a determinação da autoria.



O caso de Ducreux se destaca, pois seus autorretratos diferiam por completo dos demais, em cujas representações os outros pintores buscavam mostrar um pouco de si, com traços físicos e psicológicos em consonância com sua essência. Normalmente, essa essência não seria zombeteira ou engraçada, como ocorre em Ducreux, e sim séria e compenetrada – em alguns casos, como de Van Gogh, até angustiada. Como a pintura era, na época, o único meio de se eternizar a imagem de alguém, o mais comum era ter-se a representação de sujeitos sérios e impassíveis.

Posteriormente, diversos artistas passaram a registrar a própria imagem através da fotografia. Com o desenvolvimento do aparato e o barateamento de seus procedimentos, esses registros foram tornando-se cada vez mais comuns e acrescidos de diversas significações. Quanto mais autorretratos passou-se a produzir, maior foi a necessidade de se acercar dessa produção, contextualizando-a histórica e teoricamente.

No caso de Frederick Douglass, o autorretrato era um sinônimo de liberdade. Nascido em Maryland, EUA, em 1818, Douglass era filho de uma mulher negra escravizada e um homem branco que ele não conheceu. Foi alfabetizado por um senhor de escravos, fugiu aos 21 anos e, aos 29 fundou seu próprio jornal. Era ali que ele podia defender a luta abolicionista, o direito das mulheres ao voto, e questionar os esteriótipos raciais. Em um de seus textos, Douglass disse que um pintor branco não era capaz de se livrar de seus preconceitos na hora de pintar um homem negro. Por essa razão, recorreu à fotografia para criar sua própria imagem, do jeito que gostaria de ser visto.



Essa é também, nos dias de hoje, a premissa das *selfies*: apresentar-se como você gostaria de ser visto, assumir o controle de sua própria imagem. A *selfie* é uma forma de autorretrato tipicamente criado usando smartphones ou webcams, que são compartilhados em redes sociais. Em 2013 foi eleita a palavra do ano do idioma inglês

pelo dicionário Oxford em decorrência do aumento de 17.000% na frequência de seu uso¹²⁰:

Segundo o dicionário, o "selfie" pode ser rastreado até o ano de 2002, quando a palavra foi usada em um fórum online australiano. Um homem postou uma foto de ferimentos em seu rosto, depois de ter tropeçado em um degrau. Ele pediu desculpas pela foto estar fora de foco, dizendo que não era por ele estar bêbado, mas porque se tratava de um "selfie"¹²¹.

O termo, cunhado de forma descompromissada, atualmente se relaciona também à problemática do narcisismo, uma vez que são abundantes os perfis nas redes sociais cujo conteúdo baseia-se apenas na produção de imagens de si mesmo. No entanto, a imagem de si no contexto de produção das *selfies* vai muito além de uma simples observação sobre um possível e crescente comportamento geral narcisista:

Fazer *selfies* é um comportamento específico do sujeito resultante de um dispositivo que inclui, mas não se limita, à câmera fotográfica conectada à rede. Esse dispositivo modelador do sujeito contemporâneo inclui a vigilância e definições de ideais de felicidade. É preciso apresentar um autorretrato para a rede e medir-se em relação ao ideal.¹²²

Temos, hoje, um narciso digital que se apaixona por sua própria imagem, mas que busca também a aprovação do olhar do outro lado da tela. Nesse contexto, as *selfies* convidam a uma consideração diferente sobre a natureza complexa da sociedade em rede já que, no momento de captura, uma *selfie* conecta modos díspares de existência em um simples ato. São representações de emaranhados de subjetividades dentro de uma rede e sociedade massivamente mediadas.

¹²⁰ 'Selfie' é escolhida palavra do ano. BBC News Brasil. 19 de novembro de 2013. Disponível em: <[¹²¹ Idem](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2013/11/131119_selfie_oxford_fn#:~:text=A%20palavra%20%22selfie%22%2C%20que,idioma%20ingl%C3%AAs%20pelo%20dicion%C3%A1rio%20Oxford.>, acesso em 7 de fevereiro de 2021.</p>
</div>
<div data-bbox=)

¹²² BRAGA, Paula. *Selfie: o Autorretrato do sujeito contemporâneo*. ARS, São Paulo, vol.19, nº 42, p. 558-605, Maio/Agosto de 2021.

4.5 Mídias sociais

Conforme vimos através do exemplo das *selfies*, a fotografia tem sido destinada cada vez mais às mídias sociais. Mídias sociais são sites e aplicativos de comunicação que conectam pessoas e perfis no mundo todo. Essa conexão instantânea possibilitava a distribuição em larga escala de imagens que antes ficavam restritas ao âmbito pessoal e, quando muito, aos meios de comunicação em massa.

Para Benjamin, foi justamente a reprodutibilidade técnica possibilitada pela fotografia que impactou a produção artística. Em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1987), ele menciona e reflete sobre as grandes controvérsias do século XIX entre pintura e fotografia. A polêmica entre essas duas linguagens foi expressão de uma transformação histórica que anunciou um novo rumo para a arte. A influência da tecnologia na produção artística reside, para ele, na possibilidade de reprodução da obra de arte. A obra de arte sempre foi reprodutível, mas a reprodução técnica representa uma inovação que se desenvolve através da História em grandes intervalos, mas com intensidade crescente. A xilogravura, na idade média, fez do desenho algo tecnicamente reproduzível, passando por diversas fases até chegar na litografia. Na litografia “as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana”¹²³, mas quando ainda estava em seus primórdios foi ultrapassada pela fotografia:

Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral. Se o jornal ilustrado estava contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia. A reprodução técnica do som iniciou-se no fim do século passado. Com ela, a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos.¹²⁴

Ao tratar da reprodutibilidade da obra de arte pela fotografia, Benjamin anuncia que “a fotografia permitiu que a pintura entregasse o testemunho”¹²⁵- ela pode se

¹²³ BENJAMIN, 1983, p.52

¹²⁴ Ibidem, p.53

¹²⁵ Ibidem, p.131

desprender do real, não precisava mais ser indicial. A invenção da fotografia alterou, portanto, a natureza da própria arte. Da mesma forma, as novas mídias vêm alterando nosso comportamento e influenciam as produções artísticas contemporâneas, como vimos nos trabalhos discutidos neste capítulo. Em paralelo com a utilização da fotografia, são elaboradas novas maneiras de interação virtual, modificando as relações interpessoais e o mundo, não só a arte.

Cada meio modifica os modos e as formas da percepção sensorial, da prática e de hábitos coletivos e individuais, e estabelece relação com um passado próximo, guiada pelos conceitos de simultaneidade, descontinuidade e atualização. O artista e teórico Edmond Couchot escreve em seu livro “A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual” (2003) sobre como o comportamento dos artistas se modificou em decorrência da tecnologia, partindo da fotografia, e inclui uma análise sobre o papel da internet nessa mudança:

Segue-se a isso uma evolução notável da estética subentendo as artes e a comunicação. Não se trata mais essencialmente de se apropriar do campo da informação, de subverter o funcionamento, de re-verter o sentido da comunicação de massa, por ações críticas e pontuais, mas de se conectar, de mergulhar na rede, de aí navegar, de explorar seu espaço e tempo, sempre participando de sua construção e de ir tecendo sua teia.¹²⁶

Cada vez mais trabalhos são elaborados a partir da utilização das mídias sociais e da comunicação com o espectador através da internet. As mídias sociais são meios que possibilitam explicitar o comportamento exposto e incentivado pelas comunicações de massa, que insistem na visibilidade do privado, espetacularização da intimidade e exploração da lógica de celebridade. As *selfies*, nomenclatura atual que se refere de forma próxima aos autorretratos, evidenciam a presença de imagens do corpo na estética digital, bem como a presença do sujeito na imagem.

A adesão a essas mídias pode configurar-se como posicionamento que visa questionar os próprios aspectos que as regem. Seria utilizar a própria linguagem para discorrer e tecer críticas sobre si mesma. Vimos que a fotografia atesta não somente um histórico de evolução técnica, mas também guarda em si aspectos que remetem à história, seja ela pessoal ou global, do sujeito. Esses aspectos contribuem para a

¹²⁶ COUCHOT, 2003, p.246

conformação de uma identidade, seja ela individual ou múltipla. Nesse sentido, seria possível enumerar as variadas identidades nacionais em voga mundo afora, através do estudo dessas novas mídias e o impacto que vêm provocando na sociedade?

Cada meio modifica o sistema das tecnologias pré-existentes, desgastando e superando-as. Isso se dá a partir de uma progressão: primeiro, há o receio e o desejo em relação ao novo, que são sucessivamente substituídos por uma dependência cotidiana progressiva da novidade. Muitos autores discorrem sobre como a integração de novas tecnologias à arte resultam em crises da representação. Isso ocorre porque cada nova maneira de ver e produzir imagens resulta na elaboração de novos paradigmas da linguagem, nos quais ficam claros tanto seus pontos de força quanto de insuficiência e possíveis pontos de ruptura. Na era da internet, sujeito e objeto “não obedecem mais à ordem do real, mas àquela do virtual imposta pelo cálculo”¹²⁷. Sujeito e objeto só existem quando são “vistos” (olhados), pois as fronteiras que separam e unem o objeto, o sujeito e a imagem no universo real, não existem no universo virtual. Suas aparências se metamorfoseiam e outras identidades surgem desse contato – híbridas, misturadas, desalinhadas e desierarquizadas.

Redes sociais são um prisma, não um espelho da sociedade. No entanto, o meio virtual promove a homogeneização do sujeito, pois a experiência que ele proporciona independe das diferenças e distâncias que se interpõem entre um indivíduo e outro. Vivemos o instantâneo – tudo interfere sobre tudo, ao mesmo tempo, agora; tudo se contamina mutuamente: “a arte em si mesma que se encontra afetada. Uma arte na qual as relações com a ciência, a técnica e a sociedade se reestruturam”¹²⁸. Anuladas as fronteiras de tempo e espaço, obviamente o sujeito será afetado. Será que essa reestruturação vai se posicionar a favor de um ideal de impessoalidade, como nas fotos 3x4, ou servirá para evidenciar as pluralidades de expressão e existência de um sujeito no mundo?

¹²⁷ Idem

¹²⁸ Ibidem, p.253

4.6 LISTA DE IMAGENS 3

Página 69

Assis Horta, s/ título, 1943

Fonte: <https://projetocolabora.com.br/ods9/retratos-da-carteira-de-trabalho/>

Página 72

Eugène Atget, *Pendant l'éclipse*, 1912

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/43793>

Página 74

Amanda Williams, *Color(ed) Theory Suite*, 2014-2016

Fonte: <https://www.moma.org/audio/playlist/290/3760>

Página 78

Leonilson, *El Puerto*, 1992

Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra34670/el-puerto>

Página 81

Lais Pontes, *Born Nowhere*, s/d

Fonte: <http://www.laispontes.com/born-nowhere/installation/>

Página 83

Thomas Ruff, *Portrait (P. Lappat)*, 1987

Fonte: <https://collection.themodern.org/objects/2617/portrait-p-lappat;jsessionid=B8D8D67D711B49A85926B65070441780>

Página 85

Joseph Ducreux, *Self-portrait of the Artist in the Guise of a Mocker*, (ca. 1790)

Fonte: <https://publicdomainreview.org/collection/joseph-ducreux-self-portraits>

Página 87

Frederik Douglas, *Autorretrato*, (ca. 1874)

Fonte:

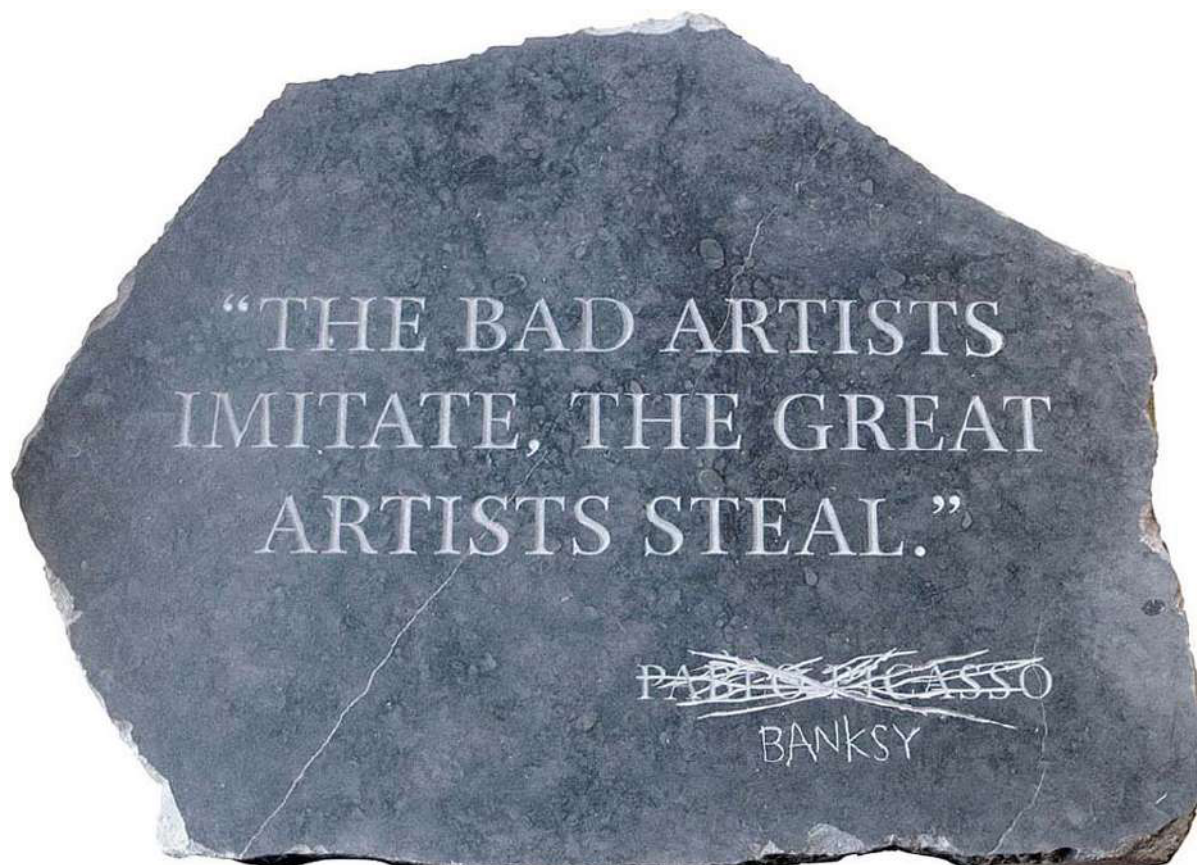
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Frederick_Douglass#/media/Ficheiro:Frederick_Douglass_\(circa_1879\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Frederick_Douglass#/media/Ficheiro:Frederick_Douglass_(circa_1879).jpg)

5 APROPRIAÇÃO

Good artists copy, great artists steal.

Pablo Picasso

Uma maneira de se garantir a pluralidade de expressão e existências, de coisas e sujeitos, é através de técnicas que permitem a apropriação. Em sua obra “Stolen Picasso quote” o artista Banksy sugere que toda criação é, na verdade, uma constante refação das idéias que já existem e da maneira como elas são relacionadas, misturadas e colocadas em contraponto. Ele grava sobre uma pedra uma frase editada de Picasso – “The bad artists imitate, the great artists steal” (artistas ruins imitam, enquanto grandes artistas roubam) – e risca o nome de Picasso abaixo da frase, para assinar o seu. Ao fazer isso, Banksy brinca com a origem confusa da própria frase, cuja autoria é atribuída também a T.S. Elliot, Stravinsky e William Faulkner, e alude ao fato de que não há nada que se possa de fato chamar de “novo” e que a novidade não é algo a ser celebrado. A diferença entre “imitar”, e “roubar” reside na recusa do autor em aceitar suas influências, ou na criação de algo inédito a partir dessas referências (reconhecidas pelo autor, e mascaradas ou não, no trabalho). Uma imitação ruim beira o plágio e nos remete imediatamente ao trabalho que motivou a cópia, mas quando um artista se apropria deliberadamente de uma ideia, a transforma e altera a seu modo, ele torna-se autor dessa nova forma. O “roubo” é a apropriação do que já existe e sua reestruturação em um arranjo único/autoral.



Existe ainda uma busca quase irracional pelo “novo”, como se as coisas surgissem do nada ou como se nossos gestos pudessem ser inéditos e, portanto, geniais. Essa busca se iniciou e teve grande destaque no começo do século XX, com as vanguardas artísticas. Para a teórica Rosalind Krauss, “Uma coisa apenas parece ter marcado constantemente o discurso vanguardista, e ela é o tema da originalidade”¹²⁹. Origem significa, nesse contexto, não só a ruptura com o passado em nome do novo; quer dizer, de fato, “um começo a partir de um ponto zero, um nascimento”. Conceitos como “novo” e “original”, são amplamente discutidos e ainda aplicados às produções artísticas, literárias e científicas da contemporaneidade. Nos indagamos se ainda é possível criar algo original, em tempos de ampla difusão de conhecimento e experiências, que diversas pessoas podem estar envolvidas simultaneamente com a mesma questão/invenção em lugares distintos do mundo.

Na arte contemporânea, principalmente no período conhecido como pós-modernismo, a ideia do novo passou a ser questionada, assim como a ideia do artista

¹²⁹ KRAUSS, 1993, p.156

como gênio criador. A pós-modernidade se estabelece como era das apropriações e celebra a falta de originalidade. A apropriação é uma resposta à produção desenfreada de imagens e à dessacralização das obras de arte, que passaram a ser compreendidas como “objetos no mundo (...) criadas a partir de materiais palpáveis e apelam tanto aos sentidos físicos da visão e do tato quanto à mente”¹³⁰. Dessa maneira, materiais de todo tipo passaram a ser empregados na confecção de trabalhos de arte e artistas “ligaram seus nomes à obra de outros artistas e chamaram de ‘apropriação’ o que antes era chamado de plágio”¹³¹.

Em seu texto “O gênio não original: poesia por outros meios no novo século” (2013), Marjorie Perloff nos demonstra, através de exemplos advindos da Literatura, como o fazer contemporâneo está diretamente associado à prática da apropriação. O primeiro exemplo citado é o poema “The Waste Land”, de T. S. Eliot, escrito em 1922, construído a partir do uso extensivo da citação, que pode ser considerada uma forma de colagem. A citacionalidade é a propriedade do signo de ser retirado de seu contexto “original” e deslocado para outro, produzindo significado. Na época em que foi publicado, o poema teve uma recepção majoritariamente negativa, por negar o princípio fundamental da poesia - de que um poeta deveria se expressar nas suas próprias palavras. Tais apontamentos aludem aos conceitos de “gênio”, como característica da inteligência e capacidade de invenção de um indivíduo, e “originalidade”, como atributo de ser originário/autêntico, ambos amplamente empregados a partir do século XVIII em diante. Exigia-se de um poeta a constante novidade, como comprovação-mor de suas habilidades criativas e intelectuais. No entanto, a primazia da *inventio*, fundamentada na capacidade inabalável que o poeta tem de inventar, cede espaço para a apropriação, e “The Waste Land” é visto pela autora como texto fundador dessa operação. Anos depois de T. S. Eliot, em 2007, o também escritor Kenneth Goldsmith é criticado por sua escrita conceitual ou “não criativa”, “que ‘nega obstinadamente a alegação de ser original’”¹³², por se tratar de uma forma de cópia, reciclagem ou apropriação, cujas palavras não são o próprio escritor quem propõe.

¹³⁰ HEARTNEY, 2002, p.11

¹³¹ Ibidem, p.12

¹³² PERLOFF, 2013, p.43

Nesse mesmo sentido, o processo de tradução também é citado pela autora como fundador de espaços férteis para a reflexão estética. Uma vez que toda tradução é uma recriação na qual se preserva o sentido original do texto, que é “adequado” a outra língua, o tradutor quase assume (ou assume) o papel de autor – ele instaura uma “transcrição”. Para o crítico Homi K. Bhabha (1998), quando há contato entre uma cultura e outra, independente de quem seja a dominante e a dominada, ocorre um processo de confluência cultural, que ele denomina “hibridização”.

Nos anos 1960, Umberto Eco (1991) escreve sobre o conceito de obra aberta, no qual discorre sobre condições para a fruição estética em oposição ao método epistemológico tradicional que, em conformidade com uma ideologia conservadora, não nos fazia desafiar nossa percepção cristalizada. Uma obra se estabelece como um campo de possibilidades, capaz de suscitar operações e interpretações sempre diferentes em seus leitores/fruidores. Essa ênfase sobre a liberdade e capacidade interpretativa conduz a uma revitalização das relações entre código e mundo, propondo complementaridade entre criação e recepção. Em 1967, Roland Barthes publica “A morte do autor” (2004), em conformidade com a teoria proposta por Eco, e defende que os sentidos e implicações de uma obra não estão subjugados à personalidade formadora por trás dela, mas construídos em relação à sua forma, por um agente externo – nesse caso, o leitor. Ambas as elaborações culminam, no pós-estruturalismo, com a morte do sujeito e, por conseguinte, com a dissolução da ideia de “gênio”.

Se no início do século XX, a arte almejava tornar-se autônoma e auto-referente, independente dos demais campos do saber, os pós-modernistas e as técnicas empregadas por eles negavam veementemente esse discurso. A colagem, por exemplo, nas palavras de Rosalind Krauss, “é inimiga natural deste ideal, pois infiltra o verme da realidade no fruto”¹³³, através de uma representação constituída de fragmentos. Para Krauss, a fotografia é a linguagem que mais se associa conceitualmente à colagem, por promover em nós uma leitura “pedaço a pedaço, elemento por elemento”¹³⁴. Em seu texto “Sobre os nus de Irving Penn: a fotografia como colagem” (2012), ela nos demonstra como o princípio da colagem e da fotografia

¹³³ KRAUSS, 2012, p.168

¹³⁴ Idem

estão vinculados. De acordo com Krauss, em ambas as linguagens há o questionamento do real; o que seria a representação dele. O caráter indicial da fotografia é utilizado para subverter sua leitura. A força de colagens que utilizam a fotografia reside no fato de tomarem emprestada a verossimilhança de objetos e sujeitos reais: “O artista brincava com o fogo da realidade”¹³⁵. A fotocoloragem rompe com o mimetismo da imagem fotográfica, através de seu caráter fragmentado e artificial. Evidencia uma parcela do acaso na seleção do material. O referente na colagem se refere a uma constelação de sentidos, ele é múltiplo, e não único.

5.1 Colagem

No contexto das vanguardas artísticas do início do século XX, a colagem surge como inovação formal, celebrada como novidade no campo da pintura. O fim da arte mimética, decorrente da invenção da fotografia, faz com que os artistas utilizem materiais não tradicionais em suas obras, a fim de alimentar a crescente discussão sobre realidade *versus* representação. A colagem se baseia na fragmentação. A quebra, ruptura, na significação dos signos nos força a elaborar novas leituras sobre esses mesmos signos já conhecidos. Essas rachaduras provocam sobre o artista e o observador um *satori* (abalo): sua imobilidade é perturbada por imagens e textos, que os forcem a compreendê-los por outros ângulos. No contexto em que a colagem surge e se desenvolve, o real é colocado em xeque a todo momento – seja para reafirmar que algo de fato está ali/aconteceu, seja para privilegiar o inconsciente ou mesmo como escape de uma realidade desagradável.

A fragmentação da realidade possibilita também a ruptura com diversos paradigmas consolidados, e partindo dessa brecha, pode-se instaurar uma novidade. Essas novidades consistem em associações inéditas de realidades ou conceitos antes concebidos como distintos. A colagem, ao fazer conviver/coexistir ideias e imagens díspares, inaugura novas significações, e talvez por isso possa ser considerada como “modelo estrutural fundamental do século XX”¹³⁶, no qual se baseiam os paradigmas da pós-modernidade: dissolução entre saberes, hibridismo, mistura, heterogeneidade.

¹³⁵ ARAGON, 1981, p.50

¹³⁶ ADAMOWICZ, 1998, p.13

Podemos conceituar a colagem como um procedimento técnico e poético que consiste das ações de selecionar, recortar e transportar um fragmento de um contexto a outro, colando-o/afixando-o sobre esse novo contexto (ou superfície). São acúmulos de fragmentos heterogêneos, que se sobrepõem ou justapõem e se misturam, ao mesmo tempo em que mantém relação com seus respectivos referentes. Essa linguagem rejeita, *a priori*, a ideia de novidade, propondo o retrabalho do que já existe, como maneira de decantar o que chega a nós de maneira tão profusa. Através da colagem e de sua associação com a fotografia, podemos identificar determinados rastros menos importantes, refugos (que inclusive eram utilizados como matéria-prima na confecção de várias obras), e construir memórias a partir deles. Nos apropriamos de imagens e ideias para fazer com que esses rastros e refugos demorem no tempo.

É inicialmente compreendida como técnica combinatória, como operação de cortar e colar elementos icônicos pré-existentes ou mensagens verbais. Os cubistas, em especial Pablo Picasso e Georges Braque, são tidos como precursores da colagem por utilizarem a técnica, conhecida como *papier collé*, com intuito de “fortalecer a conexão de suas pinturas com a realidade mediante a introdução de verdadeiros pedaços de realidade, tais como recortes de jornais (...), que eram colados na superfície da tela”¹³⁷. A questão dos cubistas foi promover a mudança de perspectiva ao se contemplar a realidade. Ao trabalharem com o jornal real, deixam de representar o jornal: o objeto mantém algo do contexto de onde ele vem, mas perde sua significação original, para ganhar outros significados.

O trabalho de Picasso, “Natureza morta com cadeira de palha”, de 1912, é considerado a primeira colagem, pois é a primeira obra de arte construída a partir da utilização de materiais até então considerados não-artísticos (papéis, refugos, etc). Trata-se de uma pintura a óleo com colagens de corda e fragmentos de uma cadeira de palha. Picasso traz para a tela esses objetos estranhos, que poderiam facilmente ser encontrados em um café qualquer. A presença da corda, da palha e das letras pintadas - uma clara alusão às páginas de jornais da época - corroboram com a tese da apropriação de elementos da realidade, literalmente, na pintura. O artista utiliza fragmentos reais da cena que estava representando, organizando esses fragmentos de maneira nova e abstrata. A colagem é uma forma de arte que acentua o processo

¹³⁷ SYLVESTER, 2006, p.119

sobre o produto. Uma colagem como obra de arte “consiste na montagem de vários fragmentos de materiais, combinados de tal forma que a composição ganha um novo significado, não inerente a nenhum dos fragmentos individuais”¹³⁸. “Natureza morta com palha de cadeira” pode ser vista como uma reinvenção do gênero pictórico que conhecemos como “natureza morta”.



Picasso realizou muitas outras colagens, sendo uma delas “Tigela com frutas, violino e copo de vinho”, de 1912-1913, com carvão, giz, aquarela, tinta a óleo e papéis cortados e colados. O artista trabalhava com materiais acessíveis, utilizava o que tinha à mão – por isso, a presença do papel em suas telas. O papel entra como

¹³⁸ SHIELDS, 2012, p. 85

textura, como cor, como elemento que atrela a pintura à realidade. Esta obra também parece retratar uma natureza-morta inspirada por uma cena em um café. Frutas impressas separadamente foram coladas sobre um recorte de papel em forma de tigela. Artigos de jornais foram cortados e usados muitas vezes, e alguns até indicam que Picasso se referia às conversas que aconteceram nas mesas do ambiente. A colagem não emula a realidade diretamente, mas alude a ela e se constrói a partir de vários materiais, empregando lógicas de composição.

O princípio do *papier collé* era dar a ideia de que diferentes texturas podem entrar numa composição para se tornar a realidade da pintura, que rivaliza assim com a realidade na natureza. (...) Esse objeto deslocado penetra num universo para o qual não foi feito e no qual retém, em certa medida, a sua estranheza.¹³⁹

¹³⁹ Picasso *apud* PERLOFF, 1993, p.95



Os *papiers collés* foram um movimento revolucionário na Arte Moderna, pois alcançavam vários significados: “a identidade original do fragmento ou objeto e toda a história que ele traz consigo; o novo significado que ganha em associação com outros objetos ou elementos; e o sentido que adquire como resultado de sua metamorfose em uma nova entidade”¹⁴⁰. O deslocamento contido no ato de trazer um objeto para outro contexto que não era originalmente o seu, resulta numa estranheza, que é um

¹⁴⁰ SHIELDS, 2012, p. 85

sintoma da colagem. A estranheza resulta do rastro do elemento, que podemos novamente situar em seu contexto ou temporalidade originais, mas que encontra-se deslocado. A estética da colagem ancora-se em formas radicais de representação, baseadas na transfiguração de elementos pré-existentes. Seu caráter inovador devia-se ao fato de ser uma linguagem utilizada para escapar à *mimese*, que regia a representação até então. A técnica permitia o distanciamento do mundo real, sem, no entanto, perder sua ancoragem nele. Não se baseia somente nas palavras e imagens utilizadas, mas em sua combinação: o encontro entre realidades díspares e o efeito que provocam no espectador e artista. A colagem torna-se uma estética geral, capaz de reger experimentos tanto nas artes quanto na literatura.

A colagem surrealista desempenhou papel fundamental na renovação do fazer pictórico e literário. Os surrealistas foram os primeiros artistas e poetas a destacarem o processo intertextual inaugurado com a colagem, cujas composições evidenciam deliberadamente suas incongruências. As cicatrizes advindas do ato de recortar e colar ficam à mostra, sendo realçadas por meio de artifícios como uso de imagens de dedos apontando ou a representação de uma moldura dentro de outra, tais como aspas que separam uma citação em um texto. Apesar de não terem inventado a colagem, os surrealistas a transformaram em fazer poético potente, contribuindo para a elaboração de seus paradigmas através de suas composições visuais e verbais.

Com os surrealistas, a colagem é definida enquanto técnica e princípio que repudia a *mimese* e a coerência, explorando a linguagem do irracional (inconsciente) e o encontro fortuito (acaso) entre informações visuais e/ou verbais díspares. Nesse sentido, surge a escrita automática, um procedimento adotado como recurso que permitiria suprimir a razão no momento de elaboração de uma obra. O automático está diretamente conectado aos atos falhos descritos pela psicanálise como manifestação do inconsciente. O primeiro texto automático, “Les Champs magnétiques”, de autoria de André Breton e Philippe Soupault, data de 1919 e propõe uma nova forma de escrita, na qual o inconsciente deve prevalecer sobre o consciente. Trata-se de deixar fluir espontaneamente as palavras, sem ordená-las ou exercer nenhum tipo de controle sobre elas, como numa transcrição do “funcionamento real

do pensamento”¹⁴¹. Este funcionamento exclui a razão, preocupação moral ou estética, i.e., repudia o racional.

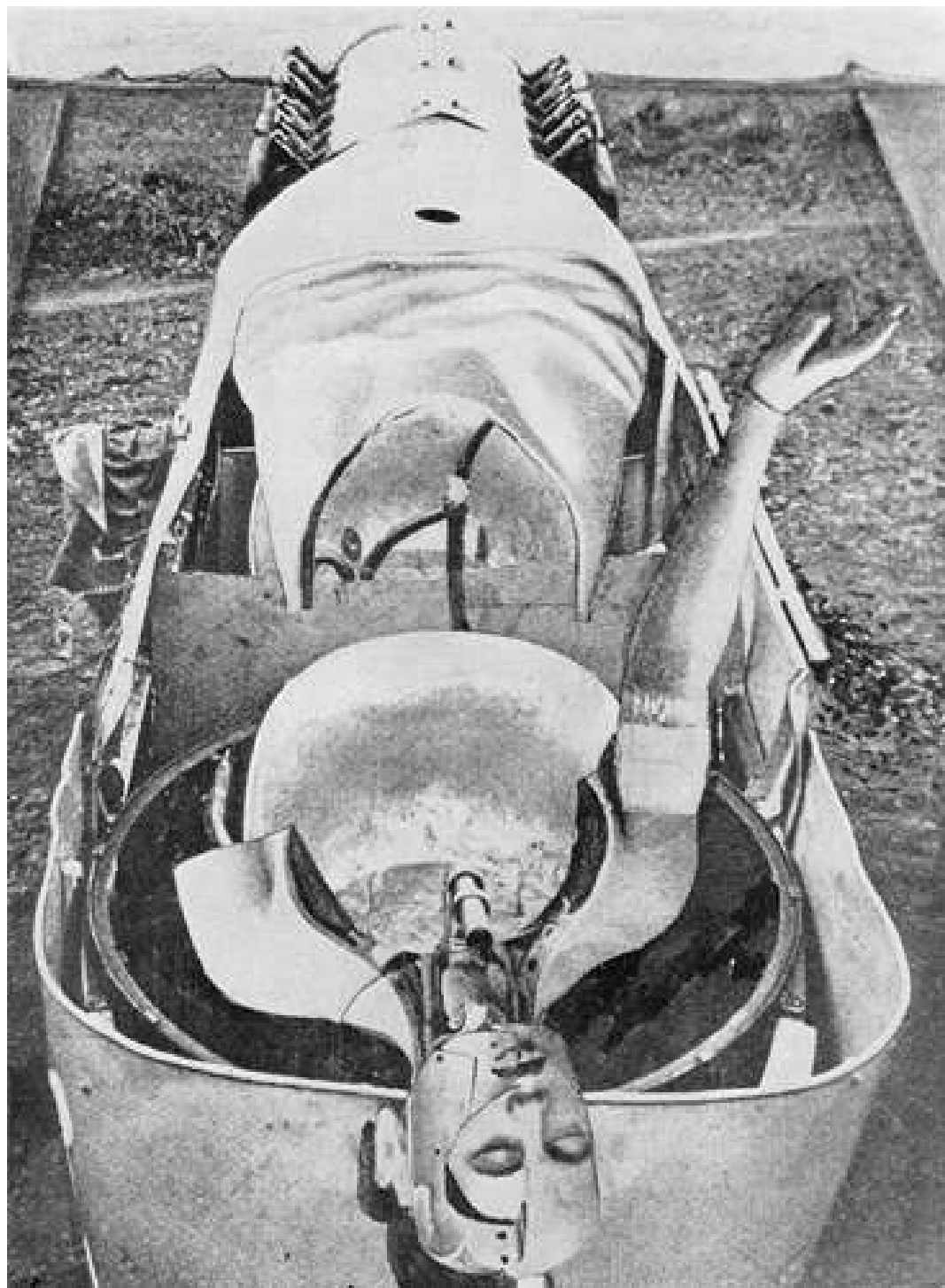
Em 1921, inaugura-se a exposição do artista Max Ernst, “La mise sous whisky Marin”. Em seus experimentos com colagem, o artista recortava figuras de catálogos da virada do século e as rearranjava sob uma ordem fora da lógica, refazendo a realidade presente na relação entre as figuras: “Max Ernst desvia cada objeto de seu sentido para despertá-lo para uma nova realidade”¹⁴². Foi com estes trabalhos que André Breton, líder do movimento surrealista, tomou conhecimento de Ernst e começou a dar atenção às suas obras.

No início (...), temos a impressão de que Max Ernst utiliza o mundo a seu redor para destruir esse mundo. Ele se entrega a uma operação de dissecação daquilo que está ao seu alcance. Assim, obtém peças soltas de um conjunto; em seguida, com um prazer malicioso (...) põe-se a esquecer e a eliminar de sua memória o conjunto. Recola as peças avulsas (...) e forma um outro conjunto.¹⁴³

¹⁴¹ ADAMOWICZ, 1998, p.6

¹⁴² ARAGON, 1965, p.39

¹⁴³ BOSQUET, Alain *apud* ERNST, 1970, p.33



A exposição foi recebida com duras críticas pelo público especializado (jornalistas e críticos de arte), mas também aclamada pelo impacto de sua ressonância poética, resultante do uso pouco convencional de elementos familiares e das combinações inesperadas entre eles, que antes jamais seriam colocados em contraponto. Com o intuito de se chegar à objetividade poética, i.e, eliminar a razão do processo de elaboração da obra de arte, os artistas surrealistas utilizam a colagem

como meio de equiparar a produção visual ao que já vinha sendo feito pelos escritores da época, através da escrita automática. Além de ser ruptura, a colagem é também “ponto de intersecção entre os desejos interiores e a realidade externa”¹⁴⁴, ou “Le merveilleux”, ou seja, a contradição que está contida no real.

Aos cubistas interessava reforçar uma certeza sobre o real - a palha da cadeira para afirmar que ali há uma cadeira, ou o jornal como fragmento da realidade - enquanto aos surrealistas interessava captar e dar forma às imagens poéticas interiores. Numa obra surrealista, os objetos são desviados de seu sentido original e despertados para uma nova realidade. A alusão ao real não é feita de forma mimética, mas dialética. A colagem é tida como magia, que faz irromper o maravilhoso através do real. Ela libera as imagens do subconsciente e, como na prática da escrita automática, desvencilha-se da influência das faculdades conscientes, para propor o primado da imaginação.

Há uma diferença fundamental entre a colagem tal como a praticaram os cubistas e a colagem tal como se encontra em Max Ernst. Para os cubistas, o selo postal, o jornal, a caixa de fósforos que o pintor colava sobre seu quadro tinham valor de um teste, de um instrumento de controle da própria realidade do quadro. É em torno do objeto diretamente emprestado do mundo exterior que, para empregar o vocabulário dos cubistas, lhe dava uma certeza, que o pintor estabelecia as relações entre as diversas partes de seu quadro. Outras vezes, nos papéis colados, ou colagens propriamente ditas, os papéis coloridos recortados pelo pintor substituíam a cor e apenas a cor. Em Max Ernst, é bem diferente. Os elementos que ele toma emprestado são sobretudo elementos desenhados e, com frequência, a colagem suplementa esse desenho. A colagem se torna aqui um procedimento poético, perfeitamente oposto em seus fins à colagem cubista cuja intenção é puramente realista.¹⁴⁵

Temos, portanto, um uso diverso que se anuncia com a absorção da colagem pelo universo artístico, transformando-a em procedimento técnico, poético e crítico. Promove a introdução (e não a reprodução) de elementos, rompendo com o efeito de ilusão na pintura; constitui-se a partir de uma pluralidade de fontes de referência; provoca diferentes graus de desvio e perturbação do sentido - novamente, um *satori*. A colagem é a desmontagem e remontagem de fragmentos, que envolve uma arqueologia material e também psíquica: material se refere a imagens que podemos

¹⁴⁴ ADAMOWICZ, 1998, p.12

¹⁴⁵ ARAGON, 1965, p.12.

utilizar; psíquica: nossa imaginação, interpretação da vida, dos fatos, das referências. O artista trata o mundo como uma grande enciclopédia, na qual busca material para suas artes, e a colagem é o meio de se chegar e abordar esse imenso arquivo. A colagem é uma operação já naturalizada em um mundo onde “nada se cria, tudo se transforma”.

5.2 Subversão

Em seu capítulo “Surrealist collage in text and image” (1998), Elza Adamowicz enuncia o procedimento não só como técnica, mas também como instrumento potente de criação e subversão. Para além de oferecer aos artistas um meio de se liberar das concepções artísticas convencionais, a colagem nega a técnica e ao mesmo tempo, a personalidade técnica, o *savoir-faire* do artista, pois o processo importa mais do que o produto. Do simples ato de cortar e colar elementos distantes, ou a simulação de tal processo, a colagem pode passar a “instrumento de desvio (*détournement*) das mensagens pré-formadas, 'uma máquina para virar o mundo de cabeça pra baixo’”¹⁴⁶, ou promover, como ato criativo, a transformação dessas mensagens.

A colagem renova a percepção dos objetos e imagens cujas significações, alicerçadas no real, foram engessadas por nossos hábitos. Marcel Proust escreve em sua obra “Em busca do tempo perdido” (2006) que “a imobilidade das coisas que nos cercam talvez lhes seja imposta por nossa certeza de que essas coisas são elas mesmas e não outras, pela imobilidade de nosso pensamento perante elas”¹⁴⁷. A quebra (fragmentação) dessa realidade possibilita também a ruptura com diversos paradigmas consolidados, e a partir dessas brechas, abre-se a possibilidade para o “novo”. Tal como Proust e sua crítica à nossa imobilidade perante as coisas, a colagem nos impede de permanecermos inertes em relação ao mundo, e nos demanda uma absorção e abordagem críticas daquilo que nos cerca.

Portanto, o termo passa a se referir também a processos de apropriação, uma vez que consiste em apropriações e renovações do que nos é dado através dos discursos que constituem o mundo social e cultural. O escritor Antoine Compagnon

¹⁴⁶ ADAMOWICZ, 1998, p.12

¹⁴⁷ PROUST, 2006, p. 25

(1996) refere-se à citação como uma operação de apropriação. Para ele, uma linguística que se deseja "ativa" deve levar em consideração o ato arcaico do recortar-colar, experiência fundamental com o papel, da qual derivam a leitura e a escrita. A citação seria a cristalização de tal prática infantil, operação que não é suprimida através do acesso à linguagem. Somos levados a indagar se o que realmente importa seria o sentido da leitura ou o resgate da prática original do papel, pois ao ler um texto há frases que se sobressaem e que são efetivamente lidas, não importando tanto a apreensão do todo, mas sim a transformação que promovemos no conteúdo que examinamos - procedimento característico de uma leitura "não-unificadora". As frases que se destacam de seu contexto original passam a existir autônomas: "o fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto"¹⁴⁸.

A citação está diretamente relacionada a um conceito mais amplo: a intertextualidade, que mencionamos como um procedimento utilizado pelos surrealistas. A intertextualidade é o diálogo da literatura consigo mesma, gerado pelo procedimento da apropriação, que, de posse das obras referentes, recorta e cola os fragmentos textuais, ressignificando-os em uma nova criação: "[...] a literatura tem a sem-cerimônia de se apropriar dessas linguagens todas. E, ao se apropriar delas, cria um espaço novo a partir do qual elas podem ser relidas"¹⁴⁹. O leitor é o agente que antecede toda a assimilação: através dele, dos motivos que o levam a apropriar-se de algo, é que conheceremos sua intenção, i.e, o sentido que ele deseja construir para qualquer fragmento de leitura: "Uma palavra quer dizer alguma coisa na medida em que aquele que a diz quer alguma coisa dizendo-a"¹⁵⁰.

O ato de citar demanda o movimento: do punho, que se dispõe a recortar, colar e reescrever; de deslocamento contextual, ao passo que o leitor desmonta/dispersa um texto; e de circulação. Tais impulsos não partem da busca ou paixão pelo sentido, mas das forças que se apoderam da citação, a exploram e a incorporam (fenômeno). Sentido e fenômeno são inseparáveis; e a citação constitui um pólo estratégico, um ponto de manejo, no qual essas duas instâncias se encontram e se correlacionam. A citação é um ato de escrita que autoriza a confusão dos contrários e dissolve as fronteiras da linguagem, pois é o encontro de paradoxos: designa ao mesmo tempo

¹⁴⁸ COMPAGNON, 1996, p.13

¹⁴⁹ SANT'ANNA, 2003, p.66

¹⁵⁰ DELEUZE *apud* COMPAGNON, 1996, p.48

duas operações antagônicas - de extirpação e de enxerto, e, ao passo que conserva sua estrutura original, tem sua significação modificada.

Enquanto a colagem é um termo proveniente da pintura, a citação refere-se a uma estratégia utilizada no campo literário. A primeira designa os procedimentos que consistem em colar materiais heterogêneos, e por extensão, torna-se sinônimo de citação e intertexto, e remete a qualquer fragmento (seja ou não verbal) integrado em um novo conjunto. A citação é a passagem de um texto repetido de maneira explícita e literal em outro texto¹⁵¹. A ideia de citação recusa a concepção de "gênio", pois nossas reflexões se confundem, se misturam, tornando quase impossível a tarefa de se chegar ao autor "original". Todavia, não refuta por completo a concepção de "autenticidade": uma vez que um fragmento é destacado e passa a agregar outro contexto, ele está sendo modificado, torna-se "novo", talvez não em suas palavras, mas em seu sentido. Se pensamos na citação como operação cirúrgica, ela é um texto transplantado, que passa a fazer toda a diferença em seu novo corpo (contexto), seja sua colocação exata ou estranha: "Pois se a escrita é sempre uma reescrita, mecanismos sutis de regulação, variáveis segundo as épocas, trabalham para que ela não seja simplesmente uma cópia, mas uma tradução, uma citação"¹⁵².

O tema da apropriação era discutido nas Artes Visuais desde o início do século XX, pelas vanguardas artísticas, e ganha potência na contemporaneidade em função de uma cultura tecnológica e informacional, também referida como *cibercultura* ou *cultura do remix*, cujas práticas sociais e comunicacionais residem nas combinações e colagens a partir de tecnologias digitais¹⁵³. A obra de Lais Pontes, citada no capítulo 3, é um exemplo de trabalho artístico construído a partir de fragmentos da internet. A internet reúne uma grande quantidade de informações que podem ser acessadas e utilizadas por qualquer usuário da rede, possibilitando práticas apropriativas dos mais variados gêneros, estilos e linguagens. Dispomos de uma quantidade maciça de informações virtuais que podem ser recortadas, coladas e ressignificadas. Esse "novo fazer" propõe o diálogo entre obras, autores, referências, através das ações de recortar/copiar e colar. A própria colagem recusa as ideias de gênio e autoria, por se tratar de apropriação de discursos e imagens existentes previamente. Conforme nos

¹⁵¹ PIÉGAY-GROS, 1996, p.179

¹⁵² COMPAGNON, 1996, p.42

¹⁵³ LEMOS, 2005

aponta o escritor Michel Butor em seu texto “Crítica e Invenção” (1974) seremos sempre contaminados por paisagens escritas e modelos de representação que nos precedem.

A colagem é uma operação já naturalizada e antecipou as operações de seleção, montagem e edição, extremamente presentes nas ferramentas digitais de trabalho hoje em dia. As ações manuais de recortar e colar foram inclusive atualizadas para os atalhos ctrl+c e ctrl+v. Aliada à possibilidade de reprodução de obras de arte e literatura através de procedimentos de impressão, ou fotografias e vídeos, a colagem ganha difusão e assume sua estreita relação com a tecnologia. Ela permite discutir a profusão de imagens e referências a que somos constantemente submetidos; o referenciamento a obras do passado; e a possibilidade de se criar algo novo sempre - reflexões essas que visam promover uma ordenação do mundo, guiada pela ideia de progresso. A colagem e seus preceitos transformam esse entendimento, dando-nos a chance de rever e repensar o que constitui nosso imaginário.

Diante das questões levantadas, podemos abordar a colagem como um modo de pensamento, e não apenas meio, configurando-se, portanto, como item pertinente para se pensar a prática artística contemporânea e a transformação mnemônica que tais práticas, associadas à colagem, promovem. Especialmente no nosso contexto, de estímulos diversos e constantes, seria impossível dizer que vemos/apreendemos tudo que nos cerca, que nos damos conta de tudo que existe – o que nos impele a descartar muitos desses estímulos, considerados banais, e relegá-los ao esquecimento. Torna-se necessária a presença de outros olhares, atentos a essas banalidades, que as transformarão em composições e arranjos capazes de se destacarem do fluxo diário contínuo de informação. É o caso, por exemplo, das frases prontas do Google e os “3 poemas com o auxílio do Google”, de Angélica Freitas (2012). As frases do Google são sugeridas automaticamente, como complemento de uma pesquisa que você começa a digitar. Certamente já nos deparamos com infinitas dessas frases, que foram descartadas e esquecidas em decorrência de sua irrelevância momentânea. Assim que a poeta as utiliza para construir seus versos, elas se materializam e passam da inexistência à existência. O mesmo ocorre com diversos outros trabalhos, que sem esse ato, do fazer/de se apropriar, permaneceriam invisíveis.

5.3 Colagem x Identidade x Memória

Colagem e identidade são conceitos que se relacionam, por possuírem aproximações: ambos derivam de operações de fragmentação, referenciação e recriação. Partem do princípio de recortar e colar, pois são construídas a partir de diversos pedaços, provenientes de um ou mais referentes, dialogando em contextos que expandem ou contraem suas significações.

A conformação da identidade é fragmentada, parcial e imprecisa, pois cada indivíduo é resultado da interação de três fatores distintos: o que de fato a pessoa é; o que ela deseja ser; e o que os outros acreditam que ela seja. Ao nos referirmos à colagem e à identidade de um sujeito, lidamos constantemente com essas ações de fragmentação e acabamos por nos remeter, direta ou indiretamente, à invenção e à imitação. Esse movimento de voltar a algum referente, estabelecer paralelo entre diferentes temporalidades ou contextos, pode ser denominado, por vezes, de "imitação". A imitação refere-se à busca por modelos anteriores, nos quais a produção atual pode se apoiar, geralmente com aspirações de "superar" o que está sendo feito no presente. O retorno ao passado implica na crítica do esquecimento, em tornar conhecidos eventos ou aspectos de um autor/obra que foram ignorados ou esquecidos com o tempo.

Um novo horizonte só poderá ser desenhado a partir de paisagens anteriores - isto é, toda invenção será produzida a partir de um modelo anterior, conforme nos aponta o escritor Michel Butor em seu texto "Crítica e Invenção" (1974), pois seremos sempre contaminados por paisagens escritas e modelos de representação que nos precedem. A invenção verdadeira deriva, para Butor, não só do que chamamos de Arte ou Literatura, mas da experiência consciente do indivíduo em relação à sociedade: reconhecer a posição que ocupamos, os lugares que frequentamos, o que sabemos, mas também o que ignoramos.

Muitos artistas contemporâneos, não apenas ligados à fotografia, tratam da questão da identidade em seus trabalhos, e elegem a colagem tanto como procedimento técnico quanto crítico, e como meio de subversão, por lhes permitir criar, a partir de imagens anteriores, novas realidades e novas formas de pensamento e abordagem para modelos e concepções até então consolidados. Na busca por uma verdade própria, esses artistas são levados a adaptar determinada(s) história(s),

visando neutralizar os pormenores que expressam as divergências entre a história hegemônica e a história vivida, em ação análoga ao processo de apropriação.

As ações de inventar e renovar são correlatas: "Quanto mais eu restauro, mais sou forçado a inventar (e encorajado nessa aventura); quanto mais eu invento, mais sou capaz de restaurar"¹⁵⁴, explicitando que a apropriação se mantém, ainda nos dias hoje, como prática recorrente e atual. Dessa maneira, uma apropriação bem-sucedida consiste em dizer algo além do que está posto: uma novidade. Não se escreve para dizer o mesmo mudando as palavras. De acordo com Butor, o esforço é válido quando não somente o autor compreende o seu referente, mas é também capaz de revelar algo ainda obscuro no texto que leu.

O principal fundamento da dialética entre identidade e memória reside nas constantes contaminações que uma implica sobre a outra: elas se conjugam, se nutrem mutuamente e se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa. Identidade e memória são conceitos indissociáveis, que se transformam a todo tempo - são instâncias dinâmicas, instáveis e fluidas, sujeitas às mais diversas interpretações e intercorrências.

Em movimento análogo ao da colagem, a memória sempre se refere a um ponto da história, e este ponto em questão pode ser reinterpretado, como se aquele acontecimento ou raciocínio sofresse uma atualização¹⁵⁵. Com a democratização do acesso a informações, antes retidas por instituições ou destinadas somente a uma parcela específica da sociedade, atualmente passamos por diversos processos de revisão - histórica, identitária, mnemônica. Sem isso, talvez estivéssemos fadados a repetir os mesmos processos, dispensando as tarefas de assimilação e manuseio do conhecimento, que visam o aprimoramento, a transformação.

A arte pode servir a esse propósito revisionista, por provocar mudanças no campo da visualidade que reverberam em inúmeros outros campos do saber. O artista é o operador que assimila e promove novas conexões, a partir de associações inéditas - a memória é construída a partir de registros, mas também em função dos paralelos

¹⁵⁴ BUTOR, 1974, p.197

¹⁵⁵ Colagem e memória são conceitos associados constantemente à noção de progresso que as vanguardas artísticas do século XIX firmaram sob nosso imaginário. "Atualização" não é a melhor definição, mas nesse ponto do texto, explicita os vínculos entre colagem, identidade e memória.

que estabelecemos entre eles. Uma vez que um fragmento é destacado e passa a agregar outro contexto, ele está sendo modificado, torna-se "novo" - talvez não em sua forma, mas em seu sentido. A extração desse fragmento se assemelha a uma operação cirúrgica: uma parte é transplantada, e passa a fazer toda a diferença em seu novo corpo (contexto), seja sua colocação exata ou estranha.

Toda revisão, sinônimo também de "reescrita", deriva de uma crítica a um modelo original, deixando claro os aspectos falhos da obra que a inspirou. A crítica funciona como uma espécie de denúncia, que suprime/adapta/substitui o que não funcionava bem no modelo prévio, cujo conteúdo o "romancista titular", atento a essas brechas, vai reescrever, estabelecendo novos modelos¹⁵⁶.

Embora a numerosa quantia de referências disponíveis no mundo nos impeça de conhecer tudo e essa perspectiva nos torne ignorantes em relação às mais variadas memórias não-institucionalizadas e sublimáticas¹⁵⁷, ainda nos resta um vasto arquivo com o qual podemos trabalhar. Rearranjamos, a partir do que está posto, o mundo do qual fazemos parte. O ato de criar nada tem a ver com a geração espontânea de uma obra, advinda do gênio inovador do artista, e sim com as constantes transformações que somos capazes de promover em nosso entorno. Ao dessacralizar, reler, reinterpretar imagens, estamos reescrevendo, como coladores, nossas memórias e, por conseguinte, nossas identidades.

5.4 Necrobrasiliana e a reinvenção da memória

"Necrobrasiliana" se refere ao processo de apropriação, por parte dos artistas brasileiros, de imagens produzidas por europeus, promovendo a decolonização da Brasileira¹⁵⁸. Os artistas brasileiros se debruçam sobre essa memória comum, naturalizada e apaziguadora, para denunciar a violência que os colonizadores europeus instituíram na conformação do Brasil, alargando, dessa forma, as representações que hegemonicamente descrevem o país.

¹⁵⁶ BUTOR, 1974

¹⁵⁷ Maneira como escolhi me referir às memórias temporárias: publicações que expiram após um determinado tempo (geralmente, 24h), não deixando registros de sua existência.

¹⁵⁸ Segundo o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (1986, p.283), a definição da palavra "brasiliana" é "coleção de livros, publicações, estudos, acerca do Brasil".

O Brasil traz escrita, na sua origem, marcas de violência extrema contra os povos originários e contra os povos trazidos para cá e escravizados pelos portugueses. Nosso país se inaugura ancorado no racismo, o único modo de validar a subjugação de corpos e povos: a desumanização justifica, no ideário colonizador, a violência. A distribuição desigual de corpos afeta a construção de relações de todo tipo, e as imagens produzidas entre os séculos XVI e XIX acabam se tornando um inventário dessa distribuição.

Essas imagens foram produzidas por artistas viajantes e retratam cenas especificamente brasileiras, mas partindo das referências visuais consolidadas no imaginário europeu: ao mesmo tempo, vemos nossas especificidades representadas e entendemos o modo de ver dos colonizadores. A ambivalência dessas imagens se explica devido ao curto período que esses viajantes permaneceram no Brasil. Na condição de habitantes provisórios, não tiveram tempo de se inteirar sobre a vida aqui e construir representações que partem de uma postura mais naturalizada/ambientada. As convenções de representação impostas por modelos de visualidade europeus resultam em um processo de colagem e superposição de imagens, que reforçam a dominação e superioridade do colonizador em relação aos outros povos e localidades.

Tais práticas de representação criam equivalentes sensíveis da realidade, que será sempre fragmentada pelo olhar do artista, apesar de suas aspirações universais: os artistas falam em nome de uma população que exerce soberania, retratando as cenas a partir desse olhar colonizador e naturalizando a violência cotidiana a que os povos originários e negros eram submetidos. A Brasileira é um conjunto de criações artísticas que contribuem para delimitar aquilo que, entre os séculos XVI e XIX, possuía visibilidade social e poder explicativo sobre o mundo que se construía no Brasil. Esse arquivo expressa como aquele mundo era desigual, fundamentado em relações de poder que se amparavam no racismo e na imposição desse modelo sobre a sociedade.

Memória e identidade estão sujeitas aos princípios da *différance*. Um dos “significados” possíveis dessa idéia é a sua condição de movimento, a abertura para novos sentidos, sem apagar os vestígios dos sentidos já existentes, o que pressupõe que o sentido nunca se conclui ou se completa, mas permanece em movimento para abarcar outros, adicionais ou suplementares. Nas palavras do teórico Stuart Hall, a

lógica da *différance* significa que o significado/identidade de cada conceito é constituído em relação a todos os demais conceitos do sistema em cujos termos ele significa¹⁵⁹.

A revisão da Brasiliana nas produções artísticas contemporâneas é promovida nessa lógica de acúmulo, na qual as imagens não perdem seu sentido anterior, referente ao tempo em que foram produzidas, mas a elas é atribuído o poder de nos fazer revisitar (e revisar) a história. O efeito de representação dessas imagens ultrapassa o período em que foram criadas, sendo que a normalização do olhar europeu forma a nossa memória ainda hoje, encontrando respaldo no uso acrítico das imagens de artistas como Rugendas, Debret, Frans Post, Eckhout, dentre outros. É como se nossa memória fosse atualizada a todo tempo pelo consumo constante dessas imagens - são reproduzidas em objetos de consumo (como roupas, selos, etc) - reforçando e restaurando a visão do período colonial, mesmo após o término do colonialismo como ordem política.

Lembrar os mortos do processo de formação do Brasil é função do historiador, e também do artista, que deve tomar de maneira radicalmente crítica a memória comum sobre o passado do país, formada por textos e imagens que ignoram ou domesticam as brutalidades, além de escamotear as resistências contra elas:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "tal como ele de fato foi". Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. [...] O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.¹⁶⁰

Segundo Benjamin, todo documento de cultura é documento de barbárie, de subjugação do outro. O que fazem alguns artistas brasileiros contemporâneos é assumir a Brasiliana como arquivo documental da cultura e da barbárie, e utilizá-lo de forma a defender os mortos e animar os vivos. As memórias são tomadas não somente como testemunho, mas como registro absoluto da brutalidade a que os povos

¹⁵⁹ HALL, 2003, p. 85

¹⁶⁰ BENJAMIN, 1987, p.224-225

foram submetidos - as imagens da coleção Brasileira são apropriadas, extraindo-se delas outros significados. A memória é refeita, negando uma tradição consolidada, de violência, que apesar de amparada por uma estrutura racista e colonialista, está longe de ser "natural".

Nesse processo de reconstrução, que culmina com a inovação, a artista Rosana Paulino interpreta e sobrecarrega as imagens com seus próprios grifos, explicitando seu olhar sobre a sociedade. Através da colagem, tanto como pensamento quanto como técnica, ela aponta para uma realidade inacabada, pronta para ser recriada e transformada.

Rosana Paulino nasceu em 1967, em São Paulo (SP). cursou Artes Plásticas na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. É doutora em Poéticas Visuais pela mesma universidade. Discute, através de suas obras, a construção das subjetividades atravessada pelas condições de trabalho, pelas relações de poder e pelo preconceito racial a partir de uma abordagem decolonial. Decolonial se refere a um projeto de transgressão histórica da colonialidade, cujo objetivo não é desfazer ou reverter propriamente a estrutura de poder colonial, e sim desafiá-la continuamente até chegar-se em pontos de ruptura.

A artista elabora suas narrativas a partir da apropriação de fotografias, majoritariamente de sujeitos negros, explicitando como a sociedade encara esses sujeitos e quais as funções e violências impostas a eles ao longo do tempo. Ao utilizar os retratos em seus trabalhos, Rosana Paulino acaba por incluir esses sujeitos negros na história da arte, fazendo com que sejam lembrados. Os retratos são um meio de luta contra o tempo e contra a morte pois conservam uma existência na memória, salvando-a do esquecimento. Para o crítico André Bazin (1991), os retratos são como múmias, feitos à semelhança do corpo do modelo, e cuja representação realista resiste ao tempo/morte/esquecimento/aniquiação.

O trabalho "Parede da memória", de 1994, é considerado a obra seminal de Paulino. Ela parte de seu acervo pessoal de imagens e constrói, a partir de 11 fotografias de família, um grande mural, como um grande jogo da memória. As fotografias aparecem repetidas, por vezes editadas, numa tentativa de não deixar que ignoremos os sujeitos ali representados. Ela já realizou a montagem desse trabalho

com 1.300 peças, e nas palavras da própria artista, “você ignora uma dessas pessoas na multidão, mas não ignora 1.300 [pares de] olhos em cima de você” (informação verbal)¹⁶¹. Ao evidenciar a história de sua família e escancarar o corpo domesticado e as relações veladas de poder, a artista acaba por se referir à história do negro no Brasil, não só a sua.



Na década de 1990, a apropriação artística dos métodos etnográficos acabou por destacar trabalhos com uma abordagem antropológica, levando a discussões que também repousavam no apelo a políticas de identidade. Tais discussões encontram fundamento no livro "O retorno do real", do crítico de arte Hal Foster. Em "O artista como etnógrafo", Foster afirma que "é o outro cultural e/ou étnico em nome de quem

¹⁶¹ Entrevista concedida por PAULINO, Rosana. Vídeo produzido pela profa. Célia Antonacci (UDESC-SC). A entrevista na íntegra encontra-se em <<https://www.rosanapaulino.com.br>>

o artista engajado mais frequentemente luta. Apesar de sutil, esse desvio de um sujeito definido em termos de *relação econômica*, para um sujeito definido em termos de *identidade cultural* é significativo”¹⁶².

Continuando suas investigações a respeito de uma cartografia específica à arte contemporânea, no livro “Design e crime (e outras diatribes)” (DATA) Hal Foster propõe quatro categorias para catalogação da produção artística contemporânea, uma vez que as taxonomias modernistas, neo-modernistas e pós-modernistas já não abarcavam a multiplicidade de linguagens que se instaurou na arte a partir dos anos 1960. São elas: espectral, traumático, não sincrônico e incongruente. A experiência traumática está relacionada à implementação de regimes totalitários em toda Europa nos anos 1930, cujas feridas foram aprofundadas pelos horrores da Segunda Guerra Mundial. Evidentemente, o trauma a que ele se refere trata da “questão alemã”, e Foster cita os trabalhos *October 18, 1977* de Gerhard Richter e a instalação *Grã-Bretanha*, de Hans Haacke, na Bienal de Veneza, como exemplos de sua elaboração.

Na América Latina, a aparição desta arte traumática se insinua a partir da década de 1960, quando tiveram início as guerras de descolonização no continente africano. Essas guerras, iniciadas em 1957 com a independência de Gana, implicaram no surgimento de novos sujeitos da história: os nativos, ou habitantes das ex-colônias, antes marginalizados por serem considerados escravos, e não cidadãos. Embora tais acontecimentos se refiram primeira e principalmente à África, além de integrarem à sociedade esses novos sujeitos – o que implica em transformações na malha social, advindas dessas novas participações – também nos remetem ao nosso próprio passado escravocrata.

Com trabalhos que se encaixam nessa nova visualização e protagonismo de sujeitos antes ignorados, Rosana Paulino segue se apropriando de imagens que a auxiliarão a contar a história do negro em nosso país. Sua obra nos faz atentar para os riscos de nossa dependência sobre modelos de representação anteriores, pois a inovação só surge quando partimos do pressuposto de que toda obra, ou mesmo a realidade, é inacabada, conforme nos mostra a história da colagem. A artista nos desafia e nos confronta com a percepção cristalizada que temos do mundo, ao mesmo

¹⁶² FOSTER, 2014, p.161

tempo que expõe um conjunto de estereótipos aos quais somos constantemente expostos.

Em sua série *Geometria à Brasileira*, de 2018, a artista realiza várias colagens, mesclando imagens do Brasil colônia a fragmentos de nossa história artística recente. A colagem é o meio utilizado para sobrepor várias camadas da identidade brasileira. O trabalho é feito a partir de imagens do *Flora brasiliensis*, compêndio escrito por exploradores como Carl Friedrich Philipp von Martius no século XIX; das gravuras que remetem a estudos de craniometria; de fotografias de Auguste Stahl, compiladas por Louis Agassiz no livro “Viagem do Brasil”; e das formas geométricas, clara alusão aos movimentos Concreto e Neoconcreto, que ocorreram no Brasil nas décadas de 1950 e 1960, respectivamente.



Auguste Stahl foi um fotógrafo que residiu no Rio de Janeiro, cujo trabalho foi comissionado pelo suíço Louis Agassiz, zoólogo que tencionava provar a superioridade da etnia branca sobre as demais. Rosana recorta e mistura essas

fotografias, denúncias de uma violência colonial, a desenhos científicos de fauna e flora, representações características da nossa biodiversidade, e a quadrados e retângulos, preenchidos com as cores dos movimentos modernistas brasileiros. Tanto o Concretismo quanto o Neoconcretismo resultaram da assimilação da experiência internacional pelos artistas brasileiros, e foram dos poucos movimentos que conquistaram grande destaque e validação na cena artística global. As formas geométricas impedem a identificação dos sujeitos representados, tampando seus olhos, e interferem sobre fauna e flora também.

A *assemblage*¹⁶³ dessas imagens dispõe uma abordagem de nossa identidade, tal como ela é oferecida pelo estrangeiro. A artista destaca ícones que nos remetem ao passado escravocrata, de dominação européia, que se seguiu mesmo após nossa emancipação política, influenciando a produção de artistas e continuando a ditar quais manifestações artísticas eram dignas ou não de reconhecimento.

O projeto critica a pauta hegemônica de identificação e autorrepresentação. Podemos apontar a construção da identidade como local de acúmulo (*assemblage*) de várias determinações naturalizadas pela sociedade, que imobilizam a nossa percepção acerca dos sujeitos. As práticas artísticas que seguem questionando a conformação da identidade mostram que essa constituição é regulada por modelos pré-definidos e não questionados, e jogam com nossas crenças estabelecidas na imagem. A história da arte possui suas estratégias, explícitas ou implícitas, de apagar o protagonismo dos corpos negros e nativos, nos fazendo acreditar que vivemos numa democracia racial. Através de suas colagens, a artista questiona o olhar estrangeiro e científico dos viajantes que percorreram o Brasil durante o século XIX, que excluem e/ou exotizam a sociedade brasileira e a escravidão, e que tomamos como discurso verdadeiro a nosso respeito.

Rosana Paulino propõe uma relação dialética entre as imagens, em operação semelhante à descrita por André Breton, de promover “a exploração do encontro fortuito de duas realidades distantes sobre um plano que não lhes convém”¹⁶⁴. Seus trabalhos propõem, através da colagem, modelos disruptivos da lógica hegemônica

¹⁶³ O termo *assemblage* é usado, tanto no francês quanto no inglês, para denotar “a 'junção de partes e pedaços', e pode-se aplicar tanto para as formas planas como para as tridimensionais.” (Seitz *apud* PERLOFF, 1993, p.99)

¹⁶⁴ Breton *apud* ERNST, 1936

de representação. A artista questiona a ideia de uma identidade homogênea e fixa, condensada no imaginário dos espectadores. Através da seleção das imagens e manipulação de seus contextos, consegue provocar mudanças na percepção cristalizada da História e do mundo.

A relação entre colagem e identidade baseia-se na hibridez dos pensamentos que constroem a vivência do dia-a-dia, o patentear da fusão entre elementos interiores e exteriores, entre os movimentos de interpretação e apropriação que circulam – tanto de dentro para fora como de fora para dentro. No trabalho dessa artista, a operação de colagem ultrapassa seus pressupostos mecânicos e poéticos, e nos fornece elementos para pensar a vida filosoficamente. Paulino aponta para o menosprezado poder de transformação contido no simples procedimento de recortar e colar. Se vamos nos apropriar de algo e partir de determinado ponto para elaborar uma novidade, o olhar em relação ao contexto deve ser ativo, participativo e transformador: nossa perspectiva deve buscar ser sempre outra. Renovar consiste em evitar a dependência sobre modelos anteriores, mas não quer dizer que devemos negar o que nos precede. Para destacar do fluxo diário contínuo de informação as imagens e situações com as quais dever-se-ia trabalhar é indispensável a presença de outros olhares, atentos às "imagens-lampejo", que poderão ser transformadas em composições e arranjos capazes de se destacarem. Mas tais apropriações devem ser cuidadosas e bem pensadas, para que seus resultados não figurem apenas como cópias malfeitas ou irrelevantes.

Somos influenciados por um vasto arquivo, que diz respeito a processos constitutivos de nossa memória comum. A reconfiguração das imagens que compõem a Brasileira visa uma representação que denuncia danos infligidos à população brasileira ao longo de sua história e que querem incluir nela os excluídos - ou incluir sem que essa inclusão se dê por meios pejorativos ou taxativos. Por uma representação que reinvente a memória que se tem do Brasil, e que, portanto, entra em conflito com as formas dominantes de lembrar e imaginar o país. O campo de representação é um campo de disputa aberta entre formas de representar o mundo, através de processos de exclusão e inclusão (edição).

Da mesma forma que a visualidade pode experimentar mudanças de paradigmas, podem surgir novos mecanismos de institucionalização da memória,

além dos museus, galerias de arte e bibliotecas. Ou mesmo o *display* desses espaços pode mudar, de forma a fazer o passado ganhar vida novamente. Mudar nossa concepção a respeito desses espaços provocaria uma ação semelhante à de releitura discutida neste ensaio: perceber o espaço de exposição como um espaço de recepção e imersão, que propicie uma atualização contínua das obras em relação ao ambiente e aos corpos dos espectadores/visitantes.

Para o artista El Lissitzky, o livro é a referência do encontro entre espectador e obra, pois ele vai de encontro às pessoas, não fica imóvel à espera de que elas se aproximem¹⁶⁵. Tal como o livro, a arte, ou mesmo a memória, o passado, devem se defrontar com as pessoas, para além de sua função passiva de monumento/recordação, assumindo uma postura propositiva na conformação da sociedade. A memória está sempre sob tensão, sujeita a novas conexões que advêm de associação a outros elementos. A lógica se assemelha às nossas buscas no Google: começa-se pesquisando um determinado assunto e, quando nos damos conta, estamos diante de uma pesquisa que não se relaciona em nada à inicial; no entanto, essa pesquisa derivada é, de alguma forma, correlata ao primeiro assunto pesquisado.

Walter Benjamin previu essa inter-relação em seu livro “Passagens”, que se pretendia como tentativa de usar a colagem na literatura. Elos aparentemente aleatórios são sampleados por Benjamin no decorrer de sua obra, e encontram ressonâncias textuais com implicações que podem ser tanto afirmativas quanto contraditórias. Os fragmentos/citações são aferidos ou retomados por outros tópicos, em um movimento contínuo do contexto que modifica o conteúdo. Nisso consiste o movimento do século XXI, propagado pela internet e pelas novas tecnologias: copiar, reciclar, transcrever, colar e recontextualizar. E temos aqui exemplificado o grande potencial transformador e propositivo da colagem. A técnica nos ajuda a repensar e reescrever a história: permite que nos afastemos objetivamente das coisas, para que nossa percepção acerca delas possa ser transformada: “o contexto sempre transforma o conteúdo”¹⁶⁶.

¹⁶⁵ COHEN, 2020

¹⁶⁶ PERLOFF, 2013, p.92

5.5 LISTA DE IMAGENS 4

Página 94

Banksy, *Stolen Picasso Quote*, s/ data.

Fonte: <https://banksyexplained.com/issue/banksy-mona-lisa-and-campbell-soup-2/>

Página 99

Pablo Picasso, *Natureza morta com cadeira de palha*, 1912.

Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/9376>

Página 101

Pablo Picasso, *Tigela com frutas, violino e copo de vinho*, 1912-13.

Fonte: <https://fineartamerica.com/featured/fruit-violin-and-wine-glass-pablo-picasso.html>

Página 104

Max Ernst, *Die Anatomie als Braut (A anatomia como noiva)*, 1921. Coleção Privada.

Fonte: FER, Briony. BATCHELOR, David. WOOD, Paul. “Essa liberdade e essa ordem: a arte na França após a primeira guerra mundial”, in: *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A arte no entre-guerras*. Cosac & Naify Edições, 1998.

Página 116

Rosana Paulino, *Parede da memória*, 1994.

Fonte: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/234/rosana-paulino>

Página 119

Rosana Paulino, *A Geometria à Brasileira Chega ao Paraíso*, 2018.

Fonte: <https://artatatimelikethis.com/rosana-paulino>

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há uma ideia que permeou todas as instâncias desta pesquisa, que é como se dá a nossa relação com imagens, em especial as imagens fotográficas. A relação com o dispositivo fotográfico vem se transformando, muito em decorrência do desenvolvimento de tecnologias, que inauguram novos mundos diante de nós. Nunca antes a fotografia esteve tão distante do real quanto atualmente, pois o real de quando a fotografia foi inventada jamais imaginava-se ou pretendia-se dessa maneira: tão virtual. Esse real palpável, que pintores e fotógrafos ansiavam por capturar vem sendo paulatinamente substituído pela virtualidade.

O artista Paulo Bruscky, em consonância com as tendências do presente, desenvolveu em 2010 seu avatar 3D na plataforma virtual *Second Life*, um ambiente que simula a vida social humana de forma *online*, agindo como um jogo e como uma rede social. Seu personagem ingressa em narrativas muito verossímeis, com acontecimentos do dia-a-dia, o que levou o artista a criar, a partir da coleta desses registros virtuais, um webdocumentário realizado de forma simulada. Seu trabalho, intitulado “As aventuras de Paulo Bruscky”, é um exemplo da incorporação dessas plataformas virtuais na produção artística, através das quais são (re)criados ambientes e personagens que irão interagir em situações análogas às da realidade, mas mediados pela interface do computador.

Este trabalho de Bruscky evidencia ainda mais a tendência atual de interação artificial entre usuários, que ganha naturalidade, outras formas e sentidos. Este novo mundo é composto por personas midiáticas; avatares que lotam as redes sociais e *chats* e que representam seres humanos simulando certas situações. Para o filósofo Jean Baudrillard (1981), vivemos na era da hiper-realidade, na qual não existe mais a simulação de um território ou de uma substância, o que acontece é a geração de um real sem origem. A era da simulação não tem passagem pelo real nem pela verdade: todos os referenciais são liquidados, como na Alegoria da Caverna, de Platão.

Existimos - carne, osso e avatar. Curiosamente, não deixamos de "precisar" da representação. A fotografia e o sujeito não se tornaram obsoletos (ainda?) nesse novo mundo (virtual). Pelo contrário, ela tornou-se ainda mais necessária, já que para

existirmos virtualmente é necessário um avatar. No contexto atual, ela é também acessível, agora que a grande maioria de nós tem acesso a celulares que tiram fotos. Diante desses inúmeros “fotógrafos” sem formação artística e da facilidade e necessidade de produzir imagens, como se dará essa nova produção?

E quando consideramos a presença virtual, de inteligências artificiais, que pensam e agem com cada vez mais autonomia, sendo capazes inclusive de pintar, como lidar com essas imagens? Essa é uma pergunta que me faço e me fiz constantemente ao longo dessa pesquisa, e os trabalhos artísticos mencionados no texto apresentam possíveis abordagens para essa questão.

Pierre Lévy, autor de “O que é o virtual?” (1996), evidencia a importância da digitalização da informação. Ele afirma que o virtual é real, existe sem estar presente: “O virtual tende a atualizar-se, sem ter passado no entanto à concretização efetiva ou formal”¹⁶⁷. Embora a virtualidade não substitua o real, ela abre um campo de interpretação, de resolução ou de atualização que só é possível quando os fatos se encontram em estado de suspensão – i.e, quando não foram alçados à realidade: “A palavra virtual vem do latim medieval *virtualis*, derivado por sua vez de *virtus*, força, potência. Na filosofia escolástica, é virtual o que existe em potência e não em ato”¹⁶⁸.

Lidamos hoje com imagens de pessoas “reais”, mas há também uma numerosa produção que nos faz pensar sobre a virtualidade e a crescente influência das tecnologias e do algoritmo nas nossas maneiras de lidar com a vida em sociedade. Muitos artistas criam identidades e corpos para sujeitos que não existem, como é o caso dos trabalhos de Lais Pontes, provando que nossas expectativas a respeito de outrem ainda se fundamentam na imagem. Quem e como serão os “novos” (velhos) sujeitos? Vamos reciclar infinitamente imagens e modelos de representação? Ou todo esse trabalho de pesquisa, retorno ao passado, pode, potencialmente, nos catapultar, como na Arte Moderna, para novos modelos e para uma nova visualidade? Estaremos fadados a releituras infinitas e intermináveis?

A invenção da fotografia contribuiu para modificar o modo como a humanidade se relaciona com o mundo através das imagens. Apropriando-se da estética cotidiana

¹⁶⁷ LÉVY, 1996, p.15

¹⁶⁸ Idem

– ao produzir imagens que se assemelham às fotografias de documento, ou ao produzir retratos que nos remetem às postagens em mídias sociais - os artistas promovem novos modelos de visualização para tipos de imagem que poderiam logo ser descartadas por não assumirem a função de registro do extraordinário. A produção artística nos desloca da exagerada profusão de imagens às quais somos submetidos diariamente, nos forçando a analisá-las de forma crítica.

Conforme foi apontado nesta pesquisa, não há neutralidade em uma imagem, embora ela possa ser construída com esse raciocínio – como é o caso das fotografias de documento ou que se apropriam dessa estética. Ela invariavelmente se associa a seu contexto, e seus sentidos escapam ao controle de quem a produziu e de quem dela participou. Observamos a evolução dessa constatação até o ponto em que a fotografia, como linguagem artística, passa a interagir com as novas tecnologias, que alçam as imagens ao campo do virtual. O discurso sobre realidade e virtualidade é então atualizado, acrescido de novos paradigmas.

Nossos padrões de criação e consumo de imagens são incorporados e implicados em uma matriz mais ampla de comportamento *online* e códigos sociais, que, por sua vez, dão vida às imagens. Nesse contexto, nossas criações visuais e atividades *online* obscurecem e removem separações convencionais entre expressão pública e privada. As *selfies* antecipam um futuro para o nosso mundo da imagem, rico em diversidade e alteridade, que pode ser moldado e influenciado pela agência de auto-representação.

Nas mídias sociais todos têm acesso aos mesmos recortes de imagem, efeitos de câmera, diagramações de tela. No Brasil ou na Itália, França, Estados Unidos, Argélia, Austrália, China, Rússia, etc., a experiência propiciada por esses canais é similar, o que contribui para uma homogeneização não só do sujeito, mas do mundo. Essa constatação me leva a pensar que só nossa consciência sobre a imagem, como a produzimos e escolhemos divulgá-la, pode interferir em seu significado e acrescentar-lhe de sentido.

O velho problema da arte se coloca diante de nós mais uma vez: como diferenciar uma imagem com valor artístico de outras, inclusive aquelas que se colocam diante de nós como puro narcisismo virtual? Da mesma forma que fizeram

os filósofos desde a conformação da Estética, no século XVIII, nos vemos novamente às voltas com a necessidade de separar, dentre as milhões de imagens que chegam até nós a todo instante, quais são aquelas sobre as quais vale a pena nos debruçarmos, e que contribuições trazem para os discursos artísticos contemporâneos.

REFERÊNCIAS

- ADAMOWICZ, Elza. *Surrealist collage in text and image*. Beyond painting. Cambridge University Press, 1998.
- ADAMS, Ansel, LANGE, Dorothea. *Making a Photograph: An Introduction to Photography*. London: The Studio Limited, 1935.
- ARAGON, Louis. *Écrites sur l'art moderne*. 1981. Notas de aula.
- _____. *Les Collages*. Paris: Hermann, 1965.
- AZARA, Pedro. *El ojo y la sombra: una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- BARBERY, Muriel. *A elegância do ouriço*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. *Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- BAZIN, André. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter [et al.]. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Obras escolhidas, Vol. I: Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Obras escolhidas. Vol. III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. (J. C. M. Barbosa e H. A. Baptista, Trad.) São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BIRCHAL, Telma de Souza. *O eu nos ensaios de Montaigne*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BRUNEAU, Philippe. *Le portrait*. Paris: R.A.M.A.G.E., 1982.
- BUTOR, Michel. *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

COUCHOT, Edmond. *A tecnologia da arte: da fotografia à realidade virtual*. Rio Grande do Sul: UFRGS, 2003.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da História*. São Paulo: Edusp, 2010.

_____. *Photography and Performance: Cindy Sherman's Stills*. In: Cindy Sherman Untitled film stills. New York: Rizzoli International Publications, 1990. pp. 1-18.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Difference & Repetition*. New York: Continuum International, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 2012.

ECO, Umberto. *Obra Aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

ERNST, Max. *Au delà de la peinture*. 1936. Notas de aula.

_____. *Écritures*. Paris: Gallimard, 1970.

_____. *O que é o surrealismo?*, 1934. Notas de aula.

FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

_____. *Identidades Virtuais: Uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. *A fotografia e a crise da modernidade*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2015.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2ª edição, revista e aumentada. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986.

FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas: Fotografia e Verdade*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

FOSTER, Hal. *Design e crime (e outras diatribes)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

_____. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *Obscene, Abject, Traumatic*. In: BURTON, Johanna (org.). Cindy Sherman. London: The MIT Press, 2006.

_____. *What comes after farce?: Art and criticism at a time of debacle*. London; New York: Verso, 2020

FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo, Companhia das Letras, 2017.

GATTINONI, Christian et VIGOUROUX, Yannick. *La photographie contemporaine*. Paris: Éditions Scala, 2002.

GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC-Livros Técnicos e Científicos Editora S.A, 1995.

GRUNDBERG, Andy. *The crisis of the real*. In: Crisis of the real. New York: Aperture, 1999.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo: Movimentos da Arte Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

HEIFERMAN, Marvin. *Photography changes everything*. Los Angeles: Aperture, 2012.

ITO, Junji. *Shiver*. Tokyo: Asashi Shimbun Publications Inc., 2015.

JENKINS, Reese. *Technology and the market: George Eastman and the origins of massa amateur photography*. Technology and Culture, v. 16, 1–19, 1975.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012.

_____. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1993.

LAGNADO, Lisette. *São tantas as verdades*. São Paulo: Dbá Melhoramentos, 1998.

LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LÖWY, Michael (Org.). *Revoluções*. São Paulo: Boitempo, 2009.

MARTINS, José de Souza. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Contexto, 2008.

MOORE, Kevin. *Robert Heinecken: Copywork*, London: Cornerhouse, 2012.

PERLOFF, Marjorie. *A invenção da colagem. O momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura*. São Paulo: 1993.

_____. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Tradução Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

PIÉGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Moscou: Éditions Komkhnra, 2007.

PIRANDELLO, Luigi. *Um, nenhum e cem mil*. São Paulo: Ed. Nova Alexandria, 2019.

PROUST, Marcel. *Em Busca do tempo perdido - No caminho de Swann*. São Paulo: Ed. Globo, 2006.

ROLNIK, Sueli. *Subjetividade e história*. 1992. Trabalho apresentado no Curso de Psicanálise promovido pelo Instituto Sedes Sapientiae, São Paulo, 1992.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 2003.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica e mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2008

SHIELDS, Jennifer. *Collage and Architecture*. International Journal of the Image, vol. 2, nº 3, Oct. 2012. Notas de aula.

SMITH, S. M. *American Archives: Gender, Race and Class in Visual Culture*. New Jersey: Princeton University Press, 1999.

STANTON, Brandon. *Humans of New York: stories*. Printed in China, 2015.

SYLVESTER, David. *Sobre Arte Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TAYLOR, Charles. *Fontes do Self: A Construção da Identidade Moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

TZARA, T. *Pour faire un poème dadaïste*. 1920. In: Oeuvres complètes, vol.1, Paris, 1975, p.382.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1972.

Artigos

BRAGA, Paula. *Selfie: o Autorretrato do sujeito contemporâneo*. ARS, São Paulo, vol.19, nº 42 , p. 558-605, Maio/Agosto de 2021.

ENTLER, Ronaldo. *Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia*. FACOM, São Paulo, vol.17, p.4-14, 2017. Disponível em: <https://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_17/entler.pdf>, acesso em 23 de março de 2021.

FELDHUES, Marina. *Visualidade e poder: as cartes de visite e os tipos raciais*. Base de Dados de Livros de Fotografia, 2020. Disponível em : <<https://livrosdefotografia.org/artigos/@id/18187/>>, acesso em 20 de fevereiro de 2022.

FONTANARI, Rodrigo. *A noção de punctum de Roland Barthes, uma abertura da imagem?*. Paralaxe, São Paulo, vol.3, nº 1, p.61-74, 2015. Disponível em:<<https://revistas.pucsp.br/paralaxe/article/download/20000/21552&cd=16&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>>, acesso em 22 de novembro de 2021.

HERMES, Gilmar. *Da história da arte para as mídias*. Fronteiras - Estudos Midiáticos. São Leopoldo: UNISINOS, v. 8, nº 2, p.112-122, 2006. Disponível em: <https://www.academia.edu/34360140/Da_hist%C3%B3ria_da_arte_para_as_m%C3%ADdias>, acesso em 20 de outubro de 2020.

LEMOS, André. *Ciber-Cultura-Remix*. Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/remix.pdf>>, acesso em: 02 de setembro de 2020.

POIVERT, Michel. *A fotografia contemporânea tem uma história?* Palíndromo, Florianópolis: UDESC, vol.7, nº 13, p.134-142, 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/5884>>, acesso em: 31 março de 2021.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A fotografia em Walter Benjamin: a "dialética na imobilidade" e a "segunda técnica"*. Rev. bras. psicanál, São Paulo, v. 46, nº 2, p. 121-136, Junho de 2012. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2012000200011&lng=pt&nrm=iso>, acesso em 22 de março de 2021.

Notícias

BAUMAN, Zigmunt. *A sociedade líquida: Entrevista concedida a Maria Lúcia Garcia Palhares- Burke*. Folha de São Paulo, São Paulo, 19 de outubro de 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1910200305.htm>>, acesso em 20 de fevereiro de 2021.

MACHADO, André. *Por ano, 125 milhões de imagens são compartilhadas na rede*. O Globo, Rio de Janeiro, 5 de maio de 2013. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/economia/por-ano-125-bilhoes-de-imagens-sao-compartilhadas-na-rede-8301345>>, acesso em 13 de março de 2022.

COUTINHO, Fernanda. *Nan Goldin e a intimidade acolhedora na fotografia*. Disponível em:<<https://deliriumnerd.com/2019/11/12/nan-goldin-fotografia/>>, acesso em 19 de setembro de 2021.

VIANNA, Hermano. *Inteligência artificial já imita Guimarães Rosa e pode mudar nossa forma de pensar*. 22 de agosto de 2020. Disponível em:

<<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/08/inteligencia-artificial-ja-imita-guimaraes-rosa-e-pode-mudar-nossa-forma-de-pensar.shtml>>, acesso em 23 de agosto de 2020.

A britânica que 'conversou' com os convidados do próprio velório. BBC News Brasil, 17 de agosto de 2022. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-62579891>>, acesso em 17 de agosto de 2022.

'Selfie' é escolhida palavra do ano. BBC News Brasil. 19 de novembro de 2013. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2013/11/131119_selfie_oxford_fn#:~:text=A%20palavra%20%22selfie%22%2C%20que,idioma%20ingl%C3%AAs%20pelo%20dicion%C3%A1rio%20Oxford.>, acesso em 7 de fevereiro de 2021.

Sites

Humberto Ramos, *David Bowie predicted in 1999 the impact of the Internet in BBC, YouTube*, publicado há 4 anos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8tCC9yxUldw>>, acesso em 12 de dezembro de 2021

Museu da Pessoa. Site do Museu da Pessoa. Disponível em: <<https://museudapessoa.org/sobre/>>, acesso em 14 de novembro de 2022.

Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*, MoMA. Disponível em: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1651>>, acesso em 19 de setembro de 2021

PAULINO, Rosana. Disponível em: <<https://www.rosanapaulino.com.br>>. Acesso em 15 de outubro de 2020.

PONTES, Lais. Disponível em: <<http://www.laispontes.com>>. Acesso em 15 de outubro de 2020.

Robert Heinecken, *Are You Rea #11964-68*, MoMA. Disponível em <<https://www.moma.org/collection/works/48167>>, acesso em 5 de agosto de 2020.

STANTON, Brandon. *Humans of New York, about*. Disponível em: <<https://www.humansofnewyork.com/about>>, acesso em 25 de novembro de 2021.

Yinka Shonibare, *How Does a Girl Like You Get to Be a Girl Like You?*, MoMA. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/86007>>, acesso em 7 de abril de 2020.

Tese

COHEN, Ana Paula. *Reconstituição de um corpo de obra: arte, vida, museus e os diferentes modos de habitá-los*. 2020. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, São Paulo.

Catálogo

HORTA, Guilherme. Catálogo da exposição *Assis Horta: A Democratização do Retrato Fotográfico Através da C.L.T*. Brasília: Palácio do Planalto, 2013-2014

Instagram

BALDIN, Debora. 27 de junho de 2019. Instagram: @baldin.debora. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BzOXGTkgMuJ/?igshid=YWJhMjJhZTc=>>, acesso em 27 de junho de 2019.

Humans of New York. 26 de fevereiro de 2022. Instagram: @humansofny. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CadAMNUObeo/?igshid=YWJhMjJhZTc=>>, acesso em 26 de fevereiro de 2022.

LETRUX, Leticia. 1 de setembro de 2019. Instagram: @leticialetrux. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B15DJupFQfB/?igshid=YWJhMjJhZTc=>>, acesso em 1 de setembro de 2019.

YESILTAS, Alper. 17 de setembro de 2022. Instagram: @alperyesiltas. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/Ci-tuBKvFhu/?igshid=YWJhMjJhZTc=>>, acesso em 26 de setembro de 2022.

Filme

AS AVENTURAS DE PAULO BRUSCKY. Direção: Gabriel Mascaro. Produção: XXX. Intérpretes: Gabriel Mascaro e Paulo Bruscky. Roteiro: Gabriel Mascaro. Recife: Plano 9 Produções, 2009.