

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

DANIELA GOULART PERES

TENSÃO NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA:
Alguns pontos de vista sobre o mundo

BELO HORIZONTE
2014

DANIELA GOULART PERES

TENSÃO NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA:
Alguns pontos de vista sobre o mundo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

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

BELO HORIZONTE
2014

Goulart, Daniela, 1971-

Tensão na fotografia contemporânea [manuscrito] : alguns pontos de vista sobre o mundo / Daniela Goulart Peres. – 2014.
194 f. : il.

Orientadora: Maria do Carmo de Freitas Veneroso.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Fotografia – Aspectos sociais – Teses. 2. Fotografia – Filosofia – Teses. 3. Arte e fotografia – Teses. 4. Crítica fotográfica – Teses. 5. Fotografia – Séc. XXI – Teses. I. Veneroso, Maria do Carmo de Freitas, 1954- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 770.1

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese da aluna **DANIELA GOULART PERES**
Número de Registro **2011711309**.

Titulo: " **TENSÃO NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA: Alguns pontos de vista sobre o mundo**"

Maria do Carmo de Freitas Veneroso

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

Stéphane Denis Albert René Philippe Huchet

Prof. Dr. Stéphane Denis Albert René Philippe Huchet - Titular – EA/UFMG

Fabiola Silva Tasca

Profa. Dra. Fabiola Silva Tasca - Titular – UEMG

Celina Figueiredo Lage

Profa. Dra. Celina Figueiredo Lage - Titular – UEMG

Elisa Maria Amorim Vieira

Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira - Titular – FALE/UFMG

Belo Horizonte, 08 de Setembro de 2014

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso, pela paciência, dedicação e orientação.

Ao Prof. Dr. Eduardo Subirats, pela orientação e incentivo.

Aos meus amigos Adriano Paulino, Geraldo Valério, Frederico Câmara, Josana Matedi, Marcos Daniel Rocha e Paul Adrian Davies.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), pelo apoio financeiro.

Above all, I know that life for a photographer cannot be a matter of indifference.

Robert Frank.

RESUMO

Esta pesquisa propõe investigar a relação engajada do fotógrafo com o mundo, como reveladora das injustiças sociais e também como meio de descobrir o próximo através das viagens, dos detalhes do cotidiano e da intimidade. Este trabalho é baseado na capacidade da fotografia de registrar o momento presente, apesar da recente acessibilidade à manipulação das imagens digitais nos computadores e celulares. Portanto, a postura de Roland Barthes diante da fotografia exposta no seu livro *A câmara clara*, a de que ela sempre traz consigo seu referente, é considerada o ponto de partida para a presente reflexão. As fotografias aqui analisadas pertencem às áreas da arte, jornalismo e documentação social, entendendo que essas práticas se influenciam e que o campo da fotografia é de difícil demarcação. Os fotógrafos apresentados se assemelham por possuírem um ponto de vista reflexivo sobre as imagens espetaculares, oferecendo assim formas de se romper com o fluxo ostensivo da mídia. Além disso, eles evidenciam o aspecto transcrito da fotografia na criação de séries fotográficas, ao mesmo tempo documentais e subjetivas. Desta forma, pelas obras dos fotógrafos citados, e a partir da ideia de que a imagem tem uma certa contiguidade com seu referente externo, se estabelece uma reflexão sobre alguns aspectos da fotografia contemporânea.

Palavras-chave: fotografia contemporânea, fotografia de rua, documentação social, humanismo, engajamento político.

ABSTRACT

This research proposes to investigate the socially engaged relationship the photographer has with the world, revealing social injustices, and also as a tool for discover the nuances of the everyday life through traveling. This thesis aims to investigate some aspects of photography from its potential to document the present, despite the recent developments and technical accessibility in the manipulation of digital images. Therefore, Roland Barthes' view in his book *A câmara clara*, that photography always carries with it its referente, is the starting point for this analysis. The photographs analysed in this research belong to the fields of fine art photography, journalism and social documentary, fields which have no clearly identifiable boundaries and may even influence each other. The practices of the photographers analysed in this research share the same attitudes in response to phenomenom of the image as a spectacle, offering other possibilities away from the ostensible media flow. Furthermore, they highlight the transcriptional aspect of photography creating photographic series while documentary and subjective. Thus, citing the photographers, their works, and from the idea that the image has a certain contiguity with its external referent, this research establishes a reflection on some aspects of contemporary photography.

Keywords: contemporary photography, street photography, social documentary, humanism, political engagement.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. August Sander. <i>The Architect Hans Heinz Luttgen and his Wife Dora.</i>	30
Figura 2. Berndt Becher e Hilla Becher. <i>Pitheads</i>	31
Figura 3. Thomas Struth. - da série <i>New Pictures from Paradise</i>	32
Figura 4. Richard Avedon. <i>William Casby, born in slavery</i>	35
Figura 5. Jamel Shabazz. <i>Back in the Days</i>	37
Figura 6. Weegee. <i>At an East Side Murder</i>	39
Figura 7. JH Engström. <i>Shelter</i>	41
Figura 8. JH Engström. <i>Sketch of Paris</i>	42
Figura 9. Boris Mikhailov. <i>Case History</i>	43
Figura 10. Susan Meiselas. - da série <i>Carnaval Stirppers, USA, Essex Junction, Vermont, 1973. Lena after the show</i>	47
Figura 11. Susan Meiselas. - da série <i>Carnaval Stirppers, USA, Tunbridge, Vermont, 1974, Before the Show</i>	48
Figura 12. Susan Meiselas. - da série <i>Prince Street Girls, JoJo, Carol and Lisa on the corner of Prince and Mott Streets</i>	49
Figura 13. Susan Meiselas. - da série <i>Archives of Abuse, collage 2: Police report and police photograph</i>	51
Figura 14. Edward Weston. <i>Nude Floating</i>	53
Figura 15. Francesca Woodman. <i>Sem título</i>	54
Figura 16. Hans Bellmer. <i>La Poupée</i>	55
Figura 17. Francesca Woodman. <i>Self Portrait Talking to Vince</i>	56
Figura 18. Melanie Bonajo. <i>The Rabbit Inside the Cave</i>	58
Figura 19. Tim Hetherington. <i>Sleeping Soldiers</i>	63
Figura 20. Alexander Gardner. <i>Lewis Paine</i>	64
Figura 21. Alfredo Jaar. <i>The Eyes of Gutete Emerita</i>	66
Figura 22. Kevin Carter. <i>Struggling Girl</i>	67
Figura 23. Jacob Riis. <i>How the Other Half Lives</i>	69
Figura 24. Martha Rosler. <i>The Bowery in two Inadequate Descriptive Systems</i>	71
Figura 25. William Eggleston. - da série <i>Los Alamos, Sem título</i>	72
Figura 26. Paul Graham. - da série <i>Beyond Caring, Waiting Room, Popular DHSS</i>	73

Figura 27. Paul Graham. - da série <i>Trouble Land, Army Stop and Search</i>	74
Figura 28. Josef Koudelka. <i>Ciganos</i>	76
Figura 29. Bruce Davidson. <i>East 100th Street</i>	77
Figura 30. Robert Frank. - da série <i>The Americans, Reno</i>	80
Figura 31. Nick Waplington. - da série <i>Living Room</i>	81
Figura 32. Zoe Strauss. <i>Mattress Flip</i>	83
Figura 33. Susan Meiselas. <i>Sandinistas at the walls of the National Guard headquarters</i>	86
Figura 34. Susan Meiselas. <i>Victims of the El Mozote Massacre</i>	87
Figura 35. Miguel Rio Branco. da série <i>Maciel, Sapatos Brancos</i>	91
Figura 36. Geraldo de Barros. <i>O gato</i>	92
Figura 37. Luis Humberto. <i>Palácio do Planalto</i>	93
Figura 38. Anna Bella Geiger. <i>Brasil nativo/Brasil alienígena</i>	94
Figura 39. Rosângela Rennó. <i>Vulgo</i>	96
Figura 40. Lawrence Beitler. <i>Sem título</i>	98
Figura 41. Walker Evans. <i>Parked Car, Small Town Main Street</i>	102
Figura 42. Robert Frank. <i>The Americans</i>	103
Figura 43. William Eggleston. <i>Red Ceiling</i>	105
Figura 44. William Eggleston. <i>Sem título</i>	107
Figura 45. Eugène Atget. <i>Sem título</i>	109
Figura 46. Walker Evans. <i>Negro Chruch</i>	112
Figura 47. Walker Evans. <i>Kitchen Wall in Bud Fields House</i>	113
Figura 48. Stephen Shore. <i>Uncommon Place</i>	115
Figura 49. Edward Ruscha. <i>1018 S. Atlantic Blvd</i>	117
Figura 50. Stephen Shore. <i>American Surfaces</i>	118
Figura 51. Larry Clark. da série <i>Tulsa</i>	122
Figura 52. Nan Goldin. <i>Roommate in her Chair</i>	123
Figura 53. Nan Goldin. <i>Amanda in the Mirror</i>	125
Figura 54. David Wojnarowicz. <i>Sem título</i>	126
Figura 55. Nan Goldin. <i>Nan One Month After Being Battered</i>	127
Figura 56. Nan Goldin. <i>Cookie at Tin Pan Alley</i>	128
Figura 57. August Sander. <i>Secretary at a Radio Station</i>	131

Figura 58. Nan Goldin. <i>Trixie on the Cot</i>	133
Figura 59. Wolfgang Tillmans. <i>Lacanau</i>	134
Figura 60. Wolfgang Tillmans. <i>Podium</i>	135
Figura 61. Wolfgang Tillmans. <i>Still Life</i>	136
Figura 62. Nigel Shafran. <i>Washing-up 4th January 2000. Three bean soup, Cauliflower Vegetable Cheese. Morning Coffee And Croissants</i> ,...	137
Figura 63. Nigel Shafran. <i>Ruth on the Phone</i>	138
Figura 64. Daniela Goulart. <i>Casa das águas claras</i>	146
Figura 65. Daniela Goulart. <i>Casa das águas claras</i>	147
Figura 66. Pierre Verger. <i>Dorminhocos</i> ,...	148
Figura 67. Pierre Verger. <i>Mãe Senhora do Ilê Axé Opô Afonjá</i>	149
Figura 68. Daniela Goulart. <i>3 Retratos</i>	152
Figura 69. Daniela Goulart. <i>Elite Night Club</i>	153
Figura 70. Daniela Goulart. <i>Poesia da Lantejola</i>	154
Figura 71. Daniela Goulart. <i>Centro</i>	155
Figura 72. Daniela Goulart. <i>Do Amor</i>	157
Figura 73. Daniela Goulart. <i>Do Amor</i>	158
Figura 74. Daniela Goulart. <i>bh</i>	159
Figura 75. Daniela Goulart. <i>Flamenguistas do Norte</i>	163
Figura 76. Daniela Goulart. <i>São Gabriel</i>	164
Figura 77. Daniela Goulart. <i>Comigo pode</i>	165
Figura 78. Daniela Goulart. <i>Tanaka</i>	166
Figura 79. Daniela Goulart. <i>Tanaka</i>	167
Figura 80. Daniela Goulart. <i>Manaus</i>	167
Figura 81. Daniela Goulart. <i>Igarapex</i>	168
Figura 82. Claudia Andujar. <i>Yanomami</i>	172
Figura 83. Claudia Andujar. <i>Marcados</i>	173
Figura 84. Daniela Goulart. <i>NYC</i>	175
Figura 85. Daniela Goulart. <i>NYC</i>	176
Figura 86. Daniela Goulart. <i>NYC</i>	177
Figura 87. Daniela Goulart. <i>NYC</i>	178
Figura 88. Daniela Goulart. <i>NYC</i>	179

Figura 89. Laurel Nakadate. *365 Days: A Catalogue of Tears*.....183

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	14
1. DIVAGAÇÕES SOBRE UMA TEORIA INACABADA.....	22
1.1 Ansiedade sobre o real.....	25
1.2 A fotografia revela o mundo.....	29
1.3 A fotografia molda o mundo.....	45
2. A FOTOGRAFIA TRANSFORMA O MUNDO.....	61
2.1 Algumas abordagens sobre o documentário social.....	68
2.2 Alguns desafios da fotografia brasileira.....	89
3. AFINIDADES VISUAIS.....	101
3.1 A elevação do trivial e o fotógrafo como colecionador.....	107
3.2 Diário íntimo visual.....	119
4. AUTORRETRATO.....	140
4.1 Originalidade nativa.....	145
4.2 Índio.....	160
4.3 NYC.....	174
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	180
REFERÊNCIAS.....	186

APRESENTAÇÃO

A fotografia digital é onipresente no mundo contemporâneo. Sua enorme expansão no primeiro decênio deste século tem provocado discussões a respeito de sua ontologia, já que a flexibilidade do *pixel*¹ permite uma manipulação generalizada, acessível e de rápida transmissão. Mas apesar do processamento no computador, que pode criar imagens fantasiosas e sem ligação com o mundo externo, a fotografia continua sendo um certificado de uma presença passada, possuindo uma relação específica com o referente.

Roland Barthes afirma que a fotografia é subversiva, pois leva a um pensamento a partir do referente: “o *objeto fala*, induz vagamente a pensar” (BARTHES, 1984, p. 62, grifo do autor). A presença do referente externo na fotografia pode romper com o fluxo das imagens midiáticas, provocando reações e fornecendo conhecimento.

A partir dessa perspectiva, do referente externo como transporte para rever as realidades do mundo e seus aspectos imperceptíveis, este trabalho trata de algumas questões sobre a fotografia, buscando revelar seu potencial como oposição às imagens espetaculares, ostensivas, a partir do comprometimento ético do fotógrafo com seu assunto. As questões aqui tratadas são: o engajamento político do fotógrafo e sua relação com o fotografado; a fotografia como reveladora das injustiças, como uma forma de transpor as barreiras sociais e como modo de estar no mundo.

Para discutir essas questões é apresentada uma série de obras escolhidas por terem em comum uma ideia realista baseada no puro, no direto, sem os maneirismos tecnológicos, no uso intrínseco e primordial da câmera fotográfica para preservar os momentos. Os fotógrafos citados também se assemelham pelo comprometimento com o assunto a partir de uma postura ética. Eles pertencem às áreas da arte, do

¹ *Pixel* é o menor componente de uma imagem digital, podendo ser alterado de inúmeras formas nos programas de edição de imagens.

fotojornalismo, da documentação social, entendendo que essas fronteiras não são delimitadas, mas se influenciam na construção do ponto de vista do fotógrafo.

A princípio, o trabalho do documentarista revela um ponto de vista sobre um assunto, um olhar pessoal, e o do fotojornalista supõe uma neutralidade. Na atualidade, a documentação e o fotojornalismo incorporam elementos poéticos, não objetivos, e por sua vez, o artista utiliza registros fotográficos para diversos fins, como na obra tipológica do casal alemão Hilla Becher (1934-) e Bernd Becher (1931-2007). Esse intercâmbio pode ser visto nas bienais de arte, nas coleções dos museus, onde não há distinção entre a fotografia do artista, do documentarista e do fotojornalista.

A presente pesquisa leva em consideração a dificuldade de estabelecer uma discussão teórica geral sobre a fotografia, devido aos seus múltiplos usos, como, por exemplo, na recente forma social das fotografias dos celulares, assunto que traz questões específicas sobre novos autores e representações visuais. Portanto, pela impossibilidade de escrever uma história da fotografia que abarque todos os seus contextos, esta tese é apoiada nas imagens selecionadas, nas tendências apresentadas, tornando possível construir uma perspectiva a partir da relação entre fotógrafo e mundo.

A abordagem teórica parte dos textos de Walter Benjamin, Roland Barthes e Susan Sontag, como reveladores das capacidades intrínsecas da fotografia. Barthes, por exemplo, baseia-se no afeto, na fotografia como objeto da memória, na crença na verdade da imagem: “minha fenomenologia aceitava comprometer-se com uma força, o afeto” (BARTHES, 1984, p. 38); Susan Sontag se fundamenta no discurso politicamente engajado e comprometido com a história do fotógrafo; Walter Benjamin compreende a fotografia como instrumento de despertar político e desenvolve termos específicos sobre o ato de fotografar como o “inconsciente ótico”, a “centelha do acaso”, além de destacar as obras dos fotógrafos Eugène Atget (1857-1927) e August Sander (1876-1964) como marcos definidores do meio fotográfico, no entendimento da fotografia como ferramenta de revelação das fisionomias do mundo.

Em alguns momentos a crítica pós-moderna é levada em consideração, como a de Abigail Solomon-Godeau e Martha Roesler, ao abordar a fotografia, que pode ser usada para fins fetichistas, voyeurísticos, como na transformação do corpo da mulher em objeto de prazer visual e nas questões éticas que envolvem a documentação social.

Esta pesquisa foi guiada pelas imagens que me fascinam, por um sentimento de identificação. Desde muito jovem, antes mesmo de começar a fotografar, eu já era fascinada pelas imagens das revistas de moda e música, *Vogue*, *I-D*, *The Face*, pelos videoclipes da MTV, pelas capas dos vinis. E diariamente, ainda me perco olhando fotos, geralmente retratos, numa espécie de pesquisa baseada unicamente no critério do afeto. E a partir delas, da emanção de uma personalidade forte, procuro informações sobre os fotógrafos, sobre a história de vida de seus fotografados e seus contextos. Esse sentimento é indizível, talvez seja um estímulo visual exagerado, e com o passar dos anos descobri beleza na imperfeição, na decadência, na transgressão, no banal, no mundano.

Como fotógrafa, transfiro essa adoração para as coisas que vejo ao meu redor, no compromisso de me situar e me identificar, na curiosidade em saber como as outras pessoas vivem e se organizam, na possibilidade de transpor as barreiras sociais e de correr riscos. A fotografia pode ser uma abertura para outros mundos, um despertar político, estético, místico, como instrumento visual para se alcançar conhecimento e o incompreensível, já que o referente adere e escapa: “Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos” (BARTHES, 1984, p. 16).

O período do estágio de Doutorado Sanduíche na Universidade de Nova York,² com orientação do professor Eduardo Subirats,³ foi essencial para aprofundar a

² Estágio de Doutorado Sanduíche realizado com Bolsa da CAPES, na New York University, Nova York, Estados Unidos, entre junho e dezembro de 2013.

³ A orientação do professor Eduardo Subirats foi essencial para esta reflexão, apesar de sua posição cética a respeito do impacto moral e social das fotografias. Sob sua orientação, escrevi o artigo “Do Amor” para a revista *Crisis & Critica*, n. 2, da Universidade de Cali,

compreensão da fotografia na teoria e na prática. A quantidade de fotografias vistas em propagandas, livros, arquivos, revistas, zines, galerias, museus, internet e palestras confirmou o excesso de imagens na atualidade, levando à valorização da fotografia realizada com engajamento político, pessoal: essas são as imagens que contemplo, as que desmascaram e confrontam os códigos e os estereótipos da propaganda e as que tentam apresentar o mundo numa relação direta com o visível. Durante esse período, mergulhei no universo da fotografia de arte, de rua, fotojornalismo, moda, documental e revi a história da fotografia como sendo a relação do fotógrafo com sua câmera, um modo de estar e experimentar o mundo.

No decorrer da pesquisa realizada para o Doutorado em Artes, tive vários embates em relação à recepção da fotografia na atualidade, devido ao seu excesso que produz banalidade e incomoda. As imagens da mercadoria, de sua contemplação, a grande parte da produção publicada nas redes sociais, geram exaustão pela quantidade, pela ostentação, pelo vazio. E aqui acredito que exista desencontro e alienação. Mas apesar disso, a fotografia continua me fascinando e trazendo mensagens sobre o mundo, por isso decidi por uma abordagem que não a aprisiona no discurso apocalíptico, baseado na ideia de que toda imagem é alienante e o espectador, passivo e negligente.

O olhar é uma ação emancipatória no poder de associar e dissociar, como observa Jacques Rancière (2012b). A emancipação é o poder que cada um tem de traduzir a imagem do mundo midiático e do material que é oferecido no cotidiano. Foi a partir dessa liberdade de observação que construí minha perspectiva: a fotografia fornece informações sobre o mundo, podendo criar uma poética visual a partir das relações estabelecidas. A fotografia é o ponto de vista do fotógrafo, é sua experiência de vida, e a meu ver, o engajamento político e a abordagem ética são elementos fundamentais na apresentação do outro e de seus modos de vida.

Nos quatro capítulos apresentados discorro sobre minhas crenças. O Capítulo 1 consiste em uma revisão de algumas teorias, em que são comentados textos e livros, entre eles, *A câmara clara* (1984), de Roland Barthes, *Ensaio sobre a fotografia* (1981), de Susan Sontag, relacionando-os com as obras de Weggee (1899-1968), Susan Meiselas (1948-) e seus ensaios envolvendo mulheres e Francesca Woodman (1958-1971) e sua representação do corpo feminino. A partir de imagens situadas em momentos culturais distintos são destacados aspectos locais, históricos, de gênero, tendo como ponto de partida a conexão da imagem com o referente, de acordo com as definições de *studium* e *punctum* de Barthes.

As teorias sobre a fotografia refletem seus contextos históricos, levando a uma distinção entre as abordagens realista e antirrealista. A realista se baseia na presença do referente externo, como em Barthes, Benjamin e Sontag, e a antirrealista (grande parte da teoria fotográfica pós-moderna) defende a transformação entre o referente e a imagem, devido às influências dos códigos sociais, políticos, tecnológicos que modificam o referente. A partir dessa tensão, são apresentadas ambas as visões – realista e antirrealista –, exemplificando essas abordagens pelos fotógrafos, sempre levando em consideração a dificuldade de compreender a fotografia, por sua relação paradoxal com o real e por sua maleabilidade.

No Capítulo 2 é comentada a relação politicamente engajada entre fotógrafo e assunto. Este se desdobra nas maneiras pelas quais o fotógrafo se aproxima do outro, por exemplo, na reportagem dialógica que compreende uma simbiose entre fotógrafo e assunto, como na obra do fotógrafo inglês Nick Waplington (1970-). Aqui o engajamento político é transparente e compreende o conceito de humanismo, explicado por Jean-Paul Sartre (2013) e por Edward Said (2007). O capítulo também é desenvolvido a partir das obras dos fotógrafos Zoe Strauss (1970-), Paul Graham (1956-), Josef Koudelka (1938-) e Susan Meiselas no seu registro da Revolução Sandinista (1979-1990) na Nicarágua.

Por meio de algumas abordagens, o capítulo apresenta modos de aproximação do fotografado em um contexto libertário, de diálogo, de comunhão. O artista chileno

Alfredo Jaar (1956-), por exemplo, cria instalações para provocar no espectador indeterminações a respeito do destino das imagens, questionando as articulações ao redor das fotografias, pois elas pertencem a um regime de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados (RANCIÈRE, 2012b, p. 95).

Ainda nesse capítulo a fotografia brasileira é abordada a partir da dificuldade de superar uma expectativa do estrangeiro, do Brasil como lugar exótico e sensual. É através de uma ação do artista e do fotógrafo engajados por uma imagem provocadora e mais próxima de uma experiência real que se pode desorganizar os estereótipos sociais, as práticas do sistema oficial de informação, na procura de múltiplas visibilidades.

As definições de Benjamin sobre o *flâneur* e o colecionador talvez sejam o ponto de partida para se entender a relação entre o fotógrafo e o objeto capturado nas caminhadas pela cidade. E na atualidade essa documentação inclui intimidade, pois não há separação entre o público e o privado, baseado numa tensão entre o local e o global, entre o individual e o territorial. Essa mudança se deu gradativamente e teve como ponto de ruptura a obra do fotógrafo suíço Robert Frank (1924-), por ele deixar nítida sua individualidade. Depois de Frank a história da fotografia se abre para narrativas ao mesmo tempo pessoais e coletivas.

No Capítulo 3 é abordada a trajetória que se inicia com Frank, de uma narrativa documental e poética que embaralha os limites entre público e privado e que vai se tornando cada vez mais reclusa e individual, como uma posição de resistência política baseada na intimidade do fotógrafo. Na tensão entre o cotidiano e o territorial se constrói a imagem contemporânea, na convivência dialética entre a proximidade e o geográfico. O diário visual é exemplo dessa documentação íntima e coletiva, como, por exemplo, nas obras de Stephen Shore (1947-), William Eggleston (1939-) e Nan Goldin (1953-). E mais recentemente, Wolfgang Tillmans (1968-) e Nigel Shafran (1964-) partem do banal, do familiar, de uma imagem simples, para criar contraste com a ostentação e afetação da mercadoria. Todos esses fotógrafos têm em comum a busca de algo na forma biográfica para fazer surgir uma vida nova e autônoma,

próxima da lógica do romance, de acordo com a definição de Georg Lukács (2000). O trivial é aqui alvo constante de superação, uma tentativa de reconciliação com o mundo e consigo mesmo.

Os detalhes fotografados do cotidiano, como roupas, restos de comidas, pias de cozinha, flores, são aqui colecionados a partir de uma afetividade e identificação, como as peças principais para se construir um novo mundo e examinar o lugar comum na tentativa de alcançar o tangível. Esses fotógrafos se assemelham por construir uma narrativa através dos fragmentos da realidade, sendo o detalhe o elemento que reconstitui a narrativa, o ponto de vista do fotógrafo, seu estilo e época.

Todos esses aspectos estão presentes também na fotografia da autora desta tese. Trago o desafio de apresentar uma imagem que me defina como brasileira, numa identificação que é antropofágica por natureza, na mistura das influências importadas e nativas, modernas e arcaicas. No Capítulo 4 e nas Considerações Finais o trabalho é apresentado como uma forma de me colocar no mundo, numa procura por autoconhecimento e constante superação.

Fiz do baixo centro da cidade de Belo Horizonte, Brasil, local de investigação antropológica e visual durante o primeiro decênio deste século, por ser esse um lugar complexo onde convivem e circulam as contradições da cultura brasileira. Essa documentação inclui retratos, paisagens de interiores, arquitetura, propagandas populares, e aqui é destacada a série que realizei na Rua Guaicurus, resultado da minha convivência com as prostitutas dessa região.

Ainda no Capítulo 4 as obras de Pierre Verger (1902-1996) e Claudia Andujar (1931-) são comentadas como influências, como mestres da história da fotografia, não só pelo aspecto visual, mas pelo desapego, pela transposição dos territórios onde se dispuseram “a chegar no fundo do poço de sua própria cultura” (DaMATTA, 1987, p. 158). Ambas as experiências místicas, Verger no candomblé, Andujar no xamanismo, apresentam uma imagem que escapa à teoria e trata do incompreensível.

Esse capítulo termina descrevendo as séries de fotografias feitas pela autora na Amazônia em março de 2013, e em Nova York, entre junho e dezembro do mesmo ano. A viagem realizada para o estado do Amazonas foi à procura do arcaico, de algo originário no Brasil, e ela consistiu de três etapas: o primeiro destino foi a cidade indígena de São Gabriel da Cachoeira; o segundo foi uma viagem de barco pelo Rio Negro; e a terceira parada foi em Manaus. Entre as várias séries realizadas, a denominada *Flamenguistas do Norte* apresenta uma rica mistura de elementos – o índio, o caboclo, a cor vermelha, o escudo do Flamengo –, o simbolismo arcaico que une os brasileiros.

No período do estágio de Doutorado Sanduíche foi realizada uma pesquisa de campo a partir de caminhadas realizadas pela cidade de Nova York, cujo objetivo inicial era desenvolver um trabalho sobre os imigrantes e a linguagem de rua. Esse campo se abriu para uma poética experimental que incluiu inúmeros detalhes, indicando a experiência na cidade. A série apresenta minha atenção voltada para a rua, para o caótico, os modos de vida, as vitrines, as propagandas, o grafite, enfim, para os aspectos que sempre fizeram parte do meu trabalho, como uma maneira de entender o mundo e a mim mesma.

1. DIVAGAÇÕES SOBRE UMA TEORIA INACABADA

O presente capítulo revisa algumas teorias sobre a fotografia. A produção teórica sobre esse meio é pequena em relação a outros meios, como o cinema, por exemplo, que já tem sua história bem estabelecida e registrada. Os escritos sobre a fotografia são muitas vezes divagações sobre uma teoria inacabada, em parte devido à relação ambígua e paradoxal que a fotografia mantém com o real. Há também uma certa impossibilidade de escrever uma história da fotografia, pois não há uma unidade, já que a sua multiplicidade de usos abrange setores distintos, como o artístico, o policial, o geográfico, o social, entre outros. Desta forma, a compreensão de sua história pode ser guiada por obras fotográficas distintas, consideradas relevantes por sua postura crítica, ruptura estética, por indicarem tendências e pontos de vistas sobre o mundo.

Os textos e fotografias comentadas neste capítulo foram selecionados a partir da afinidade com a minha posição diante do assunto, como artista e pesquisadora, sendo pertinentes às minhas indagações. Representam duas diferentes posturas diante da imagem fotográfica, que podem ser divididas em realista e antirrealista. A primeira, por requerer um reconhecimento, tem a indexicalidade como condição necessária; já a segunda, defende a transformação entre o referente e a imagem.

De acordo com a classificação semiótica de Charles Sanders Peirce (2010), uma importante influência na teoria fotográfica do século XX, há três espécies de signos: os ícones, os índices e os símbolos, que se distinguem pelo tipo de relação que os liga a seus referentes. Os ícones pertencem à ordem da semelhança, os símbolos dependem das convenções sociais, e a ligação dos índices com seus referentes depende de uma associação por contiguidade, de uma conexão dinâmica com o objeto individual e com os sentidos ou a memória da pessoa que recebe o signo (PEIRCE, 2010, p. 74).

Uma batida na porta é um índice. Tudo o que atrai a atenção é índice. Tudo o que nos surpreende é índice, na medida em que assinala a junção entre duas porções de experiência. Assim, um violento relâmpago indica que algo considerável ocorreu, embora não saibamos exatamente qual foi o evento. Espera-se, no entanto,

que ele se ligue com alguma outra experiência (PEIRCE, 2010, p. 67).

Devido à forma como a fotografia é reproduzida, através da impressão pela luz e pelos produtos químicos sobre o suporte, ela foi compreendida como indicial e caracterizada como traço, impressão, rastro, inscrição. Portanto, a ligação da fotografia com o referente externo seria sua característica primordial, como unidade singular, como indicativo de uma experiência, pois os índices nada afirmam, eles pretendem uma conexão real com o objeto (PEIRCE, 2010, p. 68).

A partir daí as teorias confirmam, contestam ou relativizam essa ligação. Na posição teórica realista de Roland Barthes, Walter Benjamin e Susan Sontag, o índice é prova de existência do objeto fotografado, mesmo diante do ponto de vista do fotógrafo. Na abordagem antirrealista presente em grande parte da literatura pós-moderna sobre a fotografia, como, por exemplo, nos textos de Allan Sekula (1986), das autoras feministas Martha Rosler (1981) e Abigail Solomon-Godeau (1991), a relação entre a câmera fotográfica e o fotografado é questionada a partir de inúmeros códigos, como a tecnologia, a posição política do fotógrafo, aspectos psicológicos e sociais e a mídia, na qual a fotografia será publicada, enfim, diante de diversos aspectos que determinarão e modificarão o objeto fotografado.

Este trabalho aborda a fotografia, seguindo um pensamento que retorna aos textos de Walter Benjamin, Roland Barthes e Susan Sontag como pontos de partida na compreensão de alguns de seus aspectos fundamentais, como objeto da memória, do afeto, como documentação social e despertar político. A partir dessa abordagem, a fotografia evoca uma realidade externa, não deixando, porém, de ser um rastro afetado pelas mediações e deformações do equipamento escolhido, dependendo também do título, texto ou legenda.⁴ A fotografia é ambígua, extremamente maleável, manipulável, porém algo é mantido de intrínseco na sua superfície: a ligação com o objeto externo.

⁴ Segundo Barthes, em *A retórica da imagem* (1990), a fotografia, em um primeiro momento, é uma mensagem sem código, e quando entra em circulação torna-se culturalmente codificada, transformando seu sentido de acordo com o domínio da conotação.

A imagem fotográfica grava e distorce a realidade. E o fato de a fotografia poder ser gravada por um sensor, através da ordem numérica das câmeras digitais, não significa que haverá uma perda de sua capacidade de ser indicial, de remeter a uma realidade distinta. Essa propriedade, de tentar alcançar o reconhecimento de um objeto como resultado do simultâneo e do espontâneo, continua afirmando sua verdade e, assim, abrindo caminho para se emitir um ponto de vista através da interação entre fotógrafo e assunto, aspecto que irá determinar seu destino, pois, a meu ver, a distorção da realidade na fotografia é uma questão ética, já que ela seduz, fascina, manipula, e, simultaneamente, é uma forma de enriquecer a visão sobre si mesmo, sobre o mundo e as pessoas.

Nessa tensão entre realidade e ilusão, o arquivo fotográfico ocidental foi construído. Os desenvolvimentos tecnológicos no começo do século XX impulsionaram novos usos da fotografia, com o desenvolvimento da indústria gráfica e da propaganda, além de terem possibilitado diversos usos da imagem fotográfica, como o turístico, o artístico, o científico, o policial, como forma de identificação, como definidora do álbum familiar, servindo a um grande número de finalidades e determinando códigos sociais. Allan Sekula (1986) comenta que a fotografia contribuiu para a criação de estereótipos sociais, apontando, por exemplo, a ligação entre a fotografia criminal e o retrato burguês no começo do século XX, como uma relação que determinou o espaço do marginal, a propriedade privada.⁵

Diante de um assunto tão complexo e abrangente, não há como incorporar uma única teoria, pela sua variedade de usos e pelas tecnologias envolvidas na fotografia. Além disso, ela ajudou a definir o mundo moderno, tanto na esfera privada quanto naquela pública, tornando-se onipresente. Assim, na atualidade, nota-se uma avalanche de fotografias, um fenômeno sem precedentes na sua história, o que a torna mais presente e intensa no cotidiano, com novos usos e autores.

⁵ Sekula será abordado mais extensamente no Capítulo 2.

1.1 ANSIEDADE SOBRE O REAL

A discussão sobre uma nova consciência tecnológica tem início no século XX. Walter Benjamin (1983), no seu conhecido texto “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, discute as consequências da reprodução mecânica na natureza da arte. Em um pequeno ensaio de 1927, o crítico cultural Siegfried Kracauer trata das consequências da reprodução em massa da fotografia, mais especificamente sobre seu caráter onipresente, como um aspecto que poderá acordar o espectador da sedução mercadológica, pois “nunca uma época foi tão pouco informada sobre si mesma” (KRACAUER, 2009, p. 75).

A perspectiva que Kracauer aponta é aquela da possibilidade de iluminação, de um despertar ideológico, através da multiplicidade e acumulação de imagens. A fotografia, para o autor, encanta e desencanta, pois é o processo de produção capitalista que a engendra, sendo que no encontro com seu vazio acumulado é intensificada a confrontação entre consciência e natureza: “a *ideia-imagem* cancela a ideia, a nevasca de fotografias trai a indiferença em relação ao que as coisas querem dizer” (KRACAUER, 2009, p. 75, grifo do autor).

É tentador relacionar a ideia de Kracauer com o atual dilúvio de fotografias na internet. Será que a sempre renovada produção fotográfica, antes restrita à publicação impressa, e agora também presente no espaço virtual, provoca uma nova consciência coletiva em relação às imagens?

Desde o começo do século XXI, diversos sites de compartilhamento de imagens têm publicado e difundido fotografias amadoras e profissionais. Aqui se tem uma relação quase imediata entre o ato de fotografar e seu compartilhamento, pois a tecnologia digital acelera todo o processamento fotográfico. E esse fenômeno repercute no pensamento sobre a fotografia, a cultura, a sociedade e sobre os limites entre o público e o privado.

A experiência no *tumblr*⁶ se destaca por se tratar de um desdobramento do *blog*⁷ em um formato compacto, o que propicia uma grande agilidade de visualização. Ambos são sistemas de alimentação que se reciclam a partir de uma imagem ou texto sempre renováveis, transitórios, não necessariamente recentes, inéditos ou pessoais. Neles são expostas fotos da iconografia ocidental, publicações antigas, celebridades atuais sendo homenageadas ou degradadas, anônimos em situações constrangedoras, enfim, trata-se da internet e seu uso democrático, movido pela imagem, paixão e ódio.

Na internet a quantidade de imagens ultrapassa qualquer limite imaginável – para o infinito e o além –, e muitas vezes elas são objetos usados para sinalizar o gosto de seu colecionador, podendo exibir até mesmo deboche e cinismo. E navegando entre um *tumblr* e outro é possível ver imagens extremamente violentas, pornográficas, hiper-reais. Essa visualização antes era restrita ao seu círculo de especialistas e consumidores, mas hoje qualquer pessoa desprevenida está perto de ver sangue, morte, sexo, juntos no mesmo enquadramento. Essas fotos gritam, mas não ferem, elas se esgotam em si mesmas, entediam pelo excesso, o que incomoda é a dificuldade do limite.

O homem está cada vez mais exposto por toda parte, e as fotografias de celulares publicadas em redes sociais são algumas das mediadoras responsáveis por essa exposição: “na sociedade do espetáculo a mercadoria contempla a si mesma no mundo que ela criou” (DEBORD, 2002, p. 35). Mesmo o homem que nunca tinha fotografado experimenta hoje a sua realidade mediada pela câmera do celular, num gestual que se tornou superior ao evento registrado, ao momento vivido, presente. É um ato de consumo que mudou os modos de ver a fotografia, determinado pela tecnologia, cultura e economia. Essa imagem contemporânea tem uma abrangência global, não tem um ponto fixo, e a maneira como é trocada e distribuída revela como

⁶ *Tumblr*: rede social no formato de diário que permite aos usuários publicarem textos, imagens, vídeos.

⁷ *Blog*: página da internet cuja estrutura permite atualizações diárias de pequenos textos em formato cronológico.

suas relações são vivenciadas, na forma fantasmagórica de uma relação entre coisas: “mesmo que estando no interior de um mundo de entidades a-qualitativas, de abstrações, os sujeitos agirão como se essas abstrações fossem reais” (DEBORD, 2002, p. 116).

A sensibilidade coletiva está imersa em um oceano de fotografias. A fotografia digital ocupa o mundo presente como um intercâmbio social, onde se trocam informações através das imagens. Sua forma dominante na atualidade é a forma social, na fotografia dos celulares e das redes sociais, que geram uma ansiedade em relação ao seu acúmulo, excesso e fidelidade ao objeto fotografado. O que são essas imagens? O que elas nos oferecem para o entendimento de nosso tempo?

É necessário um espaçamento temporal para se compreender esse fenômeno, mas talvez aqui a divagação de Kracauer encontre na democratização das câmeras fotográficas o distanciamento sobre o peso real da imagem. A qualidade das imagens fotografadas e o acesso facilitado à sua pós-produção nos computadores e nos celulares torna acessível a sua manipulação (o entendimento da fotografia como maleável) e talvez possa influenciar a recepção das imagens, a perda na crença de sua neutralidade e objetividade.⁸

O pensamento do filósofo Peter Osborne (2010) colabora na abordagem da ontologia fotográfica pós-digitalização, compreendendo a fotografia como uma totalidade histórica de formas fotográficas, sendo ela melhor entendida como uma forma social da imagem digital (a forma dominante atual). Segundo o autor, não há uma distinção ontológica fundamental em relação às imagens digitais e as analógicas. E a incerteza sobre as funções documentais da fotografia digital, da suposta perda de sua ligação

⁸ André Rouillé (2009) comenta a transparência e neutralidade da fotografia como produto, instrumento político e retrato da sociedade industrial. Segundo o autor, a partir do momento em que há a transição para a sociedade pós-industrial, a fotografia como documento passa por um declínio histórico de seus usos práticos, já que outros meios serão mais eficientes na transmissão da informação, como, por exemplo, a televisão ao vivo. De acordo com o autor, a liberação da fotografia da função documental permitiu sua evolução como expressão e arte, sendo que o digital intensifica um devir das imagens, em processos que revelam uma relação mais complexa com o real, menos idealizada, para além da distinção entre o verdadeiro e o falso.

com o referente externo devido à recente manipulação no computador, tem suas origens no momento cultural atual, na abstração das relações de troca, na dificuldade de se criar equivalências e identificações em um mundo onde as imagens aparecem e desaparecem numa rápida sucessão.

De acordo com Osborne, com o digital há uma ambiguidade que corresponde à digitalização do ato da captura fotográfica, na distribuição de intensidades de luz sobre o sensor para o código binário do arquivo de dados no interior da câmera digital, e à condição da produção de uma imagem a partir de dados de um arquivo, se tornando-se assim uma abstração visual estruturada por elementos de um processo físico (OSBORNE, 2010).

Segundo o autor, os processos de captura e de processamento da imagem digital são separáveis, pois os dados dessa imagem não precisam ser o resultado de uma captura fotográfica, sendo que essa disjunção entre os dois processos levanta a possibilidade de manipulação. A fotografia analógica também apresenta divisão entre o negativo e a impressão – intervalo entre a captura e a projeção da imagem. Assim, o autor conclui que não há um problema particular em relação à ontologia representada pelo digital no ato de fotografar, mesmo com as questões sobre o processamento de dados e as condições tecnológicas que facilitam uma manipulação generalizada.

A ansiedade sobre o real produzido pelo imaginário digital tem sua origem na sociedade atual, nas relações virtuais de troca, na perda da materialidade física da fotografia, no seu caráter transitório, efêmero, abstrato, já que ela é constantemente renovada nos sites de compartilhamento de imagens, num movimento de atualização ininterrupta, devido à mobilidade e à velocidade da internet e dos telefones celulares.

Portanto, apesar da pós-produção da imagem digital no computador, a fotografia continua capturando o momento presente. Dentro dessa perspectiva, os textos de Benjamin, Barthes e Sontag oferecem pistas para o seu entendimento. O objeto fotografado, seu vestígio, seu rastro, são peças centrais nesse ponto de vista, como

informações a partir da integração entre técnica e significados sociais, políticos e psicológicos.

1.2 A FOTOGRAFIA REVELA O MUNDO

Segundo Benjamin, na pintura as imagens só permanecem como testemunho do talento artístico de seu autor, enquanto no retrato fotográfico percebe-se algo que não se reduz ao gesto do fotógrafo (BENJAMIN, 1994, p. 93). O autor também comenta que até mesmo a fotografia planejada possui a capacidade de investigar, ou de despertar a necessidade de se procurar pelo “aqui e agora”, pela “pequena centelha do acaso”. A fotografia revela o “inconsciente ótico”, que seriam aspectos não visíveis, não perceptíveis e não controlados pelo fotógrafo, pois “só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional” (BENJAMIN, 1994, p. 94).

A fotografia revela o mundo e seus detalhes na relação ética entre o fotógrafo e seu assunto, baseada numa correspondência, afinidade em deixar as coisas existirem, expressarem por si mesmas. Nos retratos de August Sander ⁹ (1876-1964), por exemplo, com sua observação imediata, isenta de julgamentos, “existe uma terna empiria que se identifica intimamente com o objeto e com isso transforma-se em teoria” (GOETHE, *apud* BENJAMIN, 1994, p. 103).

Sander (Figura 1) fez um inventário da sociedade alemã através do rosto humano como uma máscara social, em que cada pessoa fotografada simbolizava determinado negócio, classe ou profissão. Artistas, cozinheiros, crítico de arte, crianças ricas e pobres, mendigos e madames, todos eles indicam uma posição social por meio de gestos, roupas, marcas da pele, cortes de cabelo. Todos esses elementos se oferecem à câmera de Sander com grande naturalidade, porém sua obra não é intimista ou reveladora de uma personalidade secreta. Aqui é a superfície que interessa ao

⁹ August Sander (1876-1964), fotógrafo alemão do início do século XX. Sua obra compreende retratos da sociedade alemã no período entreguerras.

fotógrafo como matéria objetiva, e dessa forma, Sander apresenta seu momento cultural.

Na obra de Sander, todos estão em seu lugar, ninguém se encontra perdido, impressado ou malcolocado. Um idiota é fotografado exatamente do mesmo modo desapaixonado que um pedreiro; um veterano da I Guerra Mundial, sem pernas, do mesmo modo que um soldado jovem e saudável, de uniforme; estudantes comunistas carrancudos do mesmo modo que nazistas sorridentes; e um capitão da indústria tal como um cantor de ópera. “Não é intenção minha criticar ou descrever essas pessoas” dizia Sander (SONTAG, 1981, p. 61).



Figura 1- *The Architect Hans Heinz Luttgen and his Wife Dora*, 1926. August Sander.
Fonte: < <http://www.tate.org.uk/art/artworks/sander-nun-al00123/> >¹⁰

Sander apresenta a sociedade alemã do início do século XX, num registro científico, conceitual, que antecede a prática de arte dos anos 1960 e 1970 baseada no arquivo, na

¹⁰ Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/sander-the-architect-hans-heinz-luttgen-and-his-wife-dora-al00142>>. Acesso em: 03 jan. 2014.

coleção, como nas fotos da arquitetura pós-industrial do casal Hilla Becher (1934-) e Bernd Becher ¹¹ (1931-2007) (Figura 2).

Os Becher são conhecidos por uma fotografia objetiva, direta, e como Sander, eles procuram mostrar as superfícies das coisas, na possibilidade de compreender o momento presente a partir dos objetos fotografados. Aqui se nota uma tendência baseada na objetividade mecânica da câmera fotográfica.



Figura 2- *Pitheads*, 1974. Berndt Becher e Hilla Becher.

Fonte: < <https://www.tate.org.uk/art/artworks/becher-pitheads-t01922/> > ¹²

¹¹ O casal alemão Hilla Becher (1934-) e Bernd Becher (1931-2007) é conhecido pela extensa série de fotografias de edifícios industriais. O trabalho é uma tipologia da arquitetura pós-industrial na Europa.

¹² Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/becher-pitheads-t01922/>>. Acesso em: 9 maio 2014.

E sob a influência dos Becher, grande parte da fotografia contemporânea tenta apresentar o mundo numa relação direta, contemplativa, pensativa, como, por exemplo, nas fotos de Thomas Struth¹³ (1954-) (Figura 3), nas suas diversas coleções de cidades, interiores de museus, retratos de famílias, subúrbios, selvas e florestas. Na série *New Pictures from Paradise* (1998-1999), Struth fotografou florestas ao redor do mundo – China, Japão, Austrália, Europa, Américas – e apresenta uma vegetação exuberante, uma riqueza de informações que revelam “mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas” (BENJAMIN, 1994, p. 94).



Figura 3- da série *New Pictures from Paradise*, Daintree, Austrália, 1998. Thomas Struth.
Fonte: <<http://publicdelivery.org/thomas-struth-paradise/>>¹⁴

¹³ Thomas Struth (1954-), fotógrafo alemão contemporâneo cuja obra é caracterizada pelo grande formato, perspectiva centralizada, composições simples não encenadas e não manipuladas.

¹⁴ Disponível em: <<http://publicdelivery.org/wp-content/uploads/2013/07/thomas-struth-paradise-01-daintree-australia-1998.jpg>>. Acesso em: 01 jan. 2014.

A expressão pessoal em Sander é discreta; nele existe uma intenção de não julgamento, em deixar os objetos existirem por si mesmos, em perceber a riqueza das coisas como elas são. A fotografia dos Becher e de Struth segue a tendência de Sander, que evita a estetização do objeto fotografado. Desta forma, tem-se uma apresentação silenciosa das pessoas, da arquitetura, da cidade, das florestas. Nesse silêncio, o inconsciente ótico, a centelha do acaso, os aspectos pequenos, dispersos, não visíveis, podem se revelar. Segundo Benjamin (1994), essa é uma contribuição da fotografia para a percepção humana, seu aspecto que faz rever o que não é percebido no cotidiano, no movimento da vida diária.

A estetização da fotografia é analisada por Benjamin através do fenômeno social do cartão de visitas com fotografias,¹⁵ o primeiro momento de sua popularização (BENJAMIN, 1994, p. 99). O cartão de visitas é considerado pelo autor como um objeto decadente, vulgar, como sinalizador de um período de declínio, devido ao uso dos retoques e demais artificialidades, na tentativa fracassada de reproduzir a aura presente nas imagens de David Octavius Hill (1802-1870), Julia Margaret Cameron (1815-1879) e Nadar (1820-1910).

A literatura recente deu-se conta da circunstância importante de que o apogeu da fotografia – a época de Hill e Cameron, de Hugo e Nadar – ocorreu no primeiro decênio da nova descoberta. Isso não significa que desde aquela época charlatães e aproveitadores não se tivessem apoderado da nova técnica, com fins lucrativos; ao contrário, eles o fizeram maciçamente. Porém tais atividades estavam mais próximas das artes das feiras, com que a fotografia até hoje tem afinidades, que da indústria. Esta conquistou o campo, de fato, com os cartões de visita, cujo primeiro produtor, tornou-se milionário (BENJAMIN, 1994, p. 91-92).

De acordo com Benjamin (1994), as fotografias de Hill, Nadar e Cameron pertencem ao período anterior à industrialização da fotografia e possuem um aspecto aurático: uma autenticidade que permite determinada reflexão e experiência sensível,

¹⁵ O cartão de visita com fotografia foi criado pelo fotógrafo francês André Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889) em 1854. Disdéri desenvolveu uma câmera fotográfica que produzia diversas chapas, o que barateou o processamento fotográfico, tornando-se assim um fenômeno de massa. Os retratos impressos no cartão de visita eram realizados em um estúdio equipado com cenários e figurinos.

colaborada pelo equipamento utilizado. Segundo o autor, a aura dessas fotografias não pode ser reproduzida no período industrial da fotografia, pois a velocidade e o instantâneo das câmeras industrializadas propiciam outras percepções.

Sander não representa, para Benjamin, assim como Eugène Atget ¹⁶ (1857-1927), um retorno ao período áureo da fotografia (correspondente à sua pré-industrialização), mas sim à vocação da câmera fotográfica em revelar fisionomias no século XX, rompendo com a tradição do ritual na arte, numa reprodução revolucionária que empurra o valor de culto para segundo plano. A reprodutibilidade técnica atualiza o sentido da arte, que passa a se basear no seu valor da exibição, a se fundar na prática política, não estando mais a serviço do ritual e do culto, como as primeiras obras de arte.

A fim de se estudar a obra de arte na época das técnicas de reprodução, é preciso levar na maior conta esse conjunto de relações. Elas colocam em evidência um fato verdadeiramente decisivo e o qual vemos aqui aparecer pela primeira vez na história do mundo: a emancipação da obra de arte com relação à existência parasitária que lhe era imposta pelo seu papel ritualístico. Reproduzem-se cada vez mais obras de arte, que foram feitas justamente para serem reproduzidas. Da chapa fotográfica pode-se tirar um grande número de provas; seria absurdo indagar qual delas é a autêntica. Mas, desde que o critério de autenticidade não é mais aplicável à produção artística, toda a função da arte fica subvertida. Em lugar de se basear sobre o ritual, ela se funda, doravante, sobre uma outra forma de *práxis*: a política (BENJAMIN, 1983, p. 11).

Após Sander e Atget, fotógrafos têm revelado inúmeras fisionomias numa espécie de fascinação pela humanidade que irá atualizar e estabelecer uma nova relação com o rosto humano: aquela que revelará o anônimo (BENJAMIN, 1983, p. 13). A série de retratos de Richard Avedon ¹⁷ (1923-2004) com fundo branco, que destaca o fotografado em todos os seus aspectos fisionômicos, rosto, roupas, poros, cabelos

¹⁶ Eugène Atget (1857-1927), fotógrafo francês do começo do século XX cuja obra é considerada um marco histórico por registrar a arquitetura e seus pequenos detalhes, as ruas de Paris no período de sua transição para a Época Moderna. A obra de Atget é comentada no Capítulo 3.

¹⁷ Richard Avedon (1923-2004), fotógrafo de moda e retratista americano.

brancos, rugas, é um momento especial para os olhos investigarem as máscaras sociais, a passagem do tempo, a concepção que o fotografado faz de si mesmo, a sua vaidade, ou a falta dela, e a tensão disso tudo com a face nua.



Figura 4- *William Casby, born in slavery*, Louisiana, 1963. Richard Avedon.
Fonte: <chamberofmarvels.wordpress.com/>¹⁸

O fundo branco colabora para destacar as personalidades dos fotografados, evitando que qualquer outro detalhe externo possa distrair a atenção do espectador. É marcante a presença do rosto humano nas imagens dos trabalhadores rurais, pessoas comuns,

¹⁸ Disponível em: <<http://chamberofmarvels.wordpress.com/2008/05/08/born-in-slavery-una-nota-sulla-fotografia/>>. Acesso em: 04 jan. 2014.

atores, artistas ou políticos. Avedon, ao contrário de Sander, procura revelar algo secreto no rosto humano, através da tensão entre a máscara e o rosto nu, entre mundo externo e interno.

A presença do objeto na imagem é central no argumento de Roland Barthes, que declara no livro *A câmara clara* (1984) que toda fotografia é um certificado de uma presença passada, possuindo uma relação específica com o objeto que representa. É o que ocorre nos retratos de Avedon, especialmente na foto de William Casby, nascido escravo (Figura 4). Aqui, a fotografia assume uma máscara, como produto de uma sociedade, de sua história, provocando um confronto através de uma noção de não manipulado, não construído, não espetacular. O rosto de Casby é difícil de encarar: “a essência da escravidão é aqui colocada a nu: a máscara e o sentido, na medida em que é absolutamente puro (como o era no teatro antigo)” (BARTHES, 1984, p.58).

O livro de Barthes foi influente nas discussões sobre fotografia no século XX, muitas vezes acaloradas, por tratar da subjetividade, do mistério, da memória e de imagens familiares diante do impacto da experiência fotográfica. Ele investiga uma ontologia fotográfica, diz que a fotografia é inclassificável, jamais se distingue de seu referente, e o mais importante: “ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 1984, p. 13). A fotografia é um acontecimento único, que representa, aproxima, uma microexperiência da morte, o *ser* fotografado como *sendo-passado*, um esmagamento do tempo, pois “isto está morto, isto vai morrer” (BARTHES, 1984, p. 142).

A fotografia indica, apresenta algo, confronta. Barthes desenvolveu as noções de *punctum* e *studium* como modos de interpretação. O *studium* seria o aspecto ideológico, cultural da imagem, em contraste com o *punctum*, um detalhe não codificado privado e pessoal que inesperadamente desperta a atenção do observador, é quando o “sujeito que observa repudia todo e qualquer saber e referência àquilo que na imagem é objeto de conhecimento, para deixar que se produza o afeto do transporte” (RANCIÈRE, 2012b, p. 106).

O *studium* é o aspecto que transporta o espectador para uma viagem no tempo, nas culturas, nas classes sociais. É um campo vasto, uma espécie de educação que indica como a sociedade se organiza. As fotografias fundamentadas no registro sociocultural fornecem esse tipo de informação, como, por exemplo, na série de retratos do fotógrafo americano Jamel Shabazz (Figura 5).



Figura 5 - da série *Back in the Days*, 2014, Nova York. Jamel Shabazz.
Fonte: <<http://www.wedgecuratorialprojects.org>>¹⁹

¹⁹ Disponível em: <<http://www.wedgecuratorialprojects.org/work/jamel-shabazz-back-in-the-days/>>. Acesso em: 04 jan. 2014.

Shabazz é conhecido por registrar o início do movimento *hip-hop*²⁰ nas comunidades afro-americanas em Nova York no começo dos anos 1980. Folhear seu livro *Back in the Days* (2014) é como uma viagem no tempo, um encontro com a intenção do fotógrafo e com a realidade dessas aparências. Diversos elementos compõem a atmosfera dessa comunidade, como as roupas e os tênis esportivos, os grafites no metrô, os equipamentos de áudio, as poses encenadas, apontando o comportamento social e uma atitude afirmativa. Essas fotografias indicam o que foi o passado dessa comunidade. Elas podem distorcer, “mas sempre permanece a suposição de que algo semelhante ao que mostra a fotografia existe ou existiu” (SONTAG, 1981, p. 6).

No contraste desses modos de interpretação, talvez seja possível alcançar o mistério da fotografia. Na definição de *punctum* – como experiência pessoal, elemento indecifrável, abaixo da linguagem, sem comunicação – Barthes descreve o sentimento indizível que nos leva a outros lugares, outras percepções e consciências:

Louca ou sensata? A fotografia pode ser uma ou outra: sensata se seu realismo permanece relativo, temperado por hábitos estéticos ou empíricos (folhear uma revista no cabelereiro, no dentista); louca, se esse realismo é absoluto e, se assim podemos dizer, original, fazendo voltar à consciência amorosa e assustada a própria letra do Tempo: movimento propriamente repulsivo, que inverte o curso da coisa e que eu chamarei, para encerrar, de êxtase fotográfico (BARTHES, 1984, p. 175).

As ideias de Barthes partem da fotografia como um objeto que se entrega de imediato ao espectador, como uma força de evidência nada vaga ou sutil. A partir daí, das concepções de *studium* e *punctum*, a fotografia é compreendida por seus elementos autênticos e indizíveis. É nesse diálogo entre a evidência incontestável e o indizível que se dá a obra do fotorjornalista húngaro, naturalizado americano, Arthur Felling, mais conhecido como Weegee (1899-1968), (Figura 6). Seu arquivo é apresentado intensamente, sem rodeios, numa superfície preto e branca, contrastada e iluminada pela luz de *flash*. Weegee era um fotógrafo das catástrofes urbanas – incêndios, acidentes, criminosos –, mas seu motivo predileto era o assassinato. Suas diversas

²⁰ O *hip-hop* é um movimento cultural afro-americano composto por três elementos: a dança *break*, a pintura do grafite e a poesia *rap*.

imagens de corpos baleados estirados ao chão é prova incontestável de que algo aconteceu.

Seu arquivo mostra o barbarismo da vida numa grande cidade, em Nova York nos anos 1930 e 1940. E não se trata da denúncia das injustiças sociais, ou de uma reportagem humanitária zelosa e curiosa, ele apresenta a “vida como ela é”, numa cumplicidade não paternalista com as vítimas desses desastres. A violência urbana não é assunto para amadores e aventureiros, e exigiu dele uma dedicação total. Weegee vivia mergulhado nesse universo, morava em frente à delegacia e tinha acesso ao rádio da polícia.



Figura 6 - *At an East Side Murder*, 1943, Nova York. Weegee.

Fonte: <<http://blog.ricecracker.net/tag/east-river/>>²¹

²¹ Disponível em: <<http://blog.ricecracker.net/wp-content/uploads/2013/05/weegee010.jpg>>. Acesso em: 06 jan. 2014.

É um trabalho que não pode ser separado das condições históricas da época da lei seca, da guerra entre os *gangsters* e da linguagem agressiva dos tabloides, talvez uma correspondência visual e conceitual da atmosfera agressiva, hostil e veloz da cidade. Todos os detalhes das fotos de Weegee facilitam um sentimento cômico e trágico, como na justaposição dos desastres com letreiros e cartazes de rua, nas fotos de bêbados, travestis, figuras da boemia, e principalmente, porque mostra a cena do assassinato com a reação dos pedestres. Isso faz com que a imagem se ofereça num campo rico de informações, gerando uma ansiedade e curiosidade visual em ver a expressão do outro vendo um desastre ou um corpo caído no chão.

A fotografia de Weegee apresenta atração pelo caótico, pelos acidentes, desordens, pertence a um conceito de realismo, no qual a imagem se dá numa atmosfera de rusticidade, e os temas são brutais, desagradáveis, transmitem uma ideia de vida difícil. O realismo na fotografia está ligado com a noção de fotografia direta – uma imagem que evita maneirismos e uma noção de pitoresco.

O fotógrafo sueco JH Engström²² (1969-) descende do realismo de Weegee, uma transcrição da dureza e das dificuldades da vida urbana e moderna. Seu trabalho também é ancorado no desejo de real sem retoques, mas traz um questionamento radical sobre a possibilidade de uma comunicação com o mundo. Martin Jaeggi (2008), num artigo para a revista *Aperture*, aborda a angústia de Engström na procura pelas presenças de seus fotografados, de sua dúvida em relação à possibilidade de representar qualquer compreensão real do nosso entorno. Dúvida essa que Weegee não tinha, pois como argumenta Peter Osborne (2010), não se trata do questionamento sobre a capacidade de gravação da fotografia, o que está no ar é um sentimento generalizado de uma incerteza sobre tudo.

Na série *Shelter* (1997), (Figura 7), Engström fotografou durante três anos mulheres sem-teto em um abrigo em Estocolmo, Suécia. Segundo Jaeggi (2008), esses retratos

²² JH Engström (1969-), fotógrafo sueco cujo trabalho tem sido reconhecido em recentes publicações e exposições. Trata-se de um ponto de vista dramático, focado na solidão, na boemia urbana através de uma narrativa não linear, poética e documental.

afastam-se dos clichês sensacionalistas e adocicados, pois aqui as mulheres encaram a câmera, numa condição humana despida e autodeterminada. Somente as linhas faciais, outras marcas, e o olhar vazio indicam as dificuldades por que passaram. Essas fotos são como encontros e não verdades, falam da partilha da solidão entre o fotógrafo e o fotografado, enfatizada pela técnica sombria de Engström, da fotografia em filme na sua rusticidade e imperfeição.



Figura 7 - *Shelter*, Estocolmo, 1997. JH Engström.

Fonte: <<http://www.flickrriver.com/photos/photo-tractatus/5959020483/>> ²³

No livro *Sketch of Paris* (2013), (Figura 8), Engström fotografa Paris, sua vida pessoal e confirma sua abordagem ao mesmo tempo lírica e documental. Não há uma sequência narrativa ou capítulos classificatórios. As imagens são oferecidas numa

²³ Disponível em: <http://farm7.staticflickr.com/6130/5959020483_f8d5dd7c48_b.jpg>. Acesso em: 10 jan. 2014.

grande variedade de fragmentos espalhados, de pequenos detalhes, que em conjunto fornecem uma declaração visual sobre a cidade e sua vida.



Figura 8 - *Sketch of Paris*, Paris, 2013. JH Engström.
Fonte: < <http://www.interviewmagazine.com> > ²⁴

²⁴ Disponível em: <http://www.interviewmagazine.com/art/jh-engstroms-sketch-of-paris#slideshow_54636.1>. Acesso em: 12 maio 2014.

O negativo de Engström é sujo, arranhado, empoeirado, revela as marcas do tempo, da revelação, todas as precariedades envolvidas, o que o aproxima do fotógrafo ucraniano Boris Mikhailov ²⁵ (1938-) nas suas imagens brutais e comoventes na série *Case History* (Figura 9).



Figura 9 - *Case History*, 1997-1999. Boris Mikhailov.

Fonte: <http://www.saatchigallery.com/artists/boris_mikhailov.htm> ²⁶

²⁵ O fotógrafo ucraniano Boris Mikhailov (1938-) é um dos principais fotógrafos da antiga União Soviética, cujo trabalho é conhecido por destacar a posição do indivíduo dentro das condições de vida pós-comunista na Europa Oriental.

²⁶ Disponível em: <http://www.saatchigallery.com/artists/boris_mikhailov.htm>. Acesso em: 10 jan. 2014.

As fotos de Mikhailov, enraizadas no contexto histórico da antiga União Soviética, tratam do colapso do comunismo. As fotografias da série *Case History* (1997-1999), realizada em uma comunidade de desabrigados na Ucrânia, são difíceis de olhar porque mostram uma pobreza devastadora, uma sociedade desumana que permite que as pessoas vivam em estado de degradação (RESPENI, 2011).

Mikhailov escancara os limites da documentação humanitária zelosa e curiosa, ao pagar seus fotografados, montando as cenas nas quais serão fotografados e despindo-os (HUBBARD, 2010). Isso não significa que ele estivesse mentindo, mas trata-se de uma forma não hipócrita de mostrar o capitalismo e de não ignorar as relações por trás das imagens. E também não se trata de uma exploração voyeurística. A falta de compaixão reflete a perda das ideologias, o colapso social, a vida descartável.

Engström e Mikhailov acreditam no vínculo da fotografia com o referente, na tentativa de se criar uma solidariedade mais íntima de interesses a partir dessa ligação, num contato que tenta suprir as distâncias. Baseam seu trabalho na concepção da câmera como fenômeno da civilização, portadora de um senso de realidade indispensável na finalidade de denúncia, desabafo, catarse, como fornecedora de provas incontentáveis.

Para Susan Sontag (1981), o ato de fotografar é uma apropriação da coisa fotografada, como uma espécie de violação ao transformar o fotografado em objeto de posse simbólica através de uma superfície muda. O pensamento da autora lida com o conhecimento fotográfico, sua capacidade de despertar consciências e algum tipo de sentimentalismo. No livro *Ensaio sobre a fotografia* (1981), Sontag descreve o uso da câmera fotográfica como um tipo de poder, carregada de agressividade, como uma arma predatória. E do inventário fotográfico do horror total, como uma espécie de revelação moderna, uma epifania negativa. Aqui a foto perfura e depois anestesia.

Sontag aponta que à medida que nos expomos à determinada imagem, ela se torna menos real, o choque vai diminuindo após repetidas observações (SONTAG, 1981, p. 20). Em *Diante da dor dos outros* (2003), a autora revê essa posição e conclui que o

impacto de uma imagem do horror pode causar diversas reações, sendo difícil determiná-las a curto e a longo prazo, mas, definitivamente, fornece informações, dá-nos conta do que existe.

A ética ao fotografar é central em Sontag. Ela comenta o papel da câmera em embelezar o mundo, de criar o belo no feio, de transformar a história em espetáculo, uma produção ilimitada de notas sobre a realidade. E ressalta que seu poder está no congelamento do instante, que possibilita a investigação, que faz surgir detalhes abrangentes e significativos na sua intrínseca dubiedade, na relação entre a verdade e a beleza (SONTAG, 1981, p. 108). Os trabalhos das fotógrafas Susan Meiselas (1948-) e Francesca Woodman (1958-1981) se constroem nessa tensão, em favor de uma realidade mais complexa.

1.3 A FOTOGRAFIA MOLDA O MUNDO

Em geral, a teoria pós-moderna sobre a fotografia desafia o índice fotográfico.²⁷ E vai buscar inspiração na sua fragilidade, no seu modo controverso ligado a uma necessidade histórica, social, cultural. Aqui a relação da fotografia com a verdade é negada, motivada pelos modos como é usada na publicidade, na política, na ideologia, a serviço do racismo e do sexismo.

Segundo Kriebel, em *Photography Teory* (2006), a partir dos anos 1980 a crítica fotográfica se interessa por questões como: a tensão entre arte e não arte; os usos da fotografia na arte pós-moderna; no questionamento de sua ligação com a realidade; sobre a estetização da fotografia nos museus e instituições; em relação à teoria feminista; a psicanálise de Freud e Lacan; e os escritos de Michel Foucault sobre poder e controle (KRIEBEL, *apud* ELKINS, 2006, p. 23). Todas essas influências provocaram novas abordagens e inauguraram uma maneira de compreender a fotografia e seu papel na cultura.

²⁷ A teoria pós-moderna sobre a fotografia traz questões pertencentes ao simulacro, estereótipo, ao posicionamento social e sexual do sujeito observador, ao funcionamento da propaganda e de outras formas de fotografia de mídia de massa.

Alguns textos dos anos 1980, como os de Rosalind Krauss (1982) e Douglas Crimp (2005), apontam os modos pelos quais as fotografias são vistas, antes como ciência, registro topográfico, e, posteriormente, com a entrada da fotografia no museu, como expressão, estética. Victor Burgin (1982) vai analisar o ato de olhar uma fotografia, apoiado na psicanálise e na semiótica. Allan Sekula (1986) também observa as funções da fotografia nas instituições, considerando o sistema de troca capitalista, examinando como o discurso do poder e das relações de classe constroem o sentido fotográfico. Abigail Solomon-Godeau (1991) se dedica às questões feministas, às estruturas de poder patriarcais, usa termos como “escopofilia”, “voyeurismo”, “fetiche”, para demonstrar como a fotografia está estruturada em torno do observador masculino e seu prazer.

Esses pensamentos, exceto o de Krauss, que defende o aspecto referencial da fotografia, discutem a sua capacidade de gravação da realidade e neutralidade. Pois aqui a fotografia é entendida como uma construção simbólica a partir de diversos enunciados – tecnologia, poder patriarcal, publicidade, interesses políticos – que modificam o referente externo.²⁸

O trabalho de Susan Meiselas²⁹ é baseado no registro fotográfico e em depoimentos gravados, anotados, na intenção de garantir a história de vida de seus fotografados, numa abordagem não colonialista. Desta forma, o entendimento da imagem é

²⁸ No começo do anos 1980, alguns artistas também questionam a representação fotográfica dominante a partir de práticas artísticas, como serialidade, repetição, apropriação, intertextualidade, simulação, pastiche, numa produção crítica, radical centrada nas questões da representação. Eles rejeitam a ideia da fotografia como coisa em si, mas como algo produzido na representação, recepção, e sempre conectada com discursos preexistentes (KRIEBEL, *apud* ELKINS, 2006, p. 35-36).

²⁹ Susan Meiselas (1948-), fotógrafa americana cujo trabalho trata de questões ligadas à representação da mulher, ao registro da guerra e da violência. É conhecida por apresentar conflitos na América Latina, como, por exemplo, a Revolução Sandinista na Nicarágua (1978-1979), o massacre de El Mozote em El Salvador (1981-1982), e mais recentemente, a história do Curdistão (1991-1997). Ela é associada à Agência Magnum desde 1976. A Magnum é uma importante cooperativa de fotógrafos fundada pelos fotógrafos Henri Cartier-Bresson (1908-2004) e Robert Capa (1913-1954).

auxiliado por textos, gravações, que tecem uma narrativa textual em conjunto com a visual.

A série *Carnaval Strippers* (figuras 10 e 11) foi realizada na região da Nova Inglaterra, Estados Unidos, nos anos 1973 e 1975, e é instigante porque apresenta o ambiente de performances de *strippers*, a plateia (como em *Weegee*), e extensas entrevistas gravadas com essas mulheres, outros trabalhadores locais e os frequentadores. O projeto não é puramente visual, o texto tem importância pontual na identificação dessas mulheres entre 17 e 35 anos, nos seus objetivos, como, por exemplo, guardar dinheiro para a faculdade e projetos futuros. Por outro lado, em outros depoimentos são relatadas agressões e perversões (MEISELAS, 2008, p. 14-15).



Figura 10 - da série *Carnaval Strippers*, USA. Essex Junction, Vermont, 1973, *Lena after the show*. Susan Meiselas.

Fonte: <<http://www.susanmeiselas.com/early-years/carnival-strippers/>>³⁰

³⁰ Disponível em

<http://www.susanmeiselas.com/images/uploads/CS_MES197300DW00031_29_1.jpg>.

Acesso em: 14 jan. 2014.

O ponto de vista de Meiselas foi construído na tentativa de apresentar diversos olhares sobre o assunto, e a gravação foi uma forma de as mulheres falarem por si mesmas, evitando a vitimização: elas deixam claro que esse trabalho foi uma opção. Além disso, o visual de proximidade, a fotógrafa se escondendo, deixando a cena acontecer, representa o nosso olhar, o do observador, como se estivéssemos presentes no evento, como um acesso a um infrassaber, que só a fotografia permite ter, pois ela “fornece uma coleção de objetos parciais e pode favorecer em mim um certo fetichismo: pois há um *eu* que gosta do saber, que sente a seu respeito como que um gosto amoroso” (BARTHES, 1984, p. 51, grifo do autor).

Abigail Solomon-Godeau comenta a visão de Meiselas sobre a exploração das mulheres fotografadas, pois nessa região e época ganhava-se mais se despindo do que trabalhando numa fábrica, tornando as mulheres assim suscetíveis ao abuso masculino (SOLOMON-GODEAU, *apud* MEISELAS, 2008, p. 93).



Figura 11 - da série *Carnaval Strippers*, USA, Tunbridge, Vermont, 1974, *Before the Show*. Susan Meiselas.

Fonte: <<http://www.susanmeiselas.com/early-years/carnival-strippers/>>³¹

³¹ Disponível em: <<http://www.susanmeiselas.com/early-years/carnival-strippers/>>. Acesso em: 14 jan. 2014.

Para a autora, o registro de Meiselas é um testemunho inabalável da violência à qual as mulheres são submetidas, sendo o voyeurismo o ponto central dessas fotografias, que revelam como o olhar está relacionado ao sexo, com os mecanismos de objetivação, fetichismo e projeção, especialmente quando o objeto é o corpo feminino (SOLOMON-GODEAU, *apud* MEISELAS, 2008, p. 94). É um trabalho sobre o ato de olhar. Os olhares das dançarinas variam de acordo com suas atividades, atuando nos palcos, descansando nos bastidores, ou posando para os retratos de Meiselas. O olhar do homem está hipnotizado, o que, segundo Solomon-Godeau, evidencia os mecanismos de sexualidade e poder (SOLOMON-GODEAU, *apud* MEISELAS, 2008, p. 94).



Figura 12 - da série *Prince Street Girls*, *JoJo, Carol and Lisa on the corner of Prince and Mott Streets*, 1976. Susan Meiselas.

Fonte: <<http://www.loeildelaphotographie.com/>>³²

³² Disponível em: <<http://www.loeildelaphotographie.com/en/2013/11/28/susan-meiselas-prince-street-girls>>. Acesso em: 15 jan. 2014.

Após *Carnaval Strippers*, Meiselas se envolveu com um grupo de garotas, durante os anos 1976 e 1978, no projeto *Prince Street Girls* (Figura 12), local próximo onde elas moravam, no bairro Little Italy, Nova York. O relacionamento entre elas começou por acaso, em um encontro nas ruas, que despertou gradativamente o interesse da fotógrafa em representar as adolescentes e as mudanças na consciência de seus próprios corpos, a postura, a pose, não somente para a câmera, mas para elas próprias e entre elas (MEISELAS, 2008, p. 17-18). Essas fotografias revelam uma combinação de dureza e vulnerabilidade, um modo de estar nas ruas, e também representam uma época em que havia abertura para esse tipo de troca, na abordagem de um desconhecido a um grupo de adolescentes. São também documentos sobre essa região, que depois de um processo de gentrificação se descaracterizou, perdeu a vivacidade dos pequenos comércios, das antigas residências, para se tornar uma área nobre da cidade.

O trabalho de Meiselas é realizado com seus fotografados, baseado no dialogismo, num desejo de contar uma história em conjunto com os envolvidos, na consciência de que a câmera é um instrumento de poder. Talvez possa ser entendido como o desafio de ultrapassar essa barreira em direção a diversas clarificações, sempre fundamentadas no registro fotográfico, como fato, evidência, impressão, mas também apoiada pela fala, pela escrita, que aqui autenticam e enfatizam as intenções da fotógrafa.

Em *Archives of Abuse* (1991-1992), (Figura 13), Meiselas apresenta registros forenses da violência doméstica em São Francisco, Estados Unidos. Ela também se apropria dos arquivos policiais, das fotos das agressões nos corpos e dos relatos que compreendem um conjunto de registros mais impactante e convincente do que a fotografia da artista (segundo ela própria), já que possui uma ideia de objetividade e evidência fundamentadas na investigação policial (MEISELAS, 2008, p. 239). Meiselas aqui é uma facilitadora, uma intermediária, sua posição é sem excessos, um pequeno detalhe já basta para revelar a dimensão do sofrimento dessas mulheres, como marcas de sangue na parede, na cama ou nas vítimas apontando suas próprias feridas.

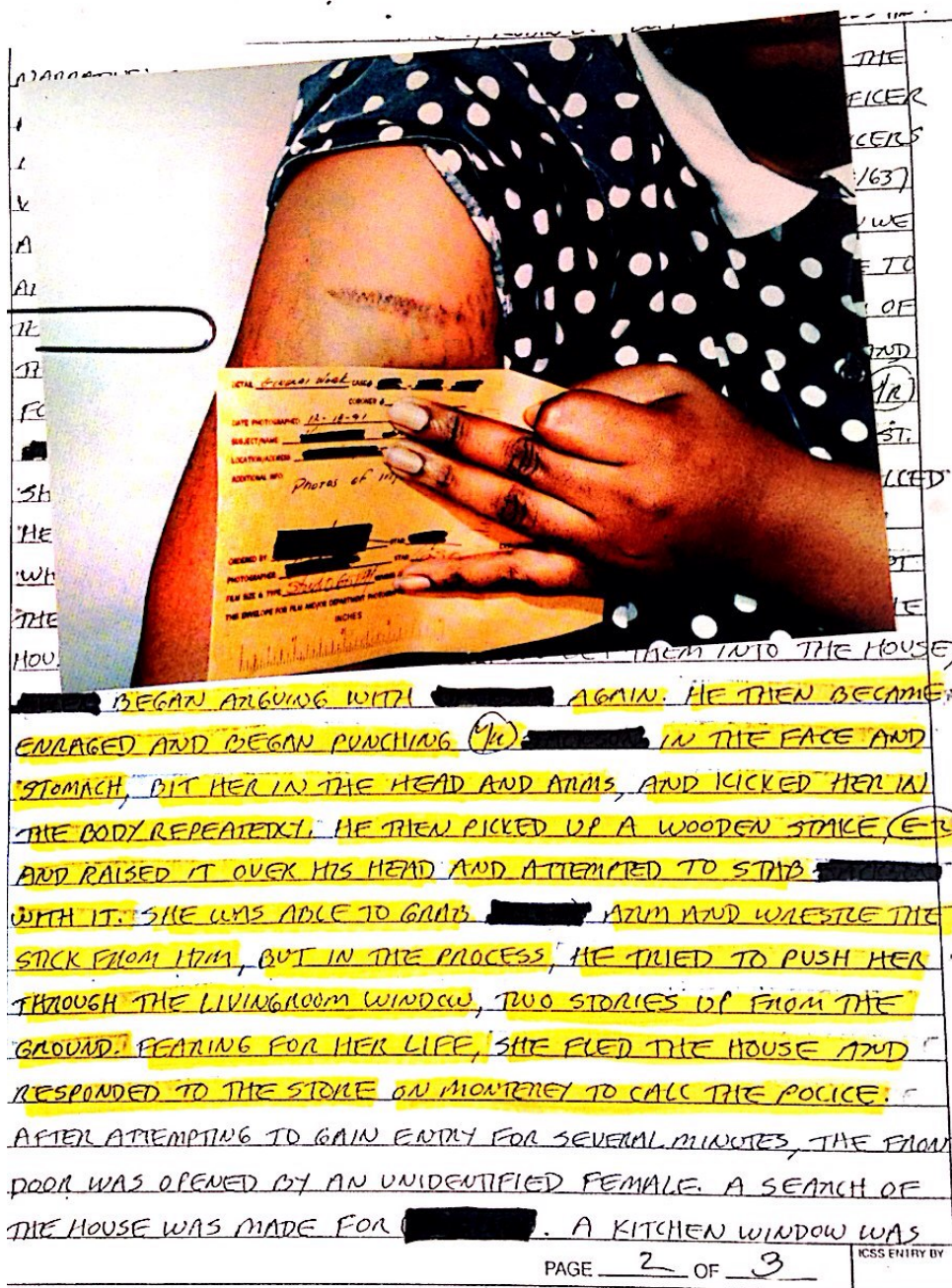


Figura 13 - da série *Archives of Abuse*, collage 2: Police report and police photograph, São Francisco, 1992. Susan Meiselas.

Fonte: escaneado de MEISELAS (2008).

Solomon-Godeau, nos textos que compreendem o capítulo “Photography and Sexual Difference” do livro *Photography at the Dock* (1991), apresenta uma importante reflexão para a crítica da fotografia partindo do princípio de que sua transparência tem sido uma potente fornecedora de cultura ideológica, especialmente no que se refere aos gêneros. Ela utiliza comentários sobre a pornografia para descrever a

representação da mulher no Ocidente, na modernidade³³ – feita pelos homens e para o uso deles –, como uma construção, um objeto inscrito dentro de limitadas significações (SOLOMON-GODEAU, 1991, p. 220).

A representação da pornografia é um mecanismo de significados, que quando lançados no mundo adquirem uma vida autônoma, construindo fantasias coletivas, que alimentam relações de uma ordem sexual desigual (SOLOMON-GODEAU, 1991, p. 221). A transparência da fotografia, seu aspecto transcrito, é usada na sociedade patriarcal para determinar posturas fundamentadas na mulher como objeto do olhar e do desejo. Solomon-Godeau analisa a diferença entre o nu feminino e o masculino: a mulher foi codificada para significar sexualidade, enquanto a representação do homem heterossexual não conota o erótico (SOLOMON-GODEAU, 1991, p. 223). A fotografia da sociedade do espetáculo naturaliza essas diferenças, confirma uma ordem opressora, espalha padrões, como clichês, estereótipos, presentes também nas mais inocentes e inofensivas imagens.

A autora fala da espetacularização do corpo feminino, integrada ao momento inicial de desenvolvimento da indústria fotográfica, e questiona a relação entre tecnologia e uma demanda já existente por imagens pornográficas. O tema é complexo, esbarra na diferença entre erótico e pornográfico, natural e codificado, como, por exemplo, no enquadramento do corpo feminino, que foi se tornando cada vez mais reduzido a partes autônomas, pedaços de carne, hiper-reais, detalhes microscópios, onde se perdem as sutilezas, a sedução, o jogo. Perdem-se os limites entre aquilo que Barthes chamou de desejo pesado, o pornográfico; e o leve, o bom, o erótico (BARTHES, 1984, p. 89).

O nu artístico pode ser considerado uma categoria do passado, pois o corpo atualmente é consumido, fetichizado, apresentado para fins explícitos, violentos, ou na denúncia disso tudo. É desafiadora a apresentação de um corpo livre, sutil, que

³³ A autora cita John Berger no seu livro *Modos de ver* (1999), para pontuar que na história da pintura certas representações do nu feminino produzem um diferente tipo de espectador, pois a modelo era musa, era amada pelo artista, e essas pinturas são extremamente convincentes dessa relação entre eles (SOLOMON-GODEAU, 1991, p. 232).

“leva o espectador para fora de seu enquadramento”, na “excelência absoluta de um ser, alma e corpo intrincados” (BARTHES, 1984, p. 89), como nas fotografias de Edward Weston ³⁴ (1886-1958) (Figura 14).



Figura 14 - *Nude Floating*, 1939. Edward Weston.
Fonte: <<http://www.edward-weston.com>> ³⁵

Em contraste com a serenidade de *Nude Floating*, Francesca Woodman ³⁶ (1958-1981), (figuras 15 e 17), apresenta um corpo na tensão entre a liberdade e a

³⁴ Edward Weston (1886-1958), fotógrafo americano. Weston e os fotógrafos Alfred Stieglitz (1864-1946), Ansel Adams (1902-1984), entre outros, estabeleceram um conceito de fotografia de arte baseado nas concepções de autoria e primazia da subjetividade. De acordo com Sontag, os fotógrafos como Weston tomaram para si a tarefa de depurar os sentidos (SONTAG, 1981, p. 93).

³⁵ Disponível em: <<http://www.edward-weston.com/images/Portfolios/desnudos/N39-C-2.jpg>>. Acesso em: 17 jan. 2014.

codificação. Solomon-Godeau dedica um texto à fotógrafa, “Just Like a Woman” (1991), e inicia com a teoria de Simone de Beauvoir sobre o outro, como um termo constitutivo da feminilidade dentro do patriarcado, como uma investigação sobre as concepções das diferenças sexuais, sobre a radical alienação da mulher em relação ao sistema simbólico no qual é representada, já que, segundo Lacan, uma real representação da mulher é desconhecida, pois ela é entendida como uma produção do discurso (SOLOMON-GODEAU, 1991, p. 238-239).



Figura 15 - *Sem título*, Roma, 1977-1978. Francesca Woodman.

Fonte: <<http://www.ilmuomag.it/fotografia-al-femminile-presenta-francesca-woodman/>>³⁷

³⁶ Francesca Woodman (1958-1981), fotógrafa americana cujo trabalho é uma poética visual composta de autorretratos e diversos elementos simbólicos referentes ao universo feminino.

³⁷ Disponível em: <<http://www.ilmuomag.it/wp-content/uploads/2013/03/Francesca-Woodman-Book-9-980x1600.jpg>>. Acesso em: 05 jan. 2014.



Figura 16 - *La Poupée*, sem data. Hans Bellmer.

Fonte: < <http://lamblegs.wordpress.com/tag/hans-bellmer/> > ³⁸

Diferentemente das artistas que trataram dos gêneros sexuais, como Barbara Kruger ³⁹ (1945-) e Cindy Sherman ⁴⁰ (1954-), o trabalho de Woodman não anuncia uma

³⁸ Disponível em: <<http://lamblegs.wordpress.com/tag/hans-bellmer/>>. Acesso em: 14 maio 2014.

³⁹ Barbara Kruger (1945-), artista americana cujo trabalho é baseado na apropriação de imagens de revistas e em textos justapostos que assumem o tom autoritário da publicidade convencional, ao incorporar imagens fotográficas extraídas da propaganda.

⁴⁰ Cindy Sherman (1954-), artista americana conhecida pelos autorretratos, nos quais apresenta uma construção da identidade contemporânea a partir das representações do cinema, revistas, televisão e história da arte.

manifestação política explícita, e sim uma investigação e exploração do corpo da mulher como um ícone do desejo. Solomon-Godeau a aproxima da fotografia surrealista por tratar de uma imagem inusitada, como em Hans Bellmer ⁴¹ (1902-1975) (Figura 16), onde o corpo feminino é reduzido à condição de aparelho. Talvez isso sugira seu interesse em reproduzir a imagem produzida pelo homem, reconstruir o que o homem vê, através de um olhar feminino. A artista se experimenta como objeto do olhar, ímã, local dos desejos e fantasias do homem, sendo, ao mesmo tempo, autora de um trabalho sobre o reino da escopofilia (SOLOMON-GODEAU, 1991, p. 240).



Figura 17 - *Self Portrait Talking to Vince*, Providence Rhode Island, 1976. Francesca Woodman.
Fonte: <<http://www.sz-mag.com/news/2012/03/francesca-woodman-nothing-but-herself/>> ⁴²

⁴¹ Hans Bellmer (1902-1975), artista alemão, escultor e fotógrafo. Sua obra é conhecida pelas esculturas de bonecas e suas respectivas fotografias. Na obra de Hans Bellmer (1902-1975), o corpo da mulher é reduzido à condição de aparelho, e assim, reafirma o princípio de inutilidade da máquina humana, diante da situação histórica da Alemanha nos anos 1930 (MORAES, 2002, p. 138).

⁴² Disponível em: <http://www.sz-mag.com/wp-content/uploads/2012/03/FW_16_Woodman_Self-portrait-talking-to-Vince_P083-984x1024.jpg>. Acesso em: 05 jan. 2014.

O objeto fala. O corpo de Woodman se apresenta como uma *tabula rasa*, uma superfície onde qualquer significado pode ser inscrito, induzindo a pensar na mulher como o significante do outro masculino. Segundo a feminista Laura Mulvey, Freud associou a escopofilia com o ato de tornar as outras pessoas objetos, sujeitando-as a um olhar controlador, fixo e curioso (MULVEY, 1983, p. 439). A autora comenta que o cinema satisfaz uma necessidade primordial de prazer visual, através do inconsciente da sociedade patriarcal, que codificou o erótico dentro da linguagem dominante, e assim constrói o modo pelo qual a mulher deve ser olhada, refletindo a diferenciação sexual que controla as imagens e o espetáculo. Woodman expressa no corpo essas tensões da representação feminina, onde o homem exprime suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, “impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado” (MULVEY, 1983, p. 438).

As fotografias de Melanie Bonajo ⁴³ (1978-) apresentam um incômodo similar ao de Woodman. Ela aponta para a relação do indivíduo contemporâneo com seu ambiente, seus sentimentos de incerteza e instabilidade, e o desejo de escapar para um estado primitivo e arcaico. A artista cria seu próprio mundo reajustando elementos de uma nova forma, organiza os objetos do cotidiano inscrevendo-os em outra rede de significações. Nas fotos *The Rabbit Inside the Cave* (Figura 18), *Bears*, *Waiting for Something Beautiful to Happen* (2002), Bonajo cobre os rostos das mulheres para acrescentar um sentido bizarro, melancólico, oculto, ao mesmo tempo que os coloca em evidência como negação e lugar de conflito. O incerto, o imprevisível desestabilizam a certeza de uma leitura, e a força da imagem se dá na sua falta de sentido, como se seu significado estivesse suspenso.

⁴³ Melanie Bonajo (1978-), artista holandesa performática e fotógrafa. Bonajo trata de questões feministas e ecológicas.



Figura 18 - *The Rabbit Inside the Cave*, 2002. Melanie Bonajo.
Fonte: <<http://www.designboom.com/art/melanie-bonajo/>>⁴⁴

A fotografia representa o mundo empírico, é agente da cultura, da ideologia, mas também pode se abrir para além do discurso, na suspensão de todas as relações e intenções: “a subjetividade absoluta só é atingida em um estado, um esforço de silêncio (fechar os olhos é fazer a imagem falar no silêncio)” (BARTHES, 1984, p. 84). Compartilho com as colocações de Barthes sobre a fotografia. O desejo do autor é

⁴⁴ Disponível em: <<http://www.designboom.com/art/melanie-bonajo/>>. Acesso em 6 de janeiro de 2014.

deixar o detalhe remontar sozinho a consciência afetiva, pois há muito barulho em torno das imagens: movimentos, instituições, regimes de articulação, dispositivos de visão, que atribuem significados, sentidos, que enclausuram a imagem dentro de uma circulação, numa ordem simbólica determinada.

Woodman e Bonajo apresentam um conjunto de imagens fascinantes, enigmáticas, existenciais, que falam de questões relativas ao corpo da mulher, mas que também escapam dessa interpretação como sintoma, numa possibilidade que imobiliza e provoca. A fotografia também desestabiliza no momento em que se cala, quando perde suas funções do algo a ser decifrado e explicado, numa “espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (BARTHES, 1984, p. 89).

Barthes pensa a fotografia como objeto historicamente construído cuja “sutileza é decisiva”, “induz vagamente a pensar” (BARTHES, 1984, p. 127, p. 62), e como modo sensível, como ponto de partida para o afeto, a memória, o desejo. O pensamento do autor revela a dificuldade em conceituar e classificar a imagem fotográfica, por sua onipresença, intensidade, por trazer sensações subjetivas que muitas vezes escapam à teoria. A poesia presente no livro *A câmara clara* (1984) foi o recurso encontrado por ele, para “saber a qualquer preço o que ela era ‘em si’, por que traço essencial ela se distinguiu da comunidade das imagens” (BARTHES, 1984, p. 12).

Descrever e compreender a fotografia não é tarefa simples, por sua relação paradoxal com o real (o índice supõe, não afirma), por sua maleabilidade, múltiplas funções e formas, por suas ramificações sociais, culturais, e por ser um campo instável influenciado pelas transformações tecnológicas e econômicas.⁴⁵ As teorias sobre a fotografia refletem os contextos históricos, no desejo de compreender como as

⁴⁵ Em geral, a discussão sobre a fotografia digital é ancorada na sua forma social, no uso cotidiano, no álbum familiar. Os textos sobre o impacto do digital na ontologia fotográfica geralmente concordam que não há uma ruptura em relação ao seu passado analógico, como por exemplo, no artigo de Peter Osborne, “Infinite Exchange: The Social Ontology Of The Photography Image”, 2010.

imagens moldam as relações sociais, “no entanto o decisivo na fotografia continua sendo a relação entre o fotógrafo e sua técnica” (BENJAMIN, 1994, p. 100).

A fotografia é o ponto de vista do fotógrafo, sendo que o objeto também existe por si mesmo, como, por exemplo na foto de Richard Avedon, *William Casby, born in slavery* (1963) (Figura 4). Apesar da intenção estética do fotógrafo, o rosto de William Casby está na imagem ao mesmo tempo como máscara social, produto da história, da sociedade e também numa ressonância psicológica imprevisível. A fotografia convoca uma presença, o “inconsciente ótico” de Benjamin (BENJAMIN, 1994, p. 94), talvez a maior contribuição da câmera fotográfica para a percepção do mundo nos seus aspectos indizíveis, sutis e nada banais.

2. A FOTOGRAFIA TRANSFORMA O MUNDO

Este capítulo pretende analisar a relação politicamente engajada entre o fotógrafo e seu assunto, a partir de algumas abordagens e representações reveladoras de injustiça social. Também apresenta a imersão do fotógrafo em uma realidade distinta da sua, abordando o trabalho de campo como um rito de passagem.⁴⁶ Essa prática é aqui entendida como uma ação que pode ser realizada pelo fotojornalista, documentarista e artista. Todos eles transpõem barreiras sociais e geográficas motivados por experiências transformadoras, capazes de despertar uma reação pública sobre determinadas questões, ou desestabilizar o espectador no surgimento de novas possibilidades de ver e sentir.

A história da fotografia no século XX é permeada por viagens sociais, definidoras nos modos de fotografar o outro. E aqui se estabelece um desafio: como o fotógrafo pode reconfigurar determinados aspectos, alcançar o problema e evitar a transformação do sujeito fotografado em objeto de posse? A meu ver, o conceito de engajamento de Sartre (2010), como reconhecimento da importância do social, como conhecimento do mundo a partir de um sentimento solidário, está intrínseco em um conjunto de imagens baseado na perspectiva de mudança e no desejo de liberdade.

A representação fotográfica acompanha e aponta as transformações no ponto de vista humanista. De acordo com Edward Said, após a Guerra Fria a representação do outro implica um novo interesse verdadeiramente multicultural, uma atenção para povos e culturas antes negligenciados e desconhecidos pelas sociedades europeias (SAID, 2007, p. 66). Todas essas mudanças e os atuais conflitos étnicos, as migrações, as tensões entre global e local, a resseção econômica, provocaram uma renovada solicitação por uma postura ética, na afirmação do humanismo na prática fotográfica, e essas preocupações permeiam também meu trabalho como fotógrafo.

⁴⁶ O trabalho fotográfico do antropólogo está mais relacionado com um tipo de iniciação em outras culturas. Esse assunto será abordado no Capítulo 4, dedicado à minha experiência artística, a partir do artigo “O trabalho de campo como rito de passagem” (1987), no qual o antropólogo Roberto daMatta aponta os aspectos dessa viagem social.

O trabalho do fotojornalista Tim Hetherington ⁴⁷ (1970-2011), morto na guerra civil na Síria aos 40 anos de idade, é exemplo de uma postura fotográfica ética. Seu trabalho é impulsionado por uma perspectiva de mundo melhor, mas também traz questionamentos sobre essa possibilidade. Hetherington deixa transparecer a consciência de que o registro da câmera pode ser irrelevante diante da dor das vítimas. Há nele uma dúvida sobre a possibilidade de mudança, devido ao poder da indústria da guerra, dos modos determinados pelos governos, como censura e manipulação midiática.

Seu vídeo *Diary* (2010) é um caleidoscópio de imagens coletadas durante dez anos de trabalho e evita ser mais um testemunho sobre uma história. Hetherington quer provocar uma reação a partir de realidades opostas. O efeito é poderoso porque a edição coloca em contraste imagens de quartos de hotéis com lençóis limpos e brancos, camas confortáveis, cafés da manhã impecáveis, telas de TVs com notícias de guerras (indicando o abismo entre informação e realidade), cidades como Londres e Nova York, com cenas de extrema violência e miséria em países africanos e no Oriente Médio, adolescentes armados, barulho de tiros, gritos, horror.

O vídeo mostra o dia a dia do fotógrafo em 19 minutos, e sutilmente é percebido que ele se pergunta: Qual o sentido desse trabalho? O que estou fazendo aqui? Hetherington fala do absurdo, da irracionalidade, e principalmente, da inutilidade da guerra através de imagens íntimas e não espetaculares. O filme documentário *Restrepo* (2010), em parceria com o jornalista Sebastian Junger (1962-), apreende a experiência militar dos Estados Unidos no Afeganistão, a relação tensa entre o pelotão e a população local, mais perto, é claro, da inexperiência, do medo e do desespero dos soldados americanos. A fragilidade em um ambiente hostil é uma imagem recorrente no seu arquivo, como no videoinstalação *Sleeping Soldiers* (2009), (Figura 19), aqui

⁴⁷ Tim Hetherington (1970-2011), fotojornalista e cineasta inglês, trabalhou e viveu na África, Afeganistão e em outros locais de conflito. Seu trabalho apresenta uma postura humanitária, é também caracterizado pelo uso de diversas mídias como instalação e vídeo.

também uma colagem de imagens, que mostra os bastidores dos conflitos e a vulnerabilidade desses jovens homens.



Figura 19 - *Sleeping Soldiers*, Afeganistão, 2009. Tim Hetherington.

Fonte: <<http://www.thedailybeast.com>>⁴⁸

A partir das fotos dos soldados dormindo, pode-se fazer uma ligação com o comentário de Barthes sobre a fotografia que Alexander Gardner⁴⁹ (1821-1882), (Figura 20), fez de um homem minutos antes de sua morte, em sua cela, esperando seu enforcamento. O espanto em ver isso é que se sabe “com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte” (BARTHES, 2003, p. 142). Ambas as fotos são belas, e os jovens nelas retratados também, e mesmo que o soldado de Hetherington não esteja morto, ele vai retornar para sua casa com as sequelas e os traumas psicológicos por ter vivido uma guerra, por ter ido para o inferno.

⁴⁸ Disponível em: <<http://www.thedailybeast.com/galleries/2012/04/12/tim-hetherington-s-sleeping-soldiers-photos.html#1be5b8dd-2e7d-4f33-8b26-b839b1741131>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

⁴⁹ Alexander Gardner (1821-1882), jornalista e fotógrafo escocês que trabalhou nos Estados Unidos como fotógrafo de guerra e retratista.

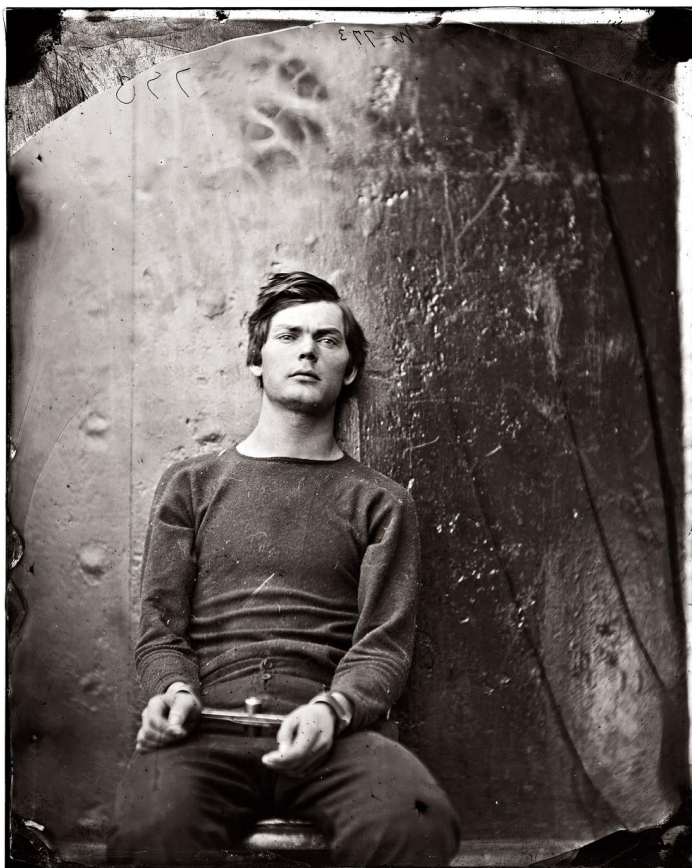


Figura 20 - *Lewis Paine*, 1865. Alexander Gardner.

Fonte: <http://www.leninimports.com/alexander_gardner.html>⁵⁰

Hetherington procura libertar o objeto de seus códigos visuais e narrativos, como na colagem de imagens sem sequência lógica do vídeo *Diary*. De acordo com Jacques Rancière (2012b) o deslocamento de imagens em diferentes regimes de visibilidade – rompendo uma ordem natural – pode gerar uma imagem intolerável, emancipatória, pois assim se rompe com uma relação determinável no efeito de recepção. Para o autor, o deslocamento do intolerável é uma tensão da arte política, porque é na liberdade dos discursos, dos efeitos, que uma “singularidade incomensurável do outro” pode desfazer as articulações visuais e atestar a potência singular da forma muda:

Portanto, por um lado, a imagem vale como potência desvinculadora, forma pura e puro *páthos* desfazendo a ordem clássica dos arranjos de ações ficcionais, históricas. Por outro lado, vale como elemento que compõe a figura de uma história comum.

⁵⁰ Disponível em: <http://www.leninimports.com/alexander_gardner_gallery_new.jpg>
Acesso em: 20 jan. 2014.

De um ângulo, singularidade incomensurável do outro, uma operação que torna comum (RANCIÈRE, 2012a, p. 43).

Barthes (1984) comenta o caráter paradoxal da imagem fotográfica, ao mesmo tempo autônoma e conectada com códigos visuais, sociais, subversiva, quando são suspensas as intenções do fotógrafo. Segundo Barthes, o espectador deve se liberar dessas intenções para que a imagem atinja seu caráter perturbador. Rancière (2012b) argumenta sobre a possibilidade de emancipação do espectador a partir de uma interrupção nas relações entre narração, expressão, através do fragmento, corte, colagem, montagem, a fim de embaralhar o processo de criação. Desta forma, a imagem pode afirmar sua autonomia e desatar os discursos estéticos do domínio ideológico.

A representação das injustiças sociais muitas vezes está imersa em posições políticas, modos de visibilidade que determinam seu destino. O trabalho do artista chileno Alfredo Jaar ⁵¹ (1956-) procura revelar um conjunto de indeterminações e provocações a partir das articulações ideológicas. É o que se nota na instalação *The Eyes of Gutete Emerita* (1996), (Figura 21), sobre o massacre de Ruanda, aqui organizado através de uma única fotografia dos olhos de uma mulher que viu o assassinato de sua família: “dois olhos por um milhão de corpos chacinados” (RANCIÈRE, 2012b, p. 95). O desejo do artista em provocar o espectador está na economia da imagem, em conjunto com o texto que descreve o massacre. Jaar, ao renunciar a exibição das fotos do genocídio, provoca uma sensação de luto, de silêncio, de respeito pela perda de Gutete Emerita, a partir da fotografia de seus olhos, as testemunhas do horror.

⁵¹ Alfredo Jaar (1956-), artista chileno que trabalha com questões relacionadas à representação da fotografia e o multiculturalismo.

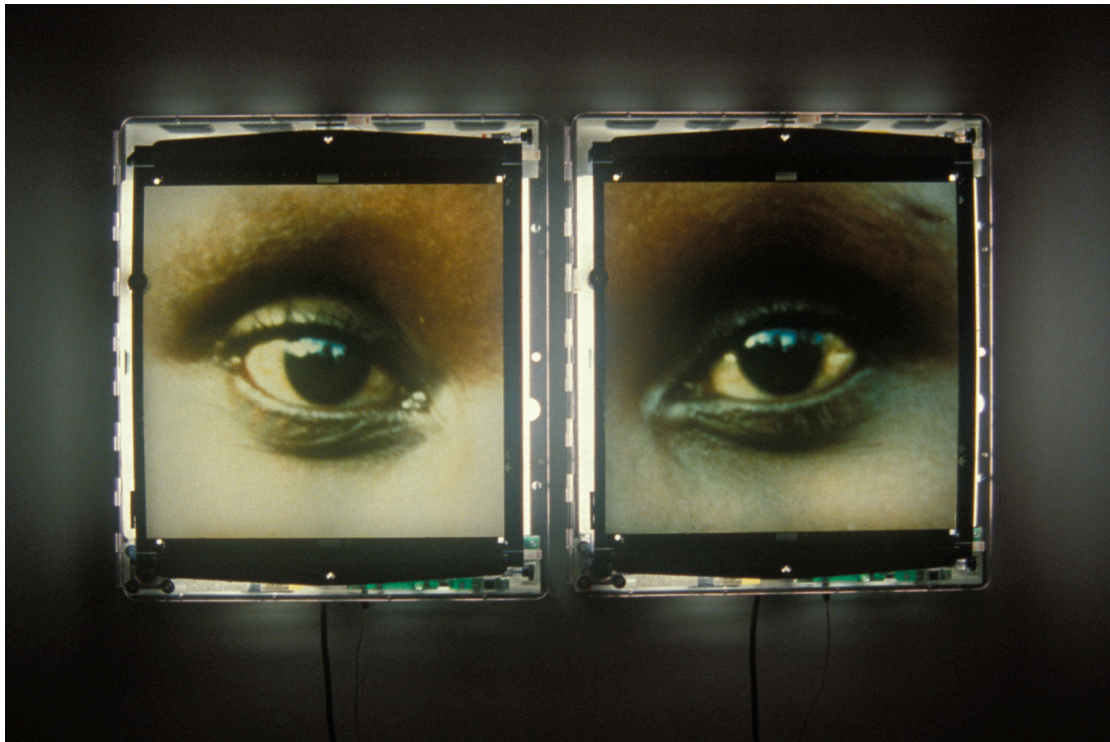


Figura 21 - *The Eyes of Gutete Emerita*, 1996. Alfredo Jaar.
 Fonte: <<http://www.foam.org>> ⁵²

De acordo com Rancière, a obra de Jaar não questiona se deve ou não mostrar as vítimas dessa violência, mas busca a construção da vítima como elemento de distribuição do sensível, pois “uma imagem nunca está sozinha. Pertence a um dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem. A questão é saber o tipo de atenção que este ou aquele dispositivo provoca” (RANCIÈRE, 2012b, p. 95).

A instalação de Jaar contrasta com a forma descritiva e com o excesso de imagens da reportagem fotográfica. Ambas as representações são eficientes, mas seus modos de distribuição provocam percepções distintas. A imagem no fluxo ininterrupto da imprensa está inserida em um dispositivo distinto do lugar da arte, que por sua vez também é influenciada pelos seus próprios regimes estéticos.

⁵² Disponível em: <http://www.foam.org/media/346689/Eyes_of_Gutete_Emerita.jpg>. Acesso em: 18 maio de 2014.

Na instalação *The Sound of Silence* (1995), Jaar também lida com a visibilidade de uma única imagem, em que narra a trajetória do fotógrafo sul-africano Kevin Carter ⁵³ (1960-1994). Carter foi preso várias vezes, correu inúmeros riscos, testemunhou diversos assassinatos. Era um fotógrafo engajado e sua foto mais conhecida e polêmica é a de uma menina faminta a rastejar no chão, enquanto um abutre a observa, à espera da presa (Figura 22).



Figura 22 - *Struggling Girl*, Sudão, 1993. Kevin Carter.

Fonte: <<http://cogtography.wordpress.com>> ⁵⁴

Jaar narra o contexto e a história dessa foto – antes, durante, e depois quando Carter espanta o abutre – e fala de sua publicação no *The New York Times* sobre a enorme repercussão questionadora de sua atitude: “acaso não era atitude de abutre humano ter esperado o momento de tirar a fotografia mais espetacular, em vez de socorrer a

⁵³ Kevin Carter (1960-1994), fotojornalista sul-africano comprometido na luta contra a segregação racial.

⁵⁴ Disponível em: <<http://cogtography.wordpress.com/2013/04/09/examplimg-ethics-kevin-carter-the-struggling-girl/>>. Acesso em: 18 maio 2014.

criança? Incapaz de suportar a campanha, Kevin Carter matou-se ” (RANCIÈRE, 2012b, p. 97). A instalação prossegue na história da fotografia, que após a morte de seu autor pertence a uma agência de imagens de Bill Gates, onde está catalogada e arquivada.

Na instalação de Jaar, a foto aparece uma única vez e rapidamente desaparece, como um *flash*, “aparecia como algo que não se podia esquecer, mas no qual não devíamos demorar-nos” (RANCIÈRE, 2012b, p. 98). O artista mostra o poder dos dispositivos manipuladores ao redor da imagem, em que nossa atenção deve estar atenta na compreensão da fotografia. E ninguém sabe o destino da menina retratada.

Rancière conclui que o tratamento do intolerável é uma questão de dispositivo de visibilidade, “aquilo que chamamos imagem é um elemento num dispositivo que cria certo senso de realidade, certo senso comum” (RANCIÈRE, 2012b, p. 99). Desta forma, a fotografia deve ser examinada desconstruindo o discurso do poder, das relações de classe que constroem o sentido fotográfico.

Portanto, o engajamento do fotógrafo se estende além do conhecimento do trabalho de campo, atingindo também o desafio de reconfigurar os modos de fazer, os regimes de visibilidade, usando a imagem criticamente, rompendo com o fluxo de imagens e com sua ordem espetacular. Tal empreendimento exige do fotógrafo uma reflexão sobre as ideologias, como, por exemplo, na postura crítica da artista Martha Rosler⁵⁵ (1943-).

2.1 ALGUMAS ABORDAGENS SOBRE O DOCUMENTÁRIO SOCIAL

O documentário social tem apresentado desde sua origem influentes abordagens que determinaram domínios ideológicos. Martha Rosler, em *In, Around, and Afterthoughts (on Documentary Photography)*, (1981), analisa dois tipos de postura desse gênero que tem representado a consciência social de uma sensibilidade liberal

⁵⁵ Martha Rosler (1943-), artista americana, trabalha com vídeo, textos, fotografias, montagens. Rosler apresenta uma postura crítica sobre arquitetura, imagens midiáticas, sobre diversas questões que lidam com a vida diária e a esfera pública.

desde sua origem, no começo do século XX, na formação de um estado progressista nos Estados Unidos.

Segundo Rosler, as fotos do primórdio do fotojornalismo de Jacob Riis ⁵⁶ (1849-1914), (Figura 23) sobre a vida dos imigrantes nas favelas em Nova York, foram baseadas numa ideia de reforma social, na preocupação de que as consequências da pobreza (crime, prostituição) ameaçaria a saúde e a segurança de uma sociedade civilizada. A simpatia com os pobres aparece destinada a despertar o interesse próprio dos privilegiados, e a noção de caridade se estabelece como uma forma de manter uma ordem, na intenção de controlar uma situação perigosa (ROSLER, 1981).



Figura 23 - da série *How the Other Half Lives*, 1890, Nova York. Jacob Riis.

Fonte: <<http://transparentcities.net/>> ⁵⁷

⁵⁶ Jacob Riis (1849-1914), jornalista e fotógrafo de origem dinamarquesa, reconhecido pelo livro *How the Other Half Lives* (1890), sobre as condições de vida dos imigrantes nos cortiços e favelas em Nova York.

⁵⁷ Disponível em: <<http://transparentcities.net/how-the-other-half-lives-studies-among-the-tenements-of-new-york-by-jacob-a-riis/>>. Acesso em: 17 maio 2014.

De acordo com Rosler, a visão desse idealismo moral passou a coexistir, devido a mudanças econômicas e sociais, com o registro da pobreza isento de compaixão, indignação, na exploração de uma imagem exótica, voyeurística, oportunista, como um troféu de caça. Ambas as visões, a reformista e a predatória, satisfazem distintas expectativas, como, por exemplo, no mercado de arte, no museu, na publicação de livros, alivia e tranquiliza uma tensão de consciência na documentação social e satisfaz uma curiosidade turística.⁵⁸

A questão colocada pela autora sugere a impotência das minorias na sua representação, porque esta é apropriada para fins diversos que não ajudam, não resolvem uma situação de injustiça social. A imagem reformista não aponta a causa dos problemas, a culpa não é atribuída. E na abordagem do exótico, a empatia é apagada em favor de um olhar cruel, numa sexualização mais ou menos ostensiva do objeto retratado (ROSLER, 1981).

Na série *Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1974-1975), (Figura 24), Rosler trata da relação entre imagem e ideologia, justapondo uma sequência de fotografias em preto e branco de um bairro periférico de Nova York, com palavras e frases usadas para descrever alcoólatras e alcoolismo. Segundo a autora, em um texto sobre este trabalho (ROSLER, 1974-1975), a região era conhecida por atrair fotógrafos com uma insistência agressiva, espetacular, explorando a pobreza, a marginalidade social e o desespero desses moradores. Essa série é um gesto de recusa da artista, na qual a imagem não coincide com essas expectativas de representação social, pois é articulada em outros procedimentos. Ela não fotografa os bêbados, os moradores de rua, evita personificar e mitificar a pobreza através do retrato da degradação. É na ausência, na solidão da foto de garrafas de bebidas vazias, entre outros rastros, e da

⁵⁸ André Rouillé também faz uma distinção sobre os gêneros fotográficos. Ele aponta as mudanças no fotojornalismo a partir de posturas ideológicas, e assim define a fotografia humanista e a humanitária. A humanista se dedica aos temas do trabalho, amor, solidariedade, como na obra do fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson (1908-2004). A humanitária retém os excluídos da sociedade do consumo: “Na visão humanista, a energia e a vida irrigam as imagens; na humanitária, a morte, a impotência e a resignação sugam a substância delas” (ROUILLÉ, 2009, p. 147).

justaposição dessas imagens com listas de sinônimos de embriaguez ou bêbados, que o trabalho repercute um contexto e amplia uma potência desvinculadora.



Figura 24 - *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems*, Nova York, 1974–1975 (detalhe). Martha Rosler.

Fonte: <<http://www.studyblue.com>>⁵⁹

O fotógrafo inglês Paul Graham⁶⁰ (1956-) também apresenta uma forma peculiar de despertar atenção. Sua fotografia não é evidente, não se oferece por inteiro numa primeira vista. Ela é um convite à investigação das pistas, dos diversos detalhes, e também apresenta o desejo de se libertar das ideologias, na tentativa de alcançar as coisas como elas são.

Graham se coloca presente na cena, sua posição é notada, ao mesmo tempo que deseja invisibilidade. Ele oferece uma aparente neutralidade, num distanciamento que

⁵⁹ Disponível em: <<http://antiworldnews.wordpress.com/2012/08/17/pictures-that-changed-the-world/02-indianaugust-7-1930-lawrence/>>. Acesso em: 17 jan. 2014.

⁶⁰ Paul Graham (1956-), fotógrafo inglês contemporâneo cujo trabalho se inscreve na fronteira entre a arte e a documentação.

incentiva a leitura. É como se Graham recusasse o momento decisivo da fotografia, termo marcante no fotojornalismo relacionado com a procura do excepcional e de um momento que sintetize o acontecimento. Sua imagem está entre os momentos, na sutileza de um não acontecimento.

Segundo David Chandler, a sua maior influência é a fotografia do americano William Eggleston⁶¹ (1939-) (Figura 25). Mesmo não tratando das formas e das estratégias do documentário, a cor, o assunto trivial, a forma de apontar a câmera numa objetividade provocativa e subversiva, a aparentemente arbitrária de Eggleston, influenciou Graham a alcançar a atmosfera das situações comuns, a sensação do tempo, do lugar, com o mínimo de esforço (CHANDLER, *apud* GRAHAM, 2009, p. 23).



Figura 25 - da série *Los Alamos*, sem título, 1965-1968. William Eggleston.
Fonte: < <http://www.photoforager.com> >⁶²

⁶¹ William Eggleston (1939-), fotógrafo americano. O trabalho de Eggleston é baseado no cotidiano ao seu redor, e também reconhecido pelo uso da cor.

⁶² Disponível em: <<http://www.photoforager.com/archives/william-eggleston-the-father-of-colour/>>. Acesso em: 17 maio 2014.

É o que se nota na série *Beyond Caring* (1984-1985), (Figura 26), realizada em salas de espera da Previdência Social na Grã-Bretanha durante uma severa crise de desemprego. Graham participou desse momento, estava nos escritórios procurando emprego, e as infindáveis entrevistas faziam parte de sua rotina. As fotos sugerem que ele estava presente, pelo recorte, pelo seu ponto de vista na mesma altura das outras pessoas nas salas, onde também apresenta tédio, impaciência. Graham fotografa os sentimentos, e nada é poupado, a câmera inclui o ambiente surrado, o desconforto dos assentos, as paredes rabiscadas, os cartazes deprimentes, onde a cor e o ângulo enfatizam o testemunho de um acontecimento, sendo que também convidam a uma abstração dessas formas.



Figura 26 - *Waiting Room, Poplar DHSS*, da série *Beyond Caring*, Londres, 1985. Paul Graham.
Fonte: <<http://www.artnet.com>>⁶³

⁶³ Disponível em: <<http://www.artnet.com/artwork/425943620/111920/paul-graham-waiting-room-poplar-dhss-east-london-1985-from-the-series-beyond-caring.html>>. Acesso em: 11 jan. de 2014.

O rosto das pessoas, o gesto dos corpos falam muito sobre essa situação, mesmo não sendo possível ouvi-los. Daí o impressionante resultado dessa observação, porque Graham é parte dessa história; ele também sentiu a ansiedade e a apreensão do momento, por isso não há o ponto de vista heroico do fotógrafo prevalecendo acima de tudo, da câmera como passaporte entre as barreiras sociais – aqui trata-se da comunhão de uma mesma existência.



Figura 27 - *Army Stop and Search*, da série *Trouble Land*, Warrenpoint, 1986. Paul Graham.

Fonte: <<http://www.artnet.com>>⁶⁴

As fotografias de Graham no nordeste da Irlanda, *Trouble Land* (1984-1986), são documentos de territórios marcados por conflitos, imagens de fronteiras de difícil demarcação. Andrew Wilson comenta a estratégia de Graham em mostrar essa sutileza, fragilidade, através de uma suposta paisagem neutra (WILSON, *apud*

⁶⁴ Disponível em: <<http://www.artnet.com/artwork/426141252/111920/paul-graham-army-stop-and-search-warrenpoint-1986-from-the-series-troubled-land.html>>. Acesso em: 11 jan. 2014.

GRAHAM, 1996, p. 66-67). *Army Stop and Search, Warrenpoint* (1986), (Figura 27), em uma primeira olhada, é uma foto banal, mas ao seguir a linha da estrada, na curva, há um carro parado e cercado por dois soldados. Nesse momento, a normalidade aparente da paisagem é arruinada, porque Graham fotografa o contexto amplo, e não o detalhe fechado do acontecimento. Daí a surpresa acontece, não se dá de imediato, o que encoraja uma leitura mais complexa e profunda.

A fotografia de Graham apresenta uma falta de interesse nas primeiras impressões, baseada na complexidade de se entender o contemporâneo e sua multiplicidade de signos. E ela faz parte desse momento, por apresentar um deslocamento, um anacronismo. Sua imagem se dá no que está inapresentável, fora de vista, seja nos retratos, nos grafites, nas paisagens, nas cenas de ruas – é como se o fotógrafo sempre estivesse suspenso, e nesse gesto ele percebe e apreende o seu tempo.

O filósofo italiano Giorgio Agamben define contemporâneo como “aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes mas o escuro”. Assim, “pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas as partes da sombra, a sua íntima obscuridade” (AGAMBEN, 2009, p.63-64). Assim como o poeta, também o fotógrafo deve fazer parte de tudo o que está ao seu redor, percebendo “o escuro de seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém de seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p.64).

O convívio do fotógrafo Josef Koudelka⁶⁵ (1938-) com ciganos do Leste Europeu (Figura 28), entre os anos de 1962 e 1971, revela esse gestual de que fala Agamben: a capacidade de infiltrar no impenetrável, no deslocamento entre os tempos, para se apreender algo sobre o presente. Koudelka entende o presente como arcaico, e saiu à procura de uma face oculta da sociedade, tornando-se também nômade, estrangeiro, revelando os gestos ancestrais dos ciganos. De acordo com Bernard Cuau, essa série

⁶⁵ Josef Koudelka (1938-), fotógrafo tcheco, conhecido pelo trabalho com os ciganos e o registro da invasão de Praga em 1968. Seu ponto de vista apresenta uma abordagem dramática, cenas de miséria e desolação.

de fotografias “emana uma suavidade triste, obstinada em compreender o que não tem sentido e não pode ser compreendido” (CUAU, *apud* KOUDELKA, 2012, p. 8).



Figura 28 - da série *Ciganos*, 1962-1971. Josef Koudelka.
Fonte: < <http://naturesnotaskindasbooks.blogspot.com.br> >⁶⁶

Koudelka foi seduzido pela beleza e estranheza dos ciganos, seus movimentos, expressões, roupas, ornamentos, pelo seu estilo de vida. Aos poucos foi sendo absorvido pelo seu tema, dormia ao ar livre, numa entrega, numa consideração por tudo o que é humano, através de contatos profundos, a única maneira de tornar a sua documentação um clássico: “Em qualquer local a que tiver sido levado pelo acaso, pode permanecer por muito tempo vivendo entre desconhecidos, até ser aceito, até conhecê-los, até que o seu olhar não corra mais o risco de ser obscuro” (CUAU, *apud* KOUDELKA, 2012, p.4)

O fotógrafo deixou Praga após a invasão Russa em 1968, e como exilado e estrangeiro, teve que encarar o mundo no nomadismo e com a lembrança do passado. Nesse

⁶⁶ Disponível em: < http://naturesnotaskindasbooks.blogspot.com.br/2011_03_01_archive.html >. Acesso em: 15 jan. 2014.

contexto, e movido pela potência da alteridade, o retrato das comunidades dos ciganos foi um modo de ver a si mesmo como objeto, num autoconhecimento que possibilitou uma ação em conjunto. Ele não apagou o outro para se afirmar, pois o outro existe, também pensa, e através dessa proximidade, foram garantidas as presenças: “Conhecer a nós mesmos na história é ver a nós mesmos como objetos; é ver a nós mesmos no modo da terceira pessoa em vez de deliberar e agir como sujeitos e agentes na primeira pessoa” (BILGRAMI, *apud* SAID, 2007, p. 12).



Figura 29 - *East 100th Street*, Nova York, 1966. Bruce Davidson.

Fonte: < <http://johannaschall.blogspot.com.br> > ⁶⁷

Outro clássico sobre um fotógrafo que se insere em uma realidade social diferente da sua em busca de humanidades é o livro *East 100Th Street* (1970) de Bruce Davidson⁶⁸

⁶⁷ Disponível em: < http://2.bp.blogspot.com/-PtmO9LL_ydw/TcG56RJ6s7I/AAAAAAAAAU0/vCsnuGCnW6o/s1600/Davidson%252C%2Bfrom%2BE%2B100%2BStreet.jpg >. Acesso em: 16 jan. 2014.

⁶⁸ Bruce Davidson (1933-), fotógrafo americano cuja obra é um documentário urbano com retratos, paisagens, como na série do metrô de Nova York nos anos 1980.

(1933-). Durante dois anos, no começo dos anos 1960, ele fotografou uma comunidade afro-americana, em um quarteirão no bairro do Harlem, em Nova York. A habilidade de Davidson é tocante, principalmente nas fotografias de interiores, nas camas, nos nus, mães com seus filhos, maridos, namorados e também na arquitetura, nos varais estendidos dentro e fora das casas, ruas sujas, na atenção dada às vestimentas, enfim, todos os detalhes são apresentados com nitidez. O contraste do preto e branco, como na foto do casal jovem (Figura 29), oferece, entre as variações das texturas – o cabelo repartido do homem, o lenço branco da moça –, os olhares desarmados numa declaração de dignidade e humanidade.

Compreender ou interpretar a história só é possível porque os homens a criaram: só podemos conhecer o que criamos, pois os seres humanos são criaturas históricas na medida em que criam a história (SAID, 2007, p.116). O humanismo de Edward Said como ação política defende as diversidades, as diferenças, o multiculturalismo, a luta contra a segregação, como práticas, aspectos integrantes do mundo contemporâneo. O eurocentrismo bloqueia essa perspectiva, porque sua historiografia é distorcida, pelo caráter paroquial de seu universalismo, suas tentativas de impor uma teoria do progresso, o que reduz a possibilidade de uma inclusão universal, de uma perspectiva cosmopolita (SAID, 2007, p. 76). O autor explica que o fim da Guerra Fria coincidiu com o surgimento cumulativo das vozes das minorias históricas, antropológicas, femininas, que contribuíram para a lenta mudança na perspectiva humanística, para o questionamento do universalismo do pensamento humanista eurocêntrico clássico (SAID, 2007, p. 68).

Pois esse é o ponto em que o humanismo está hoje em dia: está sendo solicitado a levar em conta o que, com seu elevado padrão protestante, havia reprimido ou deliberadamente ignorado. Os novos historiadores do humanismo clássico do início da Renascença (por exemplo, David Wallace) começaram por fim a examinar as circunstâncias em que figuras icônicas como Petrarca e Boccaccio louvaram o “humano” sem que fizessem um mínimo movimento de oposição ao comércio de escravos mediterrâneo. E, depois de décadas de celebrações dos “pais fundadores” e figuras nacionais heroicas da América, alguma atenção está sendo por fim prestada a suas ligações dúbias com a escravidão, a eliminação dos americanos nativos e a exploração de populações que não eram masculinas, nem proprietárias de terra (SAID, 2007, p. 69).

O desafio da fotografia dentro de uma perspectiva humanista é representar a realidade desatada do poder, dos interesses, numa função desmistificadora e não confinada a uma única tradição. O fotógrafo deve providenciar e perceber novos modelos adequados de coexistência, capazes de reconhecer as diferenças, abordagens que se organizam entre o público e o privado, que dão conta da constante movimentação das comunidades contemporâneas – migrantes, expatriados e refugiados – do consumo que anima os mercados por todo o globo, da violência, do desamparo, temas que hoje se aglomeram ao redor do trabalho humanista e que afastam qualquer questão puramente estética (SAID, 2007, p. 66).

A mudança na representação do outro reflete as realidades históricas constituintes do mundo após a Guerra Fria – na sua antiga formação colonial – num novo interesse dirigido às energias descentralizadas que se estendem aos gêneros, a uma liberdade democrática que representa as diferenças.

De acordo com Said, “um novo intercâmbio movimentando entre a esfera pública e a privada, um interpelando e alterando a outra, tem modificado a área de forma quase total”, assim como a mediação eletrônica, que adquiriu papéis modeladores na produção da cultura e educação contemporânea (SAID, 2007, p. 66). Daí se pode fazer uma conexão com o que André Rouillé denomina como dialogismo fotográfico, a partir da obra do fotógrafo Robert Frank⁶⁹ (1924-), (Figura 30), da sua travessia rumo à diversidade e à alteridade de visão: “o outro vem para finalizar o que ficou empenhado na imagem e no processo fotográfico com a emergência da escrita e do sujeito. Robert Frank foi aquele que, magistralmente, permitiu o retorno do grande rejeitado da fotografia-documento: o sujeito” (ROUILLÉ, 2009, p. 169).

⁶⁹ Robert Frank (1924-), fotógrafo americano, cujo livro *The Americans* (1959) inaugurou uma forma de fotografar baseado no espontâneo, colocando sua subjetividade no centro da abordagem. Frank apresenta uma reportagem social com o ponto de vista do autor. A partir dele, a fotografia se libera para expressões pessoais, aspectos privados e íntimos do fotógrafo e do fotografado. Abordo o trabalho e a influência de Frank no Capítulo 3.

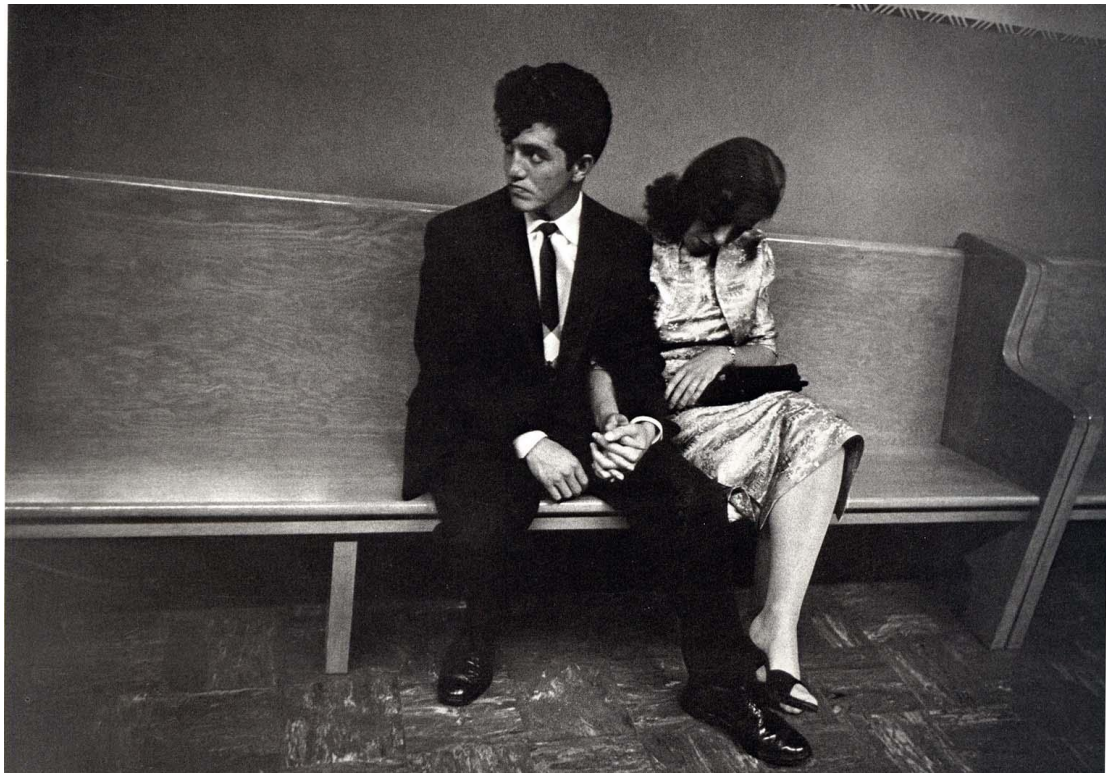


Figura 30 - *Reno*, Nevada. 1956. Robert Frank.
 Fonte: <<http://www.studyblue.com> >⁷⁰

A ideia de Rouillé é baseada na perda do valor documental da fotografia, que se dá na mudança de regime da verdade, com a passagem da sociedade industrial para a da informação. E na concepção do documento como algo estático, sendo a expressão fotográfica possível a partir do rompimento da equivalência entre as imagens e as coisas, e também apoiada na subjetividade, na afirmação da individualidade do fotógrafo e na relação dialógica com os fotografados: “Raros são os que procuraram apagar tal distância, abolir a ribalta simbólica que separa o fotógrafo e o mundo. Ora, é justamente essa tentativa, que a despeito das diferenças entre os trabalhos, caracteriza a reportagem dialógica” (ROUILLÉ, 2009, p. 182).

Em *Living Room* (1991), o inglês Nick Waplington⁷¹ (1970-), (Figura 31), apresenta fotos realizadas durante uma longa convivência nas casas de duas famílias operárias

⁷⁰ Disponível em: <<http://www.studyblue.com/notes/note/n/storia-della-fotografia/deck/7015690>>. Acesso em: 19 maio 2014.

⁷¹ Nick Waplington (1970-), fotógrafo inglês, cujos interesses variam entre a documentação cotidiana e o meio ambiente.

de Nottingham, Inglaterra. O contexto histórico é o mesmo de Paul Graham, crise econômica, desemprego, mas, diferentemente da distância e da elegância de Graham, Waplington se apoia numa escrita selvagem, num ângulo de visão semipanorâmico: “com pontos de vista muitas vezes no nível do chão e distâncias muito próximas, às vezes no limite do corpo a corpo, sem temer o desfocado e cortes intempestivos, com total menosprezo à geometria euclidiana” (ROUILLÉ, 2009, p. 182).



Figura 31- da série *Living Room*, Nottingham, 1991. Nick Waplington.
Fonte: <<http://redgallerylondon.com/content/about-nick-waplington>> ⁷²

A forma e o conteúdo, fotógrafo e modelo, aqui se encontram numa perfeita osmose, na estética, abordagem, recorte, assunto, para apresentar o modo de vida dessas famílias. E desta forma consegue transcrever uma atmosfera caótica, familiar, bem-humorada, trágica, informal, possível somente através da convivência. Aqui o fotógrafo e seus modelos estão engajados em um mesmo projeto, “em que a foto não passa de um momento, sem ser necessariamente a finalização” (ROUILLÉ, 2009, p. 183).

⁷² Disponível em: <<http://redgallerylondon.com/content/about-nick-waplington>>. Acesso em: 17 jan. 2014.

Koudelka, Davidson e Waplington conviveram durante um longo tempo com seus fotografados, o que Rouillé considera parte fundamental dessa abordagem, para que se estabeleça uma cumplicidade, um diálogo profundo e coletivo.

A própria maneira de testemunhar muda. Não mais consiste em reproduzir o visível, mas em tornar visível. Tornar visíveis os sem-fisionomia e sem-imagem, os excluídos tanto da visibilidade dominante como da vida social e política: os estrangeiros em seu próprio país. E fazer isso com eles: não sem eles, como fazem os repórteres; nem naturalmente contra eles, como fazem os *paparazzi*. Testemunhar obriga inventar novas formas e novos procedimentos para acessar as novas realidades: inventar a reportagem dialógica, para além da reportagem canônica da fotografia-documento. Inventar formas e procedimentos, uma espécie de nova língua fotográfica, para transformar os regimes do visível e do invisível, para acessar o que está sob nossos olhos, mas que não sabemos ver. Não fotografar “as” coisas ou “as” pessoas, mas fotografar os estados das coisas e com as pessoas. (ROUILLÉ, 2009, p. 184).

A fotografia de Zoe Strauss⁷³ (1970-), (Figura 32), faz parte dessa abordagem que se preocupa em colocar as pessoas no centro do processo, num trabalho que ultrapassa o momento da captura fotográfica, numa dissociação entre o estético e o não estético. Durante os anos de 2001 a 2010, ela fotografou sua própria comunidade, uma vizinhança pobre na cidade da Filadélfia, Estados Unidos, no que ela definiu como uma narrativa épica sobre a beleza e a luta da vida cotidiana (STRAUSS, 2013). As pessoas fotografadas apresentam cicatrizes, mutilações, marcas da violência, olhos roxos, tatuagens no rosto, doenças, sinais e evidências de uma vida difícil. Algumas morreram por uso drogas, outras foram assassinadas.

Esse momento coincide com a recessão econômica nos Estados Unidos, período de guerras, de desastres naturais. Tudo isso é sentido no projeto de Strauss, intitulado *Under I-95*, o nome do viaduto onde ela expunha as fotos, durante esse período, uma vez por mês. E lá as vendia por cinco dólares, o preço que seu público podia pagar.

⁷³ Zoe Strauss (1970-), fotógrafa americana conhecida pela documentação de sua vizinhança. Em outubro de 2013, o Internacional Center of Photography (ICP), Nova York, celebrou os dez anos de carreira da fotógrafa em uma exposição retrospectiva de sua obra.

A fotógrafa foi a primeira pessoa da sua família a concluir o ensino médio, teve sua primeira câmera aos 30 anos de idade (STRAUSS, 2013). Daí a aparência de imediato, inédito, autêntico, muitas vezes chocante e comovente, mas que humaniza essas pessoas, ao invés de retratá-las como marginais, pois concebe uma estrutura através do humor, do drama, da intimidade, da transcrição da extrema dureza dessas vidas em retratos, paisagens urbanas, na linguagem das ruas, agrupando o autor aos personagens e ao mundo.



Figura 32 - *Mattress Flip*, Filadélfia, 2001. Zoe Strauss.
 Fonte: <<http://girlsclubcollection.org/zoe-strauss>> ⁷⁴

Strauss apresenta um uso democrático da fotografia como um ativismo político, seja na impressão de fotocópia barata, ou no compartilhamento das fotos nas ruas e no seu diário na internet (STRAUSS, 2013). Seu trabalho é como uma intervenção social, e o que importa é traduzir as dificuldades econômicas, sociais, pessoais, criar um envolvimento na comunidade, uma sensação de pertencimento: “O humanismo é a realização da forma pela vontade e ações humanas; não é nem um sistema nem uma força impessoal” (SAID, 2007, p. 35).

⁷⁴ Disponível em: <<http://girlsclubcollection.org/zoe-strauss>>. Acesso em: 18 jan. 2014.

A fotografia é sempre baseada numa escolha, o quadro que inclui, exclui, o momento de apontar e disparar. O fotógrafo apresenta sua própria narrativa a partir da temática como opção pessoal, sendo a abordagem uma responsabilidade consigo mesmo e com os outros. O fotógrafo perde sua vida em campos de batalha na escolha pela solidariedade humana, “se ele aspira à ação coletiva, é porque experimentou o peso da história e reconheceu a importância do social” (ELKAÏM-SARTRE, *apud* SARTRE, 2013, p. 11).

Em *O existencialismo é um humanismo*, Sartre afirma que a existência precede a essência: o homem existe primeiro, se encontra, surge no mundo – se apreende na sua solidão, parte da subjetividade – e se define em seguida (SARTRE, 2013, p. 19). O homem será aquilo que ele se tornar, ele nada é além do que ele se faz, e toda ação implica uma subjetividade, uma projeção do ser, portanto, o homem é responsável por sua existência. E quando Sartre diz que o homem é responsável por si mesmo, ele não é apenas responsável pela sua estrita individualidade, mas é responsável por todos os homens: uma ação que engaja a humanidade inteira.

O fotógrafo se modela na sua imagem. Sua responsabilidade é imensa, pois ela envolve a humanidade como um todo, “e cada um de se perguntar: sou eu mesmo o homem que tem o direito de agir de tal forma que a humanidade se oriente por meus atos” (SARTRE, 2013, p. 22). Daí surge uma angústia que faz parte dessa ação, dessa escolha, e um desamparo, por estar sozinho no mundo sem Deus, onde não há desculpas, escapatória, ele só pode contar consigo mesmo e nas suas escolhas. Ele é quem decide o sinal como melhor lhe parece, o destino nele mesmo: “Assim, pensa que o homem, sem nenhum tipo de apoio nem auxílio, está condenado a inventar a cada instante o homem” (SARTRE, 2013, p. 25). E deve engajar sem pensar no resultado, pois ele se justifica na sua ação e no momento presente.

Nessa abordagem, a fotografia é a projeção do fotógrafo, de seus atos, do amor que se manifesta e se constrói, é a soma, o conjunto de relações que constituem seu modo de estar no mundo. O fotógrafo se faz, e o que o determina é o engajamento total:

O que o existencialismo pretende mostrar é, principalmente, a relação entre o caráter absoluto do engajamento livre, pelo qual cada homem

se realiza ao realizar um tipo de humanidade – engajamento esse sempre compreensível a qualquer pessoa de qualquer época – e a relatividade da unidade cultural que pode resultar de tal engajamento (SARTRE, 2013, p. 36).

O homem é um ser livre que deseja liberdade. A partir do seu engajamento ele é obrigado a querer, ao mesmo tempo que sua liberdade, a liberdade do outro: “e não posso ter como fim a minha liberdade sem ter a dos outros como fim” (SARTRE, 2013, p. 40). O existencialismo busca superar a cisão entre sujeito e objeto através de uma visão integrada do homem, numa universalidade humana de *condição*. As situações históricas variam, o que não varia é a necessidade de estar no mundo, “consequentemente, todo projeto, mesmo que seja individual, possui um valor universal” (SARTRE, 2013, p. 35).

No existencialismo de Sartre, o homem se projeta para fora para existir, e é perseguindo fins transcendentais que ele é capaz de se superar, pois não se encontra encerrado nele mesmo, mas sempre presente num universo humano. O fotógrafo, a partir dessa perspectiva, encarna na sua ação o existencialismo e o humanismo. Ele pode engajar-se e lutar por uma causa que o domina, ou seja, “agir em um âmbito que os transcende e não somente em função de si mesmo” (SARTRE, 2013, p. 53), como, por exemplo, no trabalho da americana Susan Meiselas.

Após as séries *Carnaval Strippers* e *Prince Street Girls*, Meiselas se tornou correspondente de guerra internacional, o que significou a transição de um trabalho documental para um jornalístico com enorme repercussão midiática. E foi como fotojornalista que Meiselas conheceu a América Latina no contexto do final da Guerra Fria, das relações de poder entre esses governos ditatoriais e os Estados Unidos, seu país de origem.



Figura 33 - *Sandinistas at the walls of the National Guard headquarters, Estéli, Nicarágua, 1979*. Susan Meiselas.

Fonte: <<http://oic.uqam.ca>>⁷⁵

O assunto da fotografia não era mais uma pessoa somente, seu entorno, seu quartirão, mas sim, um momento, uma sociedade, um pedaço da história, com outra dimensão geográfica. A participação de Meiselas na Revolução Sandinista na Nicarágua (Figura 33), durante os anos de 1978-1979, rendeu um livro (um dos pioneiros da fotografia de guerra em cor), uma iconografia, uma história contada por uma mulher: talvez por isso o sucesso das fotos, por ela ter sido considerada menos ameaçadora do que um homem, o que permitiu um acesso discreto, uma invisibilidade, uma mistura, outra maneira de absorver o ambiente, pois “homens fazem a guerra” (SONTAG, 2003, p. 9).

A narrativa se deu a partir do momento em que ela começou a sentir o que estava acontecendo ao seu redor, e assim foi se posicionando conscientemente de sua classe: uma americana fotografando uma revolução popular contra um regime ditatorial apoiado pelos Estados Unidos (MEISELAS, 2008, p. 115-116). A posição de Meiselas é

⁷⁵ Disponível em: <<http://oic.uqam.ca/fr/remix/creating-kurdistan-the-role-of-photographs-as-discursive-documents>>. Acesso em: 18 jan. 2014.

passional, de alguém totalmente envolvido e comprometido com uma luta popular, com o desejo de fazer mudança, e a cor na fotografia foi uma forma de representar essa paixão, a sensação de otimismo, a esperança da resistência e a sua percepção do espaço.

Meiselas se definiu em relação a um engajamento, num desejo de liberdade universal. Seu objetivo é claro, ela quer mostrar, tornar conhecidos e sentidos as injustiças sociais, as questões relativas aos direitos humanos, como no massacre de camponeses em El Mozote, em El Salvador, 1981, (Figura 34), onde a fotógrafa procurava diariamente os corpos escondidos para fotografar (MEISELAS, 2008, p. 118). Trata-se de um testemunho sem rodeios, objetivo, que ignorou as questões relativas à representação dos anos 1980, da impossibilidade de retratar o outro sem as mesmas experiências históricas, como é colocado no trabalho de Martha Rosler e de outros artistas pós-modernos.



Figura 34- *Victims of the El Mozote Massacre*, Morazán, El Salvador, 1982. Susan Meiselas.

Fonte: <<http://www.csusmhistory.org>>⁷⁶

⁷⁶ Disponível em: <<http://www.csusmhistory.org/atkin008/gallery/>>. Acesso em: 19 jan. 2014.

A urgência de Meiselas, o que ela presenciou, não permitiu esse tipo de abordagem, pois era necessário apontar a câmera para aquilo que era evidente, mesmo considerando que a fotografia não consegue abranger o contexto total, a diferença entre experiência e representação, entre sua posição de estrangeira, privilegiada, retratando pessoas que muitas vezes não têm o direito absoluto de recusa.⁷⁷ E apesar de todas essas distâncias e limitações, seu ponto de visto é constituído na consciência da realidade, na relação entre saber e agir, como um possível desencadeador de mudanças.

Edmund Desnoes fala do engajamento de Meiselas a partir da diferença entre Estados Unidos e América Latina, entre um estado em que a população se sente representada, com exceção dos afro-americanos, e outro que é o inimigo da população, é opressivo e incapaz de satisfazer suas mais básicas necessidades. E apesar de todas essas diferenças, a fotógrafa conseguiu um retrato da América Central, na evidência dos corpos daqueles que lutavam contra o governo como testemunho de resistência, no confronto da vida, uma declaração feita pelo corpo (DESNOES, *apud* MEISELAS, 2008, p. 221).

O autor comenta sobre as diversas possibilidades de ler esses corpos, sendo que seu significado está fora deles, ao redor, na apresentação de um estado repressivo. E que a fotografia de Meiselas trata da agonia de manter essa significação original, talvez um sentimento compartilhado por todos os fotógrafos inseridos em conflitos e guerras quando encaram as fortes evidências que sintetizam e testemunham o acontecimento. A foto do cadáver é o desejo de não perder o impacto, os aspectos históricos, políticos, sociais, em detrimento de uma leitura estética e manipulada.

Desnoes afirma que essas fotografias estão na história e não na arte. Aqui o poder da fotografia se estabelece quando não é mais possível o uso da educação ou de uma consciência elevada. Assim, a violência explícita é uma forma de confirmar os massacres, a guerra imperialista e suas atrocidades. E a significação política não é

⁷⁷ No filme *War Photographer* (2001), o fotojornalista James Nachtwey afirma que antes de começar a fotografar ele pede permissão para as pessoas, e elas dão o acesso ao fotógrafo porque sabem que é através dessa exposição que o mundo vai saber do acontecimento.

secreta, ela é endereçada ao mundo, não necessita de indicador do itinerário, o espectador sabe do que se trata: “Não se deve esquecer o dito de Walter Benjamin de que todo documento de civilização é também documento de barbárie. Os humanistas deveriam ser especialmente capazes de compreender exatamente o que isso significa” (SAID, 2007, p. 69).

Benjamin diz que o agente cultural deve provocar a transformação das relações de tempo de produção, utilizando a reprodução com o propósito de mudança social, “no sentido de formular as exigências revolucionárias dentro da política da arte” (BENJAMIN, 1983, p. 5). Elas não podem servir a qualquer projeto fascista. A percepção sensível modificada pela técnica procurou pensar em novas possibilidades liberada pela perda da aura e pelas novas técnicas de reprodução. As vanguardas artísticas trataram de politizar a arte quando a política se tornou estética, tal como pratica o fascismo e o imperialismo americano. Benjamin esperou da arte um jogo entre estética e política.

2.2 ALGUNS DESAFIOS NA FOTOGRAFIA BRASILEIRA

A fotografia atual no Brasil mostra as desigualdades sociais, as injustiças, sua sociedade de cunho colonial (aristocrática, patriarcal e escravocrata), seja na revista *Caras*, seja nos tabloides populares, que nos projetam inteiramente para o passado: “os problemas brasileiros de hoje, os fundamentais, pode-se dizer que já estavam definidos e postos em equação há 150 anos” (PRADO JUNIOR, 2000, p. 4). Essa representação fotográfica ainda lida com uma expectativa do estrangeiro, do Brasil como um lugar exótico, feliz, sensual, marginal, os estereótipos do Carnaval e do “em desenvolvimento”, que elevam e reforçam as discriminações e as invisibilidades no terreno social. E também devido à sua estrutura complexa de uma sociedade conformista que não facilita um retrato, pois as relações sociais não são nítidas, não são demarcadas:

A empregada doméstica é um ser em definição. Ela não é pública nem privada. Algum progresso se deu pelo fato de que elas agora pedem carteira assinada. Isso parece nada, mas é muita coisa. Mas, em geral, isso leva a uma situação acomodatória, uma relação de

compadre com a comadre. Isso molda a sociedade em geral (OLIVEIRA, 2013).

Talvez esses fatores tão arraigados, pesados, violentos, numa cultura colonizada, que não é portuguesa, não é indígena, não é africana, e que não se sedimenta, não se forma, dificultem um retrato nítido, objetivo, dedicado àqueles a quem mais se deve representar. Talvez essas dificuldades tenham sido mais fáceis de serem percebidas por quem está de fora, como nos casos excepcionais dos estrangeiros Claudia Andujar (1931-) e Pierre Verger (1902-1996), que dissolveram, ou, pelo menos, diminuíram a oposição clássica entre sujeito e objeto,⁷⁸ na sua visão do Brasil e do brasileiro.

A série de fotografias *Maciel*, de Miguel Rio Branco,⁷⁹ (1946-), (Figura 35), realizada no Pelourinho em Salvador, Bahia, 1979, talvez seja o ponto alto da fotografia brasileira, ao lado dos registros de Andujar e Verger. Rio Branco nasceu nas Ilhas Canárias, Espanha, e como filho de diplomata, viajou o mundo todo. Talvez por isso sua visão sobre o Brasil seja baseada em um contraste, um deslocamento, ao mesmo tempo afetuosa e distante, numa dualidade entre o bem e o mal, a vida e a morte, como no filme *Nada levarei quando morrer, Aqueles que me devem cobrarei no Inferno* (1985), montado a partir das fotografias da série *Maciel*. Aqui está a pobreza, a miséria, a marginalidade, o abandono, as cicatrizes, e ao mesmo tempo, uma liberdade bárbara, um modo de vida autêntico. Rio Branco rejeita o julgamento moral nessa apresentação documental e poética da violência, da tristeza, e também da beleza de um povo que sobrevive no abandono.

⁷⁸ Claudia Andujar (1931-), fotógrafa nascida na Suíça. Pierre Verger (1902-1996), fotógrafo nascido na França. Andujar é conhecida pelo envolvimento na causa indígena. Verger se dedicou, como antropólogo e fotógrafo, à cultura afro-brasileira na Bahia. Comentário sobre ambos no Capítulo 4.

⁷⁹ Miguel Rio Branco (1946-), artista plástico nascido nas ilhas Canárias, na Espanha. Trabalha com fotografia, videoinstalação. O tema de seu trabalho é a violência e os contrastes da vida urbana.



Figura 35 - da série *Maciel, Sapatos Brancos*, Salvador, 1979. Miguel Rio Branco.
Fonte: < <http://www.silviacina.com.br/artists/miguel-rio-branco> >⁸⁰

Outros fotógrafos, como Alair Gomes⁸¹ (1921-1992), Geraldo de Barros⁸² (1923-1998), Thomaz Farkas⁸³ (1924-2011), concebem um Brasil não espetacular, não

⁸⁰ Disponível em: <<http://www.silviacina.com.br/artists/miguel-rio-branco> > Acesso em: 20 maio 2014.

⁸¹ Alair Gomes (1921-1992), fotógrafo nascido em Valença, Rio de Janeiro. Seu trabalho de fotografia é conhecido pela observação cotidiana de homens se exercitando na praia de Ipanema, através da janela de seu apartamento no Rio de Janeiro.

estereotipado, a partir da observação cotidiana. Barros (Figura 36) possui um trabalho singular como fotografia experimental a partir da manipulação poética dos negativos, uma brincadeira com as formas do cotidiano e do acaso.



Figura 36 - *O Gato*, São Paulo, 1949. Geraldo de Barros.

Fonte: <<http://english.fassbrasil.com/>>⁸⁴

⁸² Geraldo de Barros (1923-1998), fotógrafo nascido em Chavantes, São Paulo. Barros é considerado pioneiro na experimentação fotográfica brasileira, além de ter sido atuante na vanguarda brasileira nos anos 1940 e 1950.

⁸³ Thomaz Farkas (1924-2011), fotógrafo húngaro naturalizado brasileiro, um dos precursores da fotografia moderna no Brasil.

⁸⁴ Disponível em: <http://english.fassbrasil.com/wp-content/uploads/2012/07/O-gato-Geraldo-Barros_ok.jpg>. Acesso em: 20 maio 2014.

No contexto do Ato Institucional nº 5, a partir de 1968, no período mais repressivo do governo militar, a fotografia teve o papel de driblar a censura, como nas fotos de Luis Humberto ⁸⁵ (1934-), (Figura 37), que com sutileza e elegância criticou os militares. Mas foi nas artes plásticas e no cinema que aconteceu uma crítica revolucionária, na qual se deu a discussão do que é o Brasil, a crítica da burguesia, da elite, do provincianismo, da violência, do colonialismo, do autoritarismo, numa contestação estética e ideológica, como, por exemplo, na obra de Anna Bella Geiger ⁸⁶ (1933-).

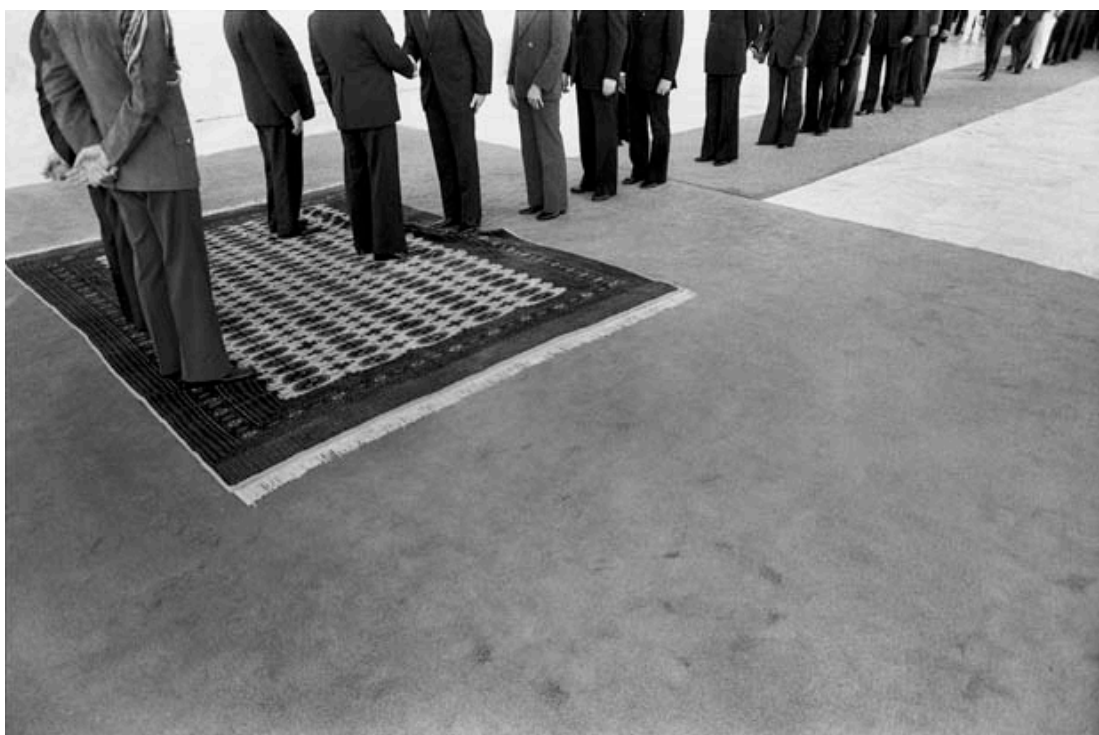


Figura 37 - *Palácio do Planalto*, Brasília, 1979. Luis Humberto.

Fonte: Disponível em: <<http://www.colecaopirellimasp.art.br>>⁸⁷

⁸⁵ Luis Humberto (1934-), fotógrafo nascido no Rio de Janeiro, professor de Fotografia na Universidade de Brasília. Seu trabalho é dedicado ao fotojornalismo e à observação cotidiana de sua família.

⁸⁶ Anna Bella Geiger (1933-), artista plástica nascida no Rio de Janeiro. Sua obra compreende diversos suportes, como nas suas experimentações nos anos 1970 com a cópia xerox, a fotomontagem e os cartões-postais.

⁸⁷ Disponível em: <<http://www.colecaopirellimasp.art.br/autores/9/obra/29>>. Acesso em: 20 maio 2014.

Nos postais *Brasil nativo/Brasil alienígena* (1977), Anna Bella Geiger, (Figura 38), justapõe fotos de índios em poses ensaiadas em seus trabalhos e rituais supostamente cotidianos, como segurando arcos e flechas, dançando, cozinhado; com imagens dela mesma recriando essas cenas no ambiente urbano, no terraço de sua casa. Segundo Tadeu Chiarelli (2007), era comum aos artistas nos anos 1970 problematizar os símbolos, o imaginário que os conservadores entendiam como mitos da brasilidade. As imagens do índio e do mapa do Brasil eram repletas de conotações ideológicas, clichês incensados pelos militares (CHIARELLI, 2007).



Figura 38 - *Brasil nativo/Brasil alienígena*, 1977. Anna Bella Geiger.
Fonte: <<http://casavogue.globo.com> >⁸⁸

⁸⁸ Disponível em: <<http://casavogue.globo.com/MostrasExpos/noticia/2013/06/elles-pompidou-ccbb-rj.html>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

Geiger trata da impossibilidade de se identificar com o outro de acordo com a representação folclórica, estereotipada, turística, que assume as posições e as estruturas privilegiadas. A artista problematiza essas questões, os esquemas visuais que não possibilitam identificação, em que todos são alienígenas, e assim ela reflete sobre si mesma e sua condição pessoal – mulher, artista, filha de imigrantes, nascida e vivendo em um país periférico (CHIARELLI, 2007) – e também sobre o índio impotente diante de sua própria representação: seres sem nome, sem história individual.

Rosangela Rennó⁸⁹ (1962-), na série *Vulgo* (1998), também desperta questões sobre a identidade a partir da imagem fotográfica, em que estabelece novas relações, outra realidade, com base na apropriação de negativos fotográficos de vidro da fotografia judiciária, arquivada nas coleções do Complexo do Carandiru, entre os anos de 1920 e 1940. Esses negativos serviam para a identificação dos presos, mas revelam um sistema invisível de opressão da sociedade.

Allan Sekula comenta a fotografia carcerária no artigo “The Body and the Archive”, (1986), como um sistema que funciona honrando e reprimindo. O retrato, ao mesmo tempo que representa a burguesia, reafirmando suas noções de identidade e ritos sociais, estabeleceu e delimitou o território do outro através do arquivo policial e dos imperativos da ilustração medicinal e anatômica do final do século XIX (SEKULA, 1986). O autor demonstra como a fotografia é parte de um complicado discurso social para servir e reforçar o modelo de propriedade privada, no qual o retrato da burguesia é o inverso do arquivo criminal. Ambos são inscritos em códigos distintos, o do burguês estimula o relaxamento, na procura por uma verdade do sujeito, enquanto o do criminoso é dominado por uma aparelhagem desconfortável que lhe atribui o estigma social. Sekula (1986) conta a história da formação desses arquivos, que baseados na aparência do corpo humano, foram centrais no processo de definição,

⁸⁹ Rosangela Rennó (1962-), artista plástica nascida em Belo Horizonte, vive no Rio de Janeiro. O trabalho de Rennó é baseado na prática da apropriação, da releitura de arquivos amadores, familiares e públicos.

regulamentação da prática criminosa e também do tráfico semântico de imagens em uma abrangência universal.

A série *Vulgo* de Rennó (Figura 39) é baseada nessas questões da fotografia como ferramenta de ordem repressiva, que delimita o terreno do outro, o do criminoso. O corpo em *Vulgo* é fechado em significações que “apontam para a perversidade de um poder exercido a partir do exercício do olhar” (MELENDI, [s.d]). Maria Angélica Melendi observa que o trabalho de Rennó deixa evidente o fracasso de qualquer tentativa de identificação, e o que se encontra nesses retratos é uma falta, o corpo como objeto, subjugado, e também como prova que expõe as cicatrizes que o sistema tentou esconder, mas que permaneceram abertas nas matrizes abandonadas (MELENDI, [s.d]).

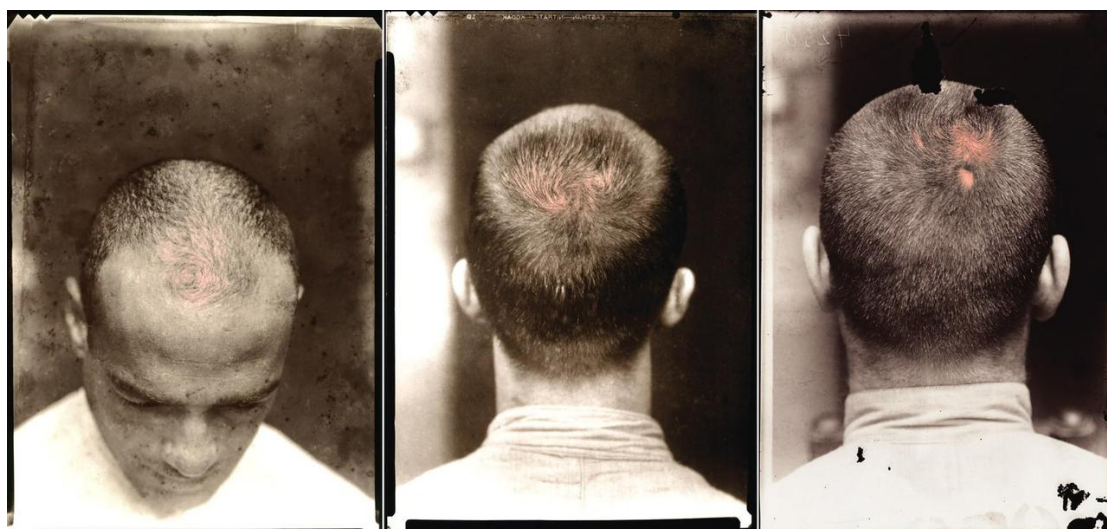


Figura 39 - da série *Vulgo*, 1998. Rosângela Rennó.

Fonte: <<http://kunstelar.wordpress.com/category/arte-siglo-xx/>>⁹⁰

Rennó apresenta as humanidades apagadas na mudança de dispositivo visual, na cor sutil que acrescenta, na sua apropriação, no cuidado da limpeza dos negativos, e com compaixão nos revela afetos difíceis de serem sentidos, já que “os elementos

⁹⁰ Disponível em: <<http://kunstelar.wordpress.com/category/arte-siglo-xx/>>. Acesso em: 21 jan. 2014.

anárquicos sempre frutificaram aqui facilmente, com as cumplicidades ou a indolência displicente das instituições e costumes” (HOLANDA, 1996, p. 33).

Vulgo lembra a violência das cabeças decepadas, resultado de uma briga de facções rivais em um presídio no interior do Maranhão no final do ano de 2013, por total desespero e crueldade.⁹¹ O vídeo amador, filmado pelos próprios amotinados, ultrapassa os dispositivos de exibição por sua absurda brutalidade, como se o real estivesse dissolvido no visível. A exibição e circulação do vídeo provocou um debate nacional, uma repercussão mundial sobre a situação dos encarcerados, e vai mais fundo na estrutura da sociedade brasileira no que a socióloga Julita Lemgruber chama de “uma guerra contra a pobreza, porque quem é preso e morto nessa guerra são os pobres” (LEMGRUBER, 2014).

O choque provocado por esse vídeo, sem qualquer anteparo estético, exhibe as sequelas de um sistema econômico baseado exclusivamente no lucro, na exploração extensiva da terra, da mão de obra, semeando miséria e destruição. E atinge e fere, não há como esquecer essa imagem.

Susan Sontag, em *Diante da dor dos outros* (2003), discorre sobre o impacto moral das imagens de atrocidades, já que a forma como a câmera registra e a mídia distribui, apresentando rapidamente e depois desaparecendo de vista, pode favorecer um esquecimento, uma passividade. A autora afirma, por meio de diversos exemplos, que há realidades que não enfraquecem, pois as catástrofes que elas revelam são tão impactantes que não se esgotam nas formas de difusão midiática.

Tornou-se um clichê da discussão cosmopolita em torno de imagens de atrocidade supor que elas produzem um efeito reduzido e que existe algo intrinsecamente cínico acerca da sua difusão. Por

⁹¹ No começo de 2014, o jornal *Folha de São Paulo* divulgou o vídeo gravado pelos amotinados: Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/01/1394160-presos-filmam-decapitados-em-penitenciaria-no-maranhao-veja-video.shtml>>. Acesso: 20 jan. 2014.

mais que agora se considerem importantes as imagens de guerra, isso não desfaz a suspeita que paira em torno do interesse por essas imagens e das intenções daquelas que as produzem. Essa reação provém das duas extremidades do espectro: dos cínicos, que nunca estiveram perto de uma guerra, e dos esgotados pela guerra, que padecem as desgraças fotografadas (SONTAG, 2003, p. 92).

A discussão de Sontag é sobre o impacto moral dessas imagens, suas ideologias, censuras, abordagens, e da capacidade de provocar uma reação, sensibilizar o público, como nas fotografias de linchamento de homens negros nos anos 1930, nos Estados Unidos. Essas imagens são de indizível brutalidade, e ainda mostram os espectadores sorridentes, posando para a câmera ao lado dos corpos carbonizados, pendidos em árvores (Figura 40).



Figura 40 - *Sem título*, 1930. Lawrence Beitler.
Fonte: <<http://antiworldnews.wordpress.com>>⁹²

A autora tenta entender a produção e a recepção dessas imagens: Qual é o sentido de exibir essas fotos? Será que elas nos ensinam alguma coisa? O livro *Diante da dor dos outros* é um debate da autora consigo mesma sobre a condição humana e o desejo de ver cenas de dor e mutilação. É sobre uma questão que nos leva à existência do

⁹² Disponível em: <<http://antiworldnews.wordpress.com/2012/08/17/pictures-that-changed-the-world/02-indianaugust-7-1930-lawrence/>>. Acesso em: 17 jan. 2014.

incorrigível, do indiferente, da crueldade, do voyeurismo, do desejo do real na imagem, do entendimento do que é humano, e também à existência da solidariedade, esclarecimento, justiça e talvez libertação.

Sontag conclui que fotografias do horror ampliam a consciência do sofrimento causado pela crueldade humana. Devemos conviver com as imagens atroz para nos lembrar das dificuldades dos outros, para tomar conhecimento daquilo que os seres humanos são capazes de fazer, mesmo que sejam apenas símbolos e não possam, de forma alguma, conter a realidade a que se referem: “As imagens dizem: é isto o que os seres humanos são capazes de fazer – e ainda por cima voluntariamente, com entusiasmo, fazendo-se passar por virtuosos. Não esqueçam” (SONTAG, 2003, p. 95-96).

As fotografias não contêm a realidade, mas indicam algo a partir da ligação da câmera fotográfica com o objeto externo. A força de mobilização de fotografias impactantes fura a proteção contra o espetáculo. O referente adere e provoca reações diversas, “ou apenas a atordoada consciência, continuamente reabastecida por informações fotográficas, de que coisas terríveis acontecem” (SONTAG, 2003, p. 16).

O artista e o fotógrafo engajados por uma imagem provocadora e mais próxima de uma experiência real procuram por ações que desorganizam as práticas do sistema oficial de informação e por abordagens reveladoras das visibilidades. Trata-se de estratégias que reconfiguram as relações da fotografia com o poder midiático e com a distribuição dos corpos dos excluídos da sociedade e da cultura.

No pensamento de Rancière, as articulações visuais devem ser desconstruídas para que a atenção do espectador esteja na compreensão da imagem, como em algumas obras de arte contemporâneas, que “contribuem para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável e, por isso mesmo, uma paisagem nova do possível” (RANCIÈRE, 2012b, p. 100).

Na prática do dialogismo, o contato profundo, em comunhão com o outro, a procura das presenças, das proximidades, pode favorecer uma realidade menos influenciada pelas posições e interesses. Assim, a fotografia se aproxima de uma experiência intensa, de novas relações entre o fotógrafo e seu assunto, contra a distância e a objetivação do outro.

Diante da complexidade do mundo atual – dos seus inúmeros conflitos, migrações, consumo desenfreado – talvez seja fundamental que o fotógrafo tenha um conhecimento humanístico, com coragem de revelar as injustiças, as precariedades, e a coexistência e a partilha das diversas humanidades. A meu ver, a fotografia é a projeção do fotógrafo, de seus atos, de seu engajamento, é o conjunto de relações que constituem seu modo de estar no mundo. O fotógrafo é responsável por uma ação coletiva e resistente ao espetáculo.

3. AFINIDADES VISUAIS

Este capítulo trata de uma trajetória que tem início com o fotógrafo suíço, naturalizado americano, Robert Frank (1924-). Frank foi responsável por uma mudança estética no modo de fotografar. A partir de sua documentação dos Estados Unidos nos anos 1950 – ao mesmo tempo social, cultural, crítica e poética – se abre a possibilidade de uma narrativa fotográfica declaradamente subjetiva. Depois de Frank, diversos fotógrafos têm se dedicado a uma escrita expressiva e pessoal, em que os detalhes do cotidiano, da cidade, da arquitetura são colecionados a partir da afetividade e identificação do fotógrafo. Desta forma são apresentados os modos de vida, a linguagem da rua, e também a intimidade do fotógrafo, como na configuração de um romance, cujos detalhes são as peças principais para se construir um novo mundo.

Aqui é traçada uma linhagem de fotógrafos que tem em comum uma enorme simbiose com a câmera e com a cultura: um entendimento entre técnica, assunto e mundo. De acordo com Walter Benjamin, o material e o processo fotográfico determinam o significado da imagem, sendo decisiva a relação entre o fotógrafo e sua técnica (BENJAMIN, 1994, p. 100).

O entendimento do caráter mecânico da câmera, de sua capacidade de gravar o mundo, de seus aspectos intrínsecos como o enquadramento, o detalhe, o ponto de tomada ⁹³ atinge um ápice e apresenta uma ruptura estética com a publicação do livro *The Americans*, (1959), de Robert Frank. Com ele há uma notável mudança na fotografia – suas imagens representam pessoas comuns em situações ordinárias através de uma visão intransponível, uma experiência pessoal, intuitiva, que valoriza os acidentes, o acaso fotográfico, o imediato, o espontâneo, o recorte desalinhado, a cultura *pop*, como características do imaginário fotográfico.

⁹³ Em 1966, o livro *The Photographer's Eye*, de John Szarkowski, sistematiza a fotografia, cria distinções com a pintura e desenvolve cinco características formais como sendo essenciais da imagem fotográfica: a coisa em si, o detalhe, o quadro, o tempo e o ponto de tomada.

O ponto de vista de Frank expressa a necessidade de se olhar para o ambiente urbano, para o lugar-comum, a banalidade do mundo. A intenção do autor era produzir um autêntico documento contemporâneo, cujo impacto visual seria tão forte que dispensaria explicações (FRANK, 1986, p. 31). E o resultado foi impactante porque revelou o mundano na sociedade capitalista, numa comunhão perfeita entre forma e conteúdo.

The Americans descende em forma, conteúdo, tamanho e apresentação do livro de Walker Evans⁹⁴ (1903-1975), *American Photographs* (1938), (Figura 41). Os dois fotógrafos apresentaram a cultura de massa em expansão, nas fachadas das lojas, carros, cartazes, propagandas, no gestual dos corpos nas grandes cidades, nos metrô, lanchonetes, bares, supermercados. No entanto, a visão de Frank (Figura 42), a do estrangeiro, a de quem observa todos os detalhes como segredos escondidos, capturou uma atmosfera de tédio e alienação na classe trabalhadora americana, na sua imobilidade social e territorial.



Figura 41 - *Parked Car, Small Town Main Street*, 1932. Walker Evans.

Fonte: <<http://lens.blogs.nytimes.com>>⁹⁵

⁹⁴ Walker Evans (1903-1975), fotógrafo americano, pioneiro na observação da cultura de massa e suas consequências na paisagem urbana e rural.

⁹⁵ Disponível em: <<http://lens.blogs.nytimes.com/2013/08/08/a-new-look-at-walk-evanss-american-photographs/>>. Acesso em: 24 maio 2014.



Figura 42 - *The Americans*, 1955. Robert Frank.

Fonte: <<http://www.vintag.es>> ⁹⁶

A relação de Frank com a leveza e rapidez de sua câmera de 35 mm, como sendo uma extensão de seu braço, proporcionou uma nova mobilidade, um modo de experimentar e estar no mundo que resumiu o ato de fotografar em apontar e disparar. A comunhão do assunto cotidiano com o instantâneo fotográfico trouxe uma sensação de informalidade e uma apresentação do banal jamais vista antes.

A partir de Frank, a história da fotografia pode ser traçada por diversos caminhos. Os fotógrafos que o seguiram exploraram a habilidade da câmera de descrever a realidade não somente como evidência do que existe, mas também como expressão de suas próprias experiências. E assim, a capacidade expressiva da câmera fotográfica se tornou um componente visual da imagem como documento social, envolvendo as subculturas, os microcosmos urbanos, o diário íntimo, um relato ao mesmo tempo público e privado.

⁹⁶ Disponível em: <<http://www.vintag.es/2011/12/americans-by-robert-frank.html>> />. Acesso em: 24 maio 2014.

O trabalho do fotógrafo americano William Eggleston (1939-) é exemplo da influência de Frank, na descrição intuitiva de sua terra natal, família, vizinhança e de sua própria identidade. Eggleston é também reconhecido por mudar a posição da fotografia em cor, antes reservada à propaganda e aos amadores, e colocá-la, com toda a sua saturação, no mundo da arte.

A mostra e o livro-catálogo *William Eggleston's Guide* (1976), Museu de Arte Moderna de Nova York, sob curadoria de John Szarkowski, podem ser visto como um momento crucial quando a fotografia em cor se tornou uma forma de arte. Assim como *The Americans*, o livro de Eggleston foi recebido com aspereza, e a mudança de visão foi gradual. Ele também fotografa o banal, mas trata-se do banal em cores, eliminando qualquer possibilidade de uma reconhecida poética fotográfica em preto e branco.

Ao contrário da visão de estrangeiro de Frank, Eggleston é familiarizado com a paisagem urbana e rural que fotografa. Ao mesmo tempo simples e complexo, crítico e acomodado, feio e bonito, democrático e aristocrático, sua fotografia é um mundo estranho e familiar. A obviedade com a qual ele aponta a câmera, talvez como uma criança fotografando, elimina o supérfluo e vai direto ao assunto: o lugar-comum.

John Szarkowski (SZARKOWSKI, [s.d]) comenta a relação complementar entre mundo externo e interno em Eggleston, que alcança uma sobriedade a partir do vulgar, através de um absoluto sentimento de pertencimento. O fotógrafo e o artista procuram dar forma às coisas, e essa procura resulta numa satisfação e harmonia que alivia uma tensão. Essa é uma questão da arte, cujo objetivo é persuadir, sendo que na fotografia, a forma, segundo Szarkowski, é definida simultaneamente com o conteúdo. Na fotografia a forma é o conteúdo, e o fotógrafo descobre o seu assunto dentro de suas condições de existência material.

Os fotógrafos excepcionais, como Frank e Eggleston, ampliaram essas possibilidades na descoberta de novos padrões, como uma correlação para seus sentimentos e

intenções. E o trabalho contínuo desses fotógrafos formou e reformou as tradições fotográficas, e assim um novo vocabulário surge baseado no específico, no fragmentário, no efêmero.



Figura 43 - *Red Ceiling or Greenwood, Mississippi, 1973*. William Eggleston.
Fonte: <<http://colourandform.wordpress.com>>⁹⁷

A fotografia mais famosa de Eggleston, intitulada *Greenwood* (1973), (Figura 43), aponta para uma lâmpada nua em um teto vermelho, na casa de seu melhor amigo (posteriormente assassinado dentro dessa casa), três cabos brancos que mapeiam toda a superfície brilhante como artérias e um fragmento de um pôster com desenhos pornográficos. A tomada dessa fotografia, que transforma o ordinário no extraordinário, é emblemática na arte de Eggleston, sendo absolutamente simples, mas infinitamente complexa, uma imagem mundana, a marca da coisa, a identidade do vermelho como sangue.

A fotografia define um regime de articulação entre o visível e o dizível, a imagem como uma palavra que se cala. Rancière fala das duas potências da imagem como

⁹⁷ Disponível em: <http://artblart.files.wordpress.com/2013/07/7-_untitled-greenwood-mississippi_eggleston-web1.jpg>. Acesso em: 11 dez. 2013.

presença bruta e como discurso cifrando uma história, uma maneira como as próprias coisas falam e se calam (RANCIÈRE, 2012a, p. 22). O romance inaugura um regime interpretativo nas artes, e a fotografia explora essa dupla poética da imagem.

Em *Greenwood* (Figura 43), o fotógrafo nos coloca diante dos cabos elétricos brancos, da lâmpada, da tinta vermelha, e tudo isso resume ao mesmo tempo uma descrição topográfica, particular, esotérica, do desenrolar das inscrições, e da função interruptiva, sem significação: “e a oposição do *studium* ao *punctum* separa de forma arbitrária a polaridade que faz viajar incessantemente a imagem estética entre o hieróglifo e a insensata presença nua” (RANCIÈRE, 2012a, p. 24).

Se a perspectiva de Eggleston é essencialmente romântica, a pureza da sua fotografia esbarra numa presença bruta sem significação, em que nada fica claramente identificado. O romantismo fotográfico tende a adotar as grandes questões públicas, sociais, filosóficas, para fins artísticos privados. No trabalho de Eggleston essas características são invertidas, não há uma resposta social ou cultural, ele apenas descreve a vida sem uma distinção entre política e estética, entre o público e o privado (SZARKOWSKI, [s.d]) (Figura 44). Mas pode-se dizer que nessas fotografias forma e conteúdo são indistinguíveis, o que quer dizer que as imagens significam exatamente o que parecem dizer: “uma presença bruta que não se troca com mais nada” (RANCIÈRE, 2012a, p. 26).



Figura 44 - *Sem título*, Louisiana, 1980. William Eggleston.
 Fonte: <<http://artblart.com>>⁹⁸

3.1 A ELEVAÇÃO DO TRIVIAL E O FOTÓGRAFO COMO COLECIONADOR

A fotografia oferece a possibilidade de investigar, examinar o lugar-comum como uma forma de alcançar o tangível. Na história da arte, as representações do cotidiano começam com Pieter Brueghel (1525-1569). Bem mais tarde, Gustave Courbet (1819-1877) desenvolve a habilidade de falar do lado do *lumpen*, sem a intenção de moldá-lo para a elite. Daí artistas começaram a registrar o comum não como enfeite, mas com o encanto que a verdade tem, por mais trivial que ela seja.

Escrever, fotografar, pintar, desenhar o comum, mais do que descrevê-lo, procurou elevar os assuntos triviais com a recusa das facilidades estilísticas e sentimentos da sociedade burguesa. O programa estético do escritor Gustave Flaubert (1821-1880) já consistia em escrever bem o trivial: “o que eu gostaria de fazer é um livro sobre

⁹⁸ Disponível em: <<http://artblart.com/2013/07/24/exhibition-at-war-with-the-obvious-photographs-by-william-eggleston-at-the-metropolitan-museum-of-art-new-york/>>. Acesso em: 15 dez. 2013.

nada”,⁹⁹ e assim o escritor comenta o desejo de se livrar do tema, ou que ele fosse invisível.

Na história da fotografia, Eugène Atget (1856-1927), (Figura 45), foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante dos retratos do início do período industrial, libertando o objeto da sua ressonância exótica, majestosa, retirando assim o seu invólucro. Walter Benjamin observa que a fotografia de Atget desmascarou a realidade, abrindo-se para o olhar politicamente educado, o espaço em que toda intimidade cede lugar à iluminação dos pormenores (BENJAMIN, 1994, p. 102). A fotografia, por natureza em contato direto com o mundo, terá contribuído para ancorar a arte no cotidiano, no familiar, no ordinário, na mais bruta realidade. E a contemplação libera os objetos de sua utilidade – a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala aos olhos, porque percorre um espaço inconsciente, lento, ampliado, que recorta os objetos de seus fluxos cotidianos (BENJAMIN, 1994, p. 96).

São esses fragmentos que o fotógrafo coleciona e organiza, ao retirar os objetos do seu contexto para atribuir-lhes uma outra vitalidade. Assim como o colecionador, o fotógrafo realiza um trabalho de resgate, e a maneira de reorganizar esses objetos é uma ordem antissistemática, é uma atitude subversiva, pois não tem relação com seu conteúdo de valor, com aquilo que o torna classificável (SONTAG, 1981, p. 76). O fotógrafo tem a consciência do momento presente como algo sempre em movimento – o ato de fotografar é esse desejo de encontrar, salvar as coisas do mundo, para depois relacioná-las entre si. Cada coleção, cada série de fotografias, traz o desafio de afirmar que o motivo fotográfico existe, é adequado, é autêntico, através das afinidades entre imagens antes descontextualizadas.

⁹⁹ Citação extraída do livro *Cartas exemplares* (1993).



Figura 45 - *Sem título*, Boulevard de Strasbourg, Paris, 1910. Eugène Atget.

Fonte: <<http://commons.wikimedia.org>>¹⁰⁰

A velha Paris de Atget estava desaparecendo para dar lugar a uma cidade moderna. Ele capturou o retrato da história nesses fragmentos, nas ruas deterioradas, vielas, becos, comércio decadente, apresentando o mundo e sua desordem, revelando o belo naquilo que as pessoas acham sem interesse e sem importância. Para Atget o fragmento é relíquia, é a lembrança da experiência.

Ele se dedicou a escavar as ruínas, para salvá-las do esquecimento, encarnando a própria figura do fotógrafo-*flâneur*, como um indivíduo que também sai de cena

¹⁰⁰ Disponível em: <

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eugène_Atget,_Boulevard_de_Strasbourg,_1910.jpg />. Acesso em: 16 dez. 2013.

(assim como suas escolhas visuais) e que se infiltra na multidão e não renuncia ao seu estilo de vida (BENJAMIN, 1983, p. 41). As ruínas das grandes cidades são as habitações do *flâneur*, onde ele preserva seu eu intacto na sociedade dominada pela mercadoria. Sua imagem é reproduzida nos objetos que ele fotografa: ele aponta um objeto para mostrar a si próprio, se diluindo na linguagem.

As reflexões de Benjamin sobre a fotografia, o colecionador, o *flâneur*, tem em comum a exploração do passado e a seleção de fragmentos entre montes de destroços. Ele afirma que é decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções originais, de toda a sua utilidade, de seu caráter de mercadoria, e assim acontece uma relação íntima: “o verdadeiro método de tornar as coisas presentes é representá-las em nosso espaço (e não nos representar no espaço delas)” (BENJAMIN, 2006, p. 240).

O olhar contemplativo e meditativo do colecionador vê mais e enxerga diferentes coisas do que o olhar do proprietário, pois ele desvia o contexto do valor, apaga os escombros gerados pela mercantilização da vida. O fotógrafo como colecionador, transfigura e ordena os objetos marcados por recordações: “é uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção” (BENJAMIN, 2006, p. 239).

No artigo “Desempacotando minha biblioteca: um estudo sobre o colecionador”, Benjamin afirma que o colecionador se move através da desordem e da ordem. É movido por uma paixão que o coloca em contato constante com o caos da lembrança. Ao adquirir algo novo, ele renova o mundo, forma uma enciclopédia, cuja essência é o destino de seus objetos: “aqui, portanto, nesse campo restrito, pode-se presumir como os grandes fisiognomistas – e os colecionadores são os fisiognomistas dos objetos – se tornam intérpretes do destino” (BENJAMIN, 1987, p. 228).

Benjamin dá atenção aos detalhes, ao material do cotidiano, analisa a moda, a propaganda, as prostitutas, a história da fotografia. Hannah Arendt, em *Homens em tempos sombrios* (2013), dedica um capítulo a Benjamin e comenta a sua paixão pelas coisas pequenas. Para ele, a dimensão de um objeto era inversamente proporcional ao seu significado. Essa concepção de mundo tem uma influência decisiva na sua obra, como uma significação concreta a ser descoberta no mundo das aparências.

Quanto menor fosse o objeto, tanto mais provável pareceria poder conter tudo sob a mais concentrada forma; daí seu deleite em que dois grãos de trigo contivessem todo o *Shema Israel*, a essência mesma do judaísmo, a mais minúscula essência aparecendo na mais minúscula entidade, de onde, em ambos os casos, tudo o mais se origina, embora em significado não possa ser comparado à sua origem (ARENDR, 2013, p. 177).

A fotografia e seus detalhes provocam investigações – é como decifrar um mistério. E por isso Benjamin compara as fotografias de ruas vazias de Atget ao local de um crime, como provas, indagações dos fragmentos do cotidiano que interrompem o fluxo dos acontecimentos. Atget e seu gosto pela realidade não oficial da cidade influenciou uma geração interessada em romper com os ideais formalistas de beleza, com o otimismo da visão modernista: “com o atual clima histórico de desencanto, é cada vez mais difícil entender o sentido da noção formalista de beleza etérea” (SONTAG, 1981, p. 99).

As fotografias documentais da arquitetura parisiense de Atget foram admiradas pelos surrealistas europeus e também influenciaram fotógrafos que procuravam um alicerce para a sensibilidade americana, como, por exemplo, a obra de Walker Evans. O livro seminal de Evans, *American Photographs*, definiu os anos 1930, criou um retrato coletivo da América durante uma época de profundas transformações que coincidiu com a expansão da cultura de massa, e com a avalanche de imagens cotidianas em revistas e jornais.

Evans foi atraído pela cultura vernacular, pelo gosto *kitsch* das massas, por fachadas de lojas, pela expressão de cansaço das pessoas no metrô, casas de madeira, edifícios

antigos. Ele estava sintonizado com o inconsciente coletivo da época, à procura de algo verdadeiro e real na imagem de sua própria experiência, e principalmente, sem interesse na impressão fetichista desses objetos. Por isso, suas fotografias falam por si mesmas, parecem ter vida interior, como nas austeras fotos das igrejas rurais (Figura 46).

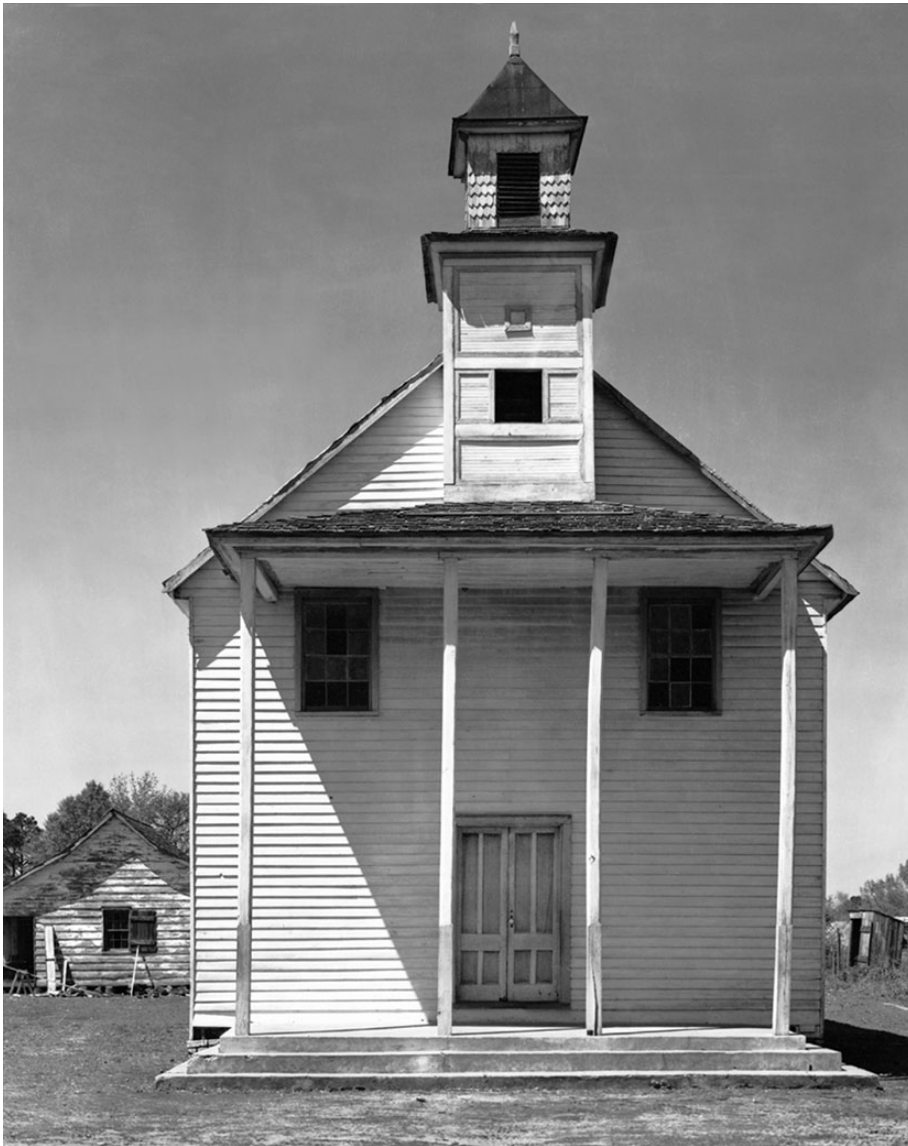


Figura 46 - *Negro Church*, Carolina do Sul, 1936. Walker Evans.
Fonte: <<http://walkerevans.florencegriswoldmuseum.org>>¹⁰¹

¹⁰¹ Disponível em:

<<http://walkerevans.florencegriswoldmuseum.org/gallery/gallery.php5?id=10>>. Acesso em: 18 dez. 2013.

Evans tinha uma ideia de arte influenciada pela literatura de Flaubert: “essa ideia é que o artista deve ser invisível em sua obra, tal como Deus na natureza” (RANCIÈRE, 2012b, p. 113). Nem aura, nem *punctum*, sem drama, trata-se de uma neutralidade, da suspensão da atividade, a fotografia é aqui apenas um momento de uma narrativa maior, não é parte de uma ação, o que segundo Rancière marca uma mudança no regime representativo da expressão para um regime estético (RANCIÈRE, 2012b, p. 115).

O regime estético rompe com uma ordem de causa e efeito do regime representativo da realidade, e a imagem se torna autônoma, desvinculada de uma ação lógica, de articulações sobre sua visualidade e recepção. A suspensão da relação entre expressão e narração concebe um regime de presença ou apresentação, um novo estatuto da fotografia que revela indeterminações, aberta para novos sentidos e que deixa o espectador criar seus próprios significados e intenções.

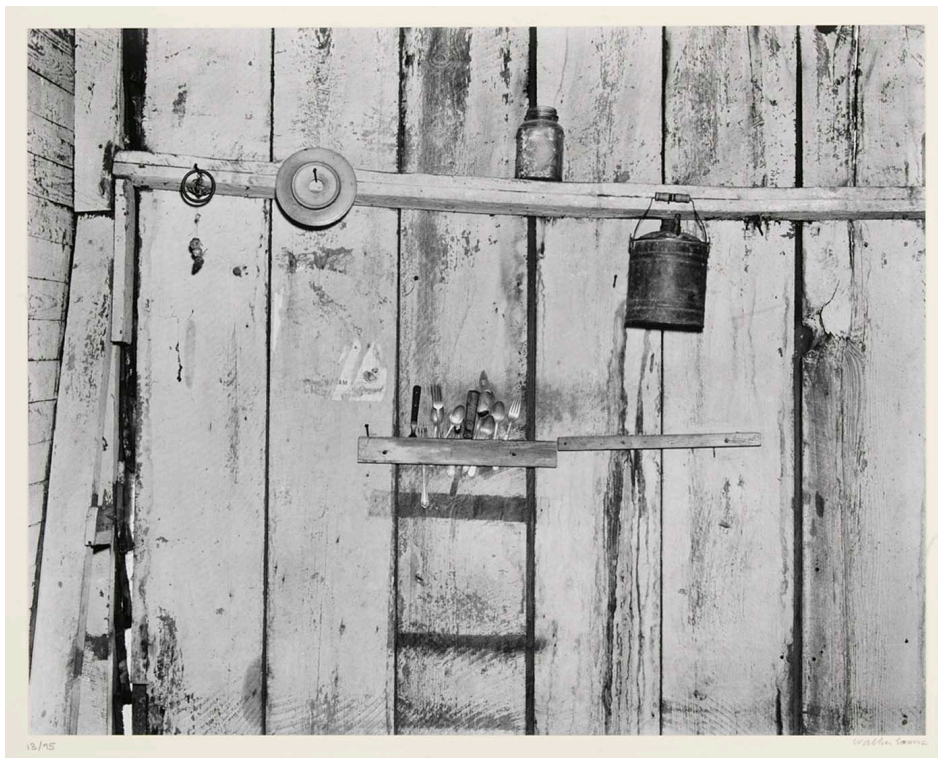


Figura 47 - *Kitchen Wall in Bud Fields House*, Alabama, 1936. Walker Evans.

Fonte: <<http://americanart.si.edu>>¹⁰²

¹⁰² Disponível em: <http://americanart.si.edu/images/2006/2006.13.1.8_1a.jpg>. Acesso em: 18 dez. 2013.

A fotografia *Kitchen Wall in Bud Fields House* (Figura 47), um pedaço de parede de madeira de uma cozinha no estado do Alabama, Estados Unidos, é analisada por Rancière como exemplo de “total despreocupação com o exterior, uma liberdade interior no exterior que é exatamente aquilo que o conceito de ideal artístico reivindica” (RANCIÈRE, 2012b, p. 114). Essa fotografia de Evans integra o arquivo do *Farm Security Administration*,¹⁰³ pesquisa sobre as condições de vida dos camponeses pobres no final de década de 1930, possuindo, assim, um contexto social e uma posição política definidos. No entanto, há uma tensão na foto que escapa, que ultrapassa qualquer referência ou conhecimento, na suspensão de sua atividade.

Se voltarmos à fotografia de Walker Evans, poderemos compreender a referência do fotógrafo ao romancista. Essa fotografia não é nem o registro bruto de um fato social, nem a composição de uma esteta que faça arte pela arte à custa dos pobres camponeses cuja miséria ele deve mostrar. Marca a contaminação de duas artes, de duas maneiras de “mostrar”: o excesso literário, o excesso daquilo que as palavras projetam sobre aquilo que designam vem habitar a fotografia de Walker Evans, assim como o mutismo pictórico habitava a narração literária de Flaubert. O poder de transformação do banal em impessoal, forjado pela literatura, sulca a partir do interior a aparente evidência, a aparente imediatez da foto. A pensatividade da imagem é então a presença latente de um regime de expressão em outro (RANCIÈRE, 2012b, p. 113).

O ato de colecionar os objetos e fragmentos do cotidiano em Evans é uma atividade entre o banal e o impessoal, “uma relação entre duas operações que põe para fora de si mesmos a forma pura demais ou o acontecimento carregado demais de realidade” (RANCIÈRE, 2012b, p. 122). A fotografia que se pensa através de seu mutismo não mantém mais uma distinção entre o social e o particular, entre público e privado, e encontra sua resistência em novos procedimentos contra a ostentação midiática, algumas vezes baseada na forma de diário íntimo.

¹⁰³ *Farm Security Administration* foi um projeto criado em 1935 pelo governo dos Estados Unidos com o objetivo de solucionar a crise agrícola no interior do país, decorrente da grande depressão econômica de 1929. Um grupo de fotógrafos foi selecionado para documentar a vida e a família dos pequenos agricultores, e o resultado desse trabalho é considerado um dos mais importantes documentos da vida americana no século XX.

O diário visual talvez possa ser um desdobramento da figura do *flâneur* – do caminhante solitário, que faz o reconhecimento do urbano, que se move com facilidade através da multidão – mas, com o acréscimo de imagens pessoais, como na obra do fotógrafo americano Stephen Shore¹⁰⁴ (1947-). Seguindo a tradição da fotografia *on the road* de Walker Evans e Robert Frank, Shore percorreu milhares de quilômetros através dos Estados Unidos durante os anos 1970 procurando os rastros da cultura americana e de sua identidade.

Na série *Uncommon Place* (1973), (Figura 48), Shore fotografou com uma câmera de grande formato, devido à precisão, à riqueza de detalhes, e principalmente, por procurar uma consciência perceptiva, expandida, como um estado de alerta elevado das coisas ao seu redor.



Figura 48 - da série *Uncommon Place*, 1973. Stephen Shore.

Fonte: <<http://www.americansuburbx.com>> ¹⁰⁵

¹⁰⁴ Stephen Shore (1947-), fotógrafo americano, conhecido pelas paisagens cotidianas, pela apresentação do trivial na cultura americana e pelo uso da fotografia em cor.

¹⁰⁵ Disponível em: <<http://www.americansuburbx.com/2012/01/interview-stephen-shore-the-apparent-is-the-bridge-to-the-real-2007.html>>. Acesso em: 18 dez. 2013.

Shore começou a fotografar quando era adolescente e trabalhou como assistente de Andy Warhol, entre os anos de 1965 e 1967 (TILLMAN, [s.d]). A experiência na *The Factory*,¹⁰⁶ a atenção dada por Warhol às coisas cotidianas, monótonas, repetitivas, foi decisiva na sua abordagem, na procura pela essência dos objetos nas superfícies sem ambiguidades. A fascinação que Warhol tinha pela cultura americana, pelo momento presente, foi uma influência fundamental nessa abordagem do fotógrafo.

Na sua primeira viagem para a série *Uncommon Place*, Shore fazia listas diárias do que comeu, onde dormiu, quanto tempo dirigiu, quantas fotografias fez, o que viu na TV, e assim suas fotos se tornaram cada vez mais precisas e descritivas (TILLMAN, [s.d]). De uma cama de motel a outra, de uma cidade a outra, seu diário visual conta os passos de alguém sobre o mundo. A coleção dessas imagens foi um retrato, mesmo que não seja possível ver o homem atrás da câmera.

A intenção de Shore é expressar uma consciência visual atenta aos sinais, à sinalização, registrando todas as pessoas que ele encontrasse, tudo o que estivesse ao seu alcance, num desejo de revelar o ordinário através de um sentimento de contemplação. O impulso de registrar tudo ao redor tem proximidade com o trabalho do artista plástico Edward Ruscha¹⁰⁷ (1937-), (Figura 49), e suas listas fotográficas de edifícios, apartamentos, posto de gasolina, piscinas. Shore e Ruscha apresentam uma atenção bem-humorada sobre a paisagem urbana monótona, banal, na tentativa de estabelecer uma relação direta entre pensamento e visão, como afirmação do momento presente.

¹⁰⁶ *The Factory* era o nome do estúdio do artista Andy Warhol em Nova York. O local era ponto de encontro de diversos artistas entre os anos 1960 e 1980, importante referência deste momento cultural.

¹⁰⁷ Edward Ruscha (1937-), artista plástico americano. A pintura e a fotografia de Ruscha é marcada pela influência da iconografia da cultura popular americana.



Figura 49 - 1018 S. Atlantic Blvd., 1965. Edward Ruscha.
Fonte: < <http://www.parisphoto.com> > ¹⁰⁸

No livro *American Surfaces* (Figura 50), Shore fotografa os Estados Unidos com uma câmera de 35 mm e revela as fotos em 1 hora, numa impressão Kodak, o que proporciona uma aparência de instantâneo e uma linguagem coloquial. Essas fotografias foram vistas pela primeira vez em Nova York, em 1972, e em conjunto com a obra de Eggleston, ajudaram a definir uma visão da América vernacular. *American Surfaces* é uma coleção de imagens pequenas, de momentos insignificantes, ordinários, nada decisivos, uma gravação da vida do fotógrafo. É uma procura existencial de um homem, como intérprete de uma cultura, sua

¹⁰⁸ Disponível em < http://www.parisphoto.com/content/fair_news/20/image2/detail/51641a8652164Ed_Ruscha_-_1018_S._Atlantic_Bld.jpg>. Acesso em: 25 maio 2014.

história, seus objetos. Essa imagem pequena, aparentemente vazia, talvez possa contrastar com as imagens da Guerra do Vietnã, que aconteceu naquele mesmo momento, e revelar o desejo de se conectar com algo que tenha sentido, já que o livro de Shore é uma reflexão existencial sobre estar no mundo e sobre a fotografia.



Figura 50 - da série *American Surfaces*, 1972. Stephen Shore.

Fonte: <<http://www.szellemkeponline.hu>> ¹⁰⁹

“Colecionar fotografias é colecionar o mundo” (SONTAG, 1981, p. 3). É apropriar-se da coisa fotografada, é assegurar um conhecimento, é não deixar a memória escapar e zelar pela sua conservação: o ato de colecionar tenta alcançar uma totalidade que fala do colecionador. Atget foi à procura dos escombros, do passado, para salvar a si mesmo. Shore e seus contemporâneos se definem a partir dos objetos do momento cultural do qual fazem parte, também ruínas e escombros dos artefatos da cultura, porém há uma atenção ao presente, sem sobreposição temporal. Eles

¹⁰⁹ Disponível em: <http://www.szellemkeponline.hu/wp-content/uploads/8_10.jpg>. Acesso em: 18 dez. 2013.

dependem do imaginário já-existente da cultura popular e afirmam que os limites entre alta e baixa cultura foram definitivamente violados.

3.2 DIÁRIO ÍNTIMO VISUAL

A elevação do trivial na arte, a ideia de um sujeito que se tornou seu próprio objeto de expressão, é intrínseca à constituição da fotográfica como uma forma de representação baseada na biografia, na interioridade, no entorno do artista. O fotógrafo constrói sua própria narrativa nos fragmentos da realidade, revela uma forma de se entender e estar no mundo absorvendo as relações reais em um movimento de enredo.

Os pequenos momentos, aparentemente insignificantes, como nas obras de Shore e Eggleston, por exemplo, estabelecem uma narrativa em sintonia com seu tempo. Esses detalhes do cotidiano conectam o presente ao passado, na busca por um sentido, na forma de um romance, onde é possível ler o mundo. A seleção das fotografias de um conjunto biográfico tenta organizar os elementos caóticos para ordenar uma relação entre vida externa e interna, oferecendo um ponto de vista sobre o mundo.

Lukács, em *Teoria do Romance* (2009), aponta uma forma de coerência estética no mundo moderno a partir da diferença entre epopeia e romance. Com a perda da totalidade, com o homem submetido a uma realidade cada vez mais abstrata e fragmentária, com a sensibilidade coletiva imersa pelo desenvolvimento técnico-científico, os detalhes do cotidiano se tornam os princípios estéticos na construção de uma coerência significativa.

Na epopeia, o herói grego está no equilíbrio de uma estrutura fechada, a pura essência para além da vida, um nível do ser repleto de plenitude, diante do qual a vida cotidiana não serve nem sequer de contraste (LUKÁCS, 2009, p. 32). A epopeia apresenta essa totalidade acabada para si mesma, o homem em perfeita harmonia com seu universo fechado. A ruptura entre sujeito e mundo fez a epopeia

desaparecer, dando lugar ao romance, que busca a totalidade através de uma fusão paradoxal de fatores heterogêneos e descontínuos, tendo sua coerência alcançada por meio da forma.

Lukács comenta a diferença e a continuidade entre a épica e o romance. As derrotas e vitórias do herói épico estabelecem a essência de sua coletividade, elas representam o destino de todo o povo. A épica é a antítese da vida ordinária. E depois que a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, não há mais uma totalidade espontânea do ser, e a arte passa a ter como pressupostos de sua existência e conscientização o esfacelamento e a insuficiência do mundo.

O romance moderno apresenta a expressão do desabrigo transcendental, se instaura em um momento histórico caracterizado pelo rompimento entre a essência e a existência, e, por isso, caracteriza-se pela multiplicidade de pontos de vista, numa constante tentativa de reconciliação com o mundo e consigo mesmo. É a aventura da interioridade, da subjetividade, resultado de uma obstinação que tem na ética seu elemento estrutural e a ironia como intenção normativa, como o elemento que denuncia a falta de sentido do mundo moderno. A ironia presa à subjetividade talvez seja parte integral do trabalho de Stephen Shore, William Eggleston, Robert Frank como elemento que permite o confronto com o mundo exterior.

Se para a épica o trivial é peso, e alvo constante de superação, o herói do romance moderno vai buscar algo na forma biográfica, para fazer surgir uma vida nova e autônoma, paradoxalmente dotada de sentido imanente e perfeita em si mesma, a vida do indivíduo problemático:

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento. Depois da conquista desse autoconhecimento, o ideal encontrado irradia-se como sentido vital na imanência da vida, mas a discrepância entre ser e dever-se não é superada, e tampouco poderá sê-lo na esfera em que tal se desenrola, a esfera vital do romance; só é possível alcançar um máximo de aproximação, uma profunda e intensa

iluminação do homem pelo sentido de sua vida. Esse processo abrange toda a vida humana, e a par de seu conteúdo normativo, o caminho rumo ao autoconhecimento de um homem, são dados também sua direção e seu alcance (LUKÁCS, 2009, p. 82).

O romance pode ser considerado, portanto, a forma representativa da época moderna, “seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar sua própria essência” (LUKÁCS, 2009, p. 91). Sua matéria viva é o mundo, como obstáculo, como apoio e há uma imbricação entre forma e realidade, como no clássico livro *The Ballad of Sexual Dependency* (1986) de Nan Goldin¹¹⁰ (1953-). *The Ballad* é uma obra inteiramente presente, permeada pela vida doméstica, copos e camas vazias, bares, maquiagem borrada, interiores de banheiros. Através desses detalhes, Goldin absorve as relações reais do seu entorno e as transforma no retrato de sua época.

Todos os personagens da narrativa de Goldin carregam um conflito como pressupostos de suas existências. O abuso de drogas, a crise da AIDS previam um destino pessimista para seus fotografados e para os de Larry Clark¹¹¹ (1943-), (Figura 51), também precursor das fotografias de relações humanas, onde o fotógrafo é parte integral do cenário, “ao mesmo tempo, eles estão implicados e distantes, nunca indiscretos tampouco *voyeurs*” (ROUILLÉ, 2009, p. 418).

Trata-se da intimidade como atualidade artística. André Rouillé (2009) descreve bem esse momento, como uma forma política que contesta as práticas corporais e sexuais dominantes, num movimento de retraimento em microterritórios, diante de

¹¹⁰ Nan Goldin (1953-), fotógrafa nascida nos Estados Unidos. O trabalho de Goldin se confunde com sua vida pessoal, pois é baseado na forma biográfica. A fotógrafa tem diversos livros publicados, no entanto, a apresentação característica de sua obra é no formato da projeção das fotografias acompanhadas por música.

¹¹¹ Larry Clark (1943-), fotógrafo e cineasta americano. Clark ficou conhecido pelo livro *Tulsa* (1971) no qual narra o cotidiano de um grupo de delinquentes, ao qual pertencia. *Tulsa* é um relato biográfico e uma crônica jornalística, uma reportagem onde não há separação entre o público e o privado.

um mundo desumano, decadente e em crise. As obras de Clark e Goldin têm em comum corpos sexuais, ligados a uma vivência intensa, trágica e passional.



Figura 51 - da série *Tulsa*, 1971. Larry Clark.

Fonte: <<http://bremser.tumblr.com>>¹¹²

A obra de Goldin é marcada pela melancolia, e pode ser vista como um desejo de livrar-se do trauma, é sobre suas perdas, ela trata a fotografia como uma forma de eternizar e evocar a existência do objeto perdido. Com a morte prematura de sua irmã, diante das rupturas amorosas, da perda dos amigos pela AIDS, ela encontra interesse pelo mundo externo no desenvolvimento do diário fotográfico, um memorial de si mesma: “O Diário – esse livro na aparência inteiramente solitário – é escrito com frequência por medo e angústia da solidão que atinge o escritor por intermédio da obra” (BLANCHOT, 1987, p. 19).

O fotógrafo, simultaneamente, produz e consome imagens. As fotografias de Goldin são influenciadas por filmes antigos, pelas revistas de moda, que definiram a

¹¹² Disponível em: <<http://bremser.tumblr.com/post/11909614551/larry-clark-from-tulsa-1971>>. Acesso em: 20 dez. 2013.

manifestação do desejo nas suas imagens (GOLDIN; SUSSMAN, 1996, p. 27). A relação da audiência com o cinema é fundamental na era moderna, funciona como uma modelação dos estereótipos, dos gêneros, como explica Laura Mulvey (1983). E essa influência do cinema foi fundamental na construção das imagens de Goldin, presente nos seus primeiros retratos em preto e branco (Figura 52), realizados dentro de casa, simulando intimidade, onde já se estabelecem a relação de confiança entre o fotógrafo e quem posa, além da decisão de fotografar sua vida pessoal.



Figura 52 - *Roommate in her Chair*, 1972, Boston. Nan Goldin.

Fonte: <<http://phillipsauction.tumblr.com>>¹¹³

¹¹³ Disponível em:

<http://31.media.tumblr.com/tumblr_mbnbqyOFF01qizk91o1_1280.jpg>. Acesso em: 26 maio 2014.

Nesse primeiro momento também aparecem as primeiras fotos de homens que se vestem como mulheres, e uma intensidade emocional, que a conecta com o universo de Larry Clark. A fotografia de August Sander (1876-1964) também influencia Goldin, pela construção dos tipos sociais. Todas essas referências, e mais a escolha de fotografar em cor, com luz artificial, foram gradualmente definindo seu ponto de vista, sua estética, também baseada na ideia *punk*, do *faça-você-mesmo*. O material e o assunto de Goldin é o que está a seu alcance, impondo uma forma amadora, proletária, uma resposta democrática do uso da fotografia na sociedade capitalista.

Segundo Sussman, a decisão de fotografar seus amigos foi intuitiva, assim como as projeções de *slides*, uma resposta eficiente para criar uma sequência e narrativa de imagens e músicas (GOLDIN; SUSSMAN, 1996, p. 32). Aqui as músicas criam um contexto para as imagens, como uma estrutura de suas sequências, e assim se constrói uma narrativa com fluidez cinematográfica, uma forma que media uma coerência significativa. A projeção intitulada *The Ballad of The Sexual Dependency*¹¹⁴ foi apresentada pela primeira vez em 1981, em um bar, e de muitas maneiras – é um exemplo da estética *punk*, pela qualidade doméstica, pela sequência das músicas – *blues*, *reggae*, *rock*, *opera* – algumas vezes, bruscamente interrompidas (GOLDIN; SUSSMAN, 1996, p. 34).

The Ballad é composto por diversas séries de fotografias, como casais fazendo sexo, pessoas usando drogas, mulheres sozinhas, ou em bares, banheiros, na cama, homens se masturbando e depois do sexo. Sussman descreve a força dos retratos femininos de Goldin, especialmente o tema recorrente das mulheres em frente aos espelhos (Figura 53). Para a autora, ela reverte a representação da mulher pelos homens na história da arte, retratando-as como autônomas, num diálogo consigo mesmas, com seus corpos, num prazer solitário e autossuficiente.

¹¹⁴ A série de fotografias *The Ballad of The Sexual Dependency* é um livro e também uma projeção de fotografias com trilha sonora. A duração da projeção é de 45 minutos, e são apresentadas cerca de 700 imagens.



Figura 53 - *Amanda in the Mirror*, 1992, Berlim. Nan Goldin.

Fonte: <<http://nicolamariani.es>>¹¹⁵

Goldin e os artistas de sua comunidade apresentam diversas formas de fazer amor, diferentes corpos, múltiplas sexualidades, numa resposta aberta ao patriarcado. Os trabalhos dos fotógrafos Peter Hujar¹¹⁶ (1934-1987) e David Wojnarowicz¹¹⁷ (1954-1992) (Figura 54), também são sobre suas vivências, sexualidade aberta, o fato de serem gays, ambos vítimas da AIDS. Eles têm em comum a escrita de uma história paralela à contada pelas estruturas tradicionais de família e sexualidade. Os artistas desse cenário mostraram uma identidade ligada às mudanças de uma época, que começa a dar espaço para as representações do gay, da mulher, das chamadas

¹¹⁵ Disponível em: <<http://nicolamariani.es/wp-content/uploads/2011/07/Foto4.jpg>>. Acesso em 20: dez. 2013.

¹¹⁶ Peter Hujar (1934-1987), fotógrafo americano conhecido pelos seus retratos em preto e branco e pelo contexto sexual e boêmio.

¹¹⁷ David Wojnarowicz (1954-1992), artista plástico americano que trabalhou com diversas mídias. No final dos anos 1980, quando diagnosticado com o vírus da AIDS, seu trabalho ganhou um viés político tratando de temas como censura nas artes, moralidade, direitos legais dos artistas, e questões relacionadas com sua doença.

minorias por elas mesmas. A epidemia da AIDS faz parte desse contexto cultural, quando ainda não havia remédios eficientes, e as pessoas morriam em poucos anos.



Figura 54 - *Sem título* (Peter Hujar), 1989, David Wojnarowicz.

Fonte: <<http://www.americansuburbx.com>>¹¹⁸

Muitas vezes essa expressão franca gera angústia e desconforto, pois não evita os disfarces através de uma noção de transparência. Segundo Ram Mandil, em sua tese sobre a sublimação, os artistas contemporâneos têm revelado pulsões em rota de colisão com a realidade com formas explícitas e violentas. Isso “implica num triunfo sobre a realidade, sem, no entanto desmenti-la ou desconsiderá-la” (MANDIL, 1993, p. 177). Esse seria um aspecto relevante da arte, a revelação de um gesto de recusa como um novo campo de saber, ou um ponto de ruptura a essa mesma realidade, antes de ser assimilável na organização social.

¹¹⁸ Disponível em: <<http://www.americansuburbx.com/2011/02/peter-hujar-david-wojnarowicz-some-sort.html>>. Acesso em: 23 dez. 2013.



Figura 55 - *Nan One Month After Being Battered*, 1994. Nan Goldin.
Fonte: <<http://artblart.files.wordpress.com> >¹¹⁹

Na icônica foto *Nan One Month After Being Battered* (1984), (Figura 55), o batom vermelho contrasta com as marcas da violência, um sinal de restabelecimento e de denúncia. Esse autorretrato é um divisor de águas na história da fotografia por mostrar um assunto-tabu, uma mulher espancada por seu companheiro, a violência presente nos relacionamentos. O formato de urgência e o conteúdo dessa fotografia rompem com os limites do que deve ser apresentado, porque não há separação entre arte e vida, e por isso o trabalho de Goldin é um marco, ao mesmo tempo documentário, diário íntimo, trágico, poético e romântico.

¹¹⁹ Disponível em: <<http://artblart.files.wordpress.com/2011/03/nan-goldin-nan-one-month-after-being-battered-1984.jpg> >. Acesso em: 20 dez. 2013.



Figura 56 - *Cookie at Tin Pan Alley*, Nova York, 1983. Nan Goldin.
 Fonte: <<http://www.photoforager.com> > ¹²⁰

Os autorretratos de Goldin não escodem seus momentos dolorosos. Como um Rembrandt pós-moderno, ela se retrata na dor e no desespero, na queda e na recuperação, uma confrontação direta consigo mesma que se estende ao seu entorno. E assim ela registrou a catástrofe da AIDS na sua comunidade, em imagens sinceras, nada sensacionalistas, como parte da história de seus fotografados. A série de 15 fotografias *The Cookie Portfolio* (Figura 56) são retratos de sua amiga Cookie Muller, atriz e escritora, realizados entre os anos de 1976, quando se conheceram, até 1989, quando Muller morreu de AIDS. Trata-se de uma narrativa que reconstitui uma realidade exterior e que endossa o sentido da vida.

O reconhecimento de Goldin significa a afirmação de sua singularidade em um contexto universal e expressa a partilha de uma nova configuração da visibilidade individual em uma esfera pública a partir de sua revolta contra o luto. Ao aceitar a dor, e sob a condição do imediato e do instantâneo, a artista revela sem pudor seus

¹²⁰ Disponível em: <http://www.photoforager.com/wp-content/uploads/2012/02/nan-goldin_280183.jpg >. Acesso em: 20 dez. 2013.

modos de gozo, seus objetos de satisfação e as consequências de seus excessos e abusos. Para Goldin, o ato de fotografar também é, como as drogas e o sexo, uma forma de anestesiá-la dor, porém, produzindo uma nova configuração simbólica, retroagindo no mundo real.

Para Freud o real está na memória, na forma como o sujeito trabalha o vivido. De acordo com a psicanálise, a arte faz com que o objeto do desejo seja simbolizado através da sublimação, como uma função de desvio e de poder libertador. Aqui a arte é uma atividade que deriva prazer a partir do desejo do artista, e essa fantasia deve despertar em nós a mesma sensação que o artista produziu no ímpeto de criar (FREUD, 1987b, p. 254).

Um artista é originalmente um homem que se afasta da realidade, porque não concorda com a renúncia à satisfação instintual que ela a princípio exige, e que concede a seus desejos eróticos e ambiciosos completa liberdade na vida de fantasia. Todavia, encontra o caminho deste mundo de fantasia para a realidade, fazendo uso de dons especiais que transformam suas fantasias em verdades de um novo tipo, que são valorizados pelos homens como reflexos preciosos da realidade. Assim, de certa maneira, ele na verdade se torna o herói, o rei, o criador ou o favorito que desejava ser, sem seguir o longo caminho sinuoso de efetuar alterações reais no mundo externo. Mas ele só pode conseguir isso porque outros homens sentem a mesma insatisfação que ele com a renúncia exigida pela realidade, e porque essa insatisfação, que resulta da substituição do princípio do prazer pelo princípio da realidade, é em si uma parte da realidade. (FREUD, 1987a, p. 284).

A obra de arte, segundo Freud, estabelece uma relação com o real através da ausência de representação, de dar suporte a uma realidade escondida, pois, ao mesmo tempo que há a capacidade plástica das pulsões em modelar significantes e introduzi-los no mundo, esse significante modelado pertence a um campo que não pode ser atingido pelas formas de imaginação (MANDIL, 1993, p. 148-149). É através dessa impossibilidade e falha de apresentação que a sublimação se revela: ao reconhecer que há algo que não pode ser atingido pelos significantes, mas que pertence à cadeia que se circunscreve a partir dos detalhes que indicam a intenção do artista.

Assim como Benjamin, Freud não ignora os detalhes insignificantes e desprezíveis, como no seu interesse pelas anotações de Leonardo da Vinci, de suas despesas cotidianas, ou na investigação sobre o *Moisés* de Michelangelo: “a adivinhar coisas secretas e ocultas a partir de aspectos menosprezados ou inobservados” (FREUD, *O Moisés de Michelangelo*, p. 265). Tudo são vestígios que induzem ao deciframento de uma obra, como uma referência da vida do artista, que a situa no mesmo patamar das formações do inconsciente (MANDIL, 1993, p. 193).

A arte também é convocada a incidir sobre o campo da psicanálise, seja através da história da sociedade da qual ela é testemunha, seja como depoimento de determinado inconsciente, numa verdade a ser descoberta (MANDIL, 1993, p. 193). O detalhe é o elemento que reconstitui, que permite ler o sistema global, a emergência de novos saberes, o sinal de pertencimento do autor a um estilo ou a uma época (LISSOVSKY, 1995). E na perda da totalidade, os detalhes se tornam cada vez mais autônomos em relação ao inteiro da referência, como na atenção dada às roupas na iconografia contemporânea.

Desde August Sander (1876-1964) (Figura 57), vários fotógrafos têm explorado as roupas como indícios da identidade do fotografado, e entre eles estão Nan Goldin, Wolfgang Tillmans¹²¹ (1968-) e Nigel Shafran¹²² (1964-). O rosto não mente, mas conta com a ajuda das vestimentas, gestos, cortes de cabelo, para montar uma identidade, principalmente depois que o corpo ocidental se tornou um objeto de moda, e a expressão do homem se confunde com sua aparência visual (SVENDSEN, 2010, p. 85).

¹²¹ Wolfgang Tillmans (1968-), fotógrafo contemporâneo alemão cuja obra registra seu ambiente cotidiano e a vida nas grandes cidades.

¹²² Nigel Shafran (1964-), fotógrafo inglês cujo interesse é o próprio ambiente familiar, retratos de sua esposa, objetos pessoais. Seu trabalho revela como esses objetos são organizados em um ambiente doméstico.



Figura 57 - *Secretary at a Radio Station*, 1930. August Sander.
Fonte: <<http://www.foam.org> >¹²³

O consumo na formação de uma identidade pode ser visto além da passividade, tornando-se um ato criativo, baseado também no afeto, numa interação entre objetos, mas que, ao mesmo tempo, vai expressar a tensão entre individualismo e

¹²³ Disponível em: <<http://www.foam.org/media/253476/Sander%20August%20202.jpg>>. Acesso em: 27 maio 2014.

conformidade. Os símbolos adquiridos dizem sobre nossas personalidades, e a coleção deles é como uma manipulação de signos que excedem seus significados ao serem consumidos (SVENDSEN, 2010, p. 137).

As características das roupas, como formas de criar vínculo, prazer, posse, afeto, são tratadas por Stallybrass como relações que se moldam no tempo, uma ideia oposta da moda como passageira. “As roupas são, pois, uma forma de memória, mas elas são também pontos sobre os quais nos apoiamos para nos distanciar de um presente insuportável” (STALLYBRASS, 2012, p. 33). O autor fala da roupa que nos recebe, que é transformada por quem veste, absorvendo a presença do ausente: “as roupas são preservadas: elas permanecem. São os corpos que as habitam que mudam” (STALLYBRASS, 2012, p. 29).

Stallybrass comenta alguns casos de afetividade entre vestimentas e pessoas, como, por exemplo, nas roupas deixadas pelos mortos, ou nos recorrentes penhores dos objetos pessoais da família Marx nos anos 1860. Ele reflete sobre a memória dos objetos, que se distanciam da forma abstrata da mercadoria. Trata-se de casos onde o puído, o remendado, a forma do corpo na roupa são memórias inscritas, valores sentimentais: “Para Marx, assim como para os operários sobre os quais ele escreveu, não havia ‘meras’ coisas. As coisas eram os materiais – as roupas, as roupas de cama, a mobília – com os quais se construía uma vida; elas eram o suplemento cujo desfazer significava a aniquilação do eu” (STALLYBRASS, 2012, p. 80).

Nan Goldin atribui significado ao desalinho das roupas velhas de brechó, detalhes que destoam da novidade da moda, do consumo descartável e alienado (Figura 58). A liberdade das maneiras sexuais, comportamentais, nos anos 1960 e 1970, se estendem às vestimentas e pode ser vista nos grupos como o de Goldin, numa cultura onde predomina a ironia, o desejo de pertencimento, o jogo, a improvisação, onde poucos se preocupam em exhibir nas roupas seu sucesso. No momento de ruptura com o imperativo do vestuário austero e da respeitabilidade social, todas as formas, todos os estilos, todos os materiais ganham uma legitimidade de moda no

descuidado, tosco, rasgado, descosturado, desmazelado, gasto, desfiado, esgarçado (LIPOVETSKY, 1987, p. 121).



Figura 58 - *Trixie on the Cot*, Nova York, 1983. Nan Goldin.

Fonte: < <http://annex.guggenheim.org> > ¹²⁴

No mundo da velocidade do consumo e da obsolescência instantâneos, Goldin revela a possibilidade de uma vida informal, de viver com pouco. O mesmo modo de vida, uma simplicidade sem consumo, sem ostentação, é compartilhado pelo alemão Wolfgang Tillmans (1968-). Seu arquivo fotográfico é formado por reciclagens da iconografia da história da arte e da fotografia, de Goldin, da foto vernacular, dos álbuns de família amadores e também de seu próprio arquivo, pois ele repete suas fotografias em diferentes apresentações. Rompendo com a aparência de novidade, ele também se isola na intimidade de seu grupo de amigos, e as roupas, os objetos por ele fotografado, representam um recuo, como forma de resistência às imagens ostensivas da mídia e como forma de preservação de si mesmo.

¹²⁴ Disponível em:

<http://annex.guggenheim.org/collections/media/full/2002.61_ph_web.jpg>. Acesso em: 20 dez. 2013.

Se a roupa em Goldin tem um caráter coadjuvante, em Tillmans, ela aparece como protagonista. São roupas usadas, amarrotadas, com o formato dos corpos, jeans, camisetas, que induzem a uma ideia de liberdade e confrontam com o consumismo, com a ideia de pluralidade propagada nas grandes corporações e com a tirania da própria moda que exige que sejamos responsáveis pela superfície que apresentamos no mundo exterior (SVENDSEN, 2010, p.180).

Tillmans apresenta um estilo de vida como utopia, um espaço criado de beleza e graça como alternativa para o indivíduo na sociedade do consumo. Em algumas fotos aparece a logomarca Adidas, como em *Lacanau (Self)*, (1986), (Figura 59), *Turnhose (Sandalen)*, (1992), *Faltenwurf (TZK)*, (1996), ao mesmo tempo como fetiche e como objeto cotidiano, a marca está presente na imagem porque é onipresente, e ao seu significado é atribuído um sentido de individualidade, modificado por quem está usando e fotografando.



Figura 59 - *Lacanau*, 1986. Wolfgang Tillmans.
Fonte: <<http://www.castellodirivoli.org>> ¹²⁵

¹²⁵ Disponível em: <<http://www.castellodirivoli.org/wp-content/uploads/2012/04/tillmans-lacnau.jpg>> Acesso em: 26 dez. 2013.

O trabalho de Tillmans tem diversas similaridades com o de Goldin, mas não se trata de uma narrativa cronológica, ele não retrata os dramas pessoais. Mais próximo de uma crônica visual, ele se move entre gêneros fotográficos, como um caderno de anotações com vistas urbanas, arquitetônicas, naturezas-mortas, abstrações e detalhes do seu cotidiano.

Nos retratos há dignidade, ironia, um relaxamento que intriga, já que as pessoas não se importam com a presença da câmera fotográfica, e assim se apresentam em suas imperfeições (SCHORR *apud* TILLMANS, 1996, p.XII). Ele trata de afetividade, sensualidade, em nus nada eróticos e serenos, tudo isso representado distante das convenções hierárquicas, autoritárias e das construções contemporâneas estereotipadas do gay e da pornografia.



Figura 60 - *Podium*, 1999. Wolfgang Tillmans.
Fonte: <<http://switchbitch.tumblr.com>> ¹²⁶

¹²⁶ Disponível em: <http://24.media.tumblr.com/tumblr_lsvm0xGpOp1qa1gpwo1_1280.jpg>. Acesso em: 26 dez. 2013.

As fotos de frutas, vegetais, plantas, flores, apresentadas em mesas e janelas, são triviais, lugares ordinários da vida cotidiana, e por isso fascinam, especialmente, *Podium* (1999), (Figura 60). A simplicidade e elegância da imagem, uma flor em uma garrafa de plástico em um ambiente também improvisado, e fotografados por um jovem artista cosmopolita, contrasta com a expectativa do novo, do chocante, e ao contrário disso, ela provoca pela essência da coisa em si mesma, daquilo que se destaca na fotografia, e que somente a câmera pode capturar. Em *Still Life* (2001), (Figura 61) e nas outras fotografias dessa série, a capacidade de despertar contemplação pelas cores, luzes, tema, evoca um tempo suspenso, livre dos excessos, num afastamento do mundo.



Figura 61 - *Still Life*, Nova York, 2001. Wolfgang Tillmans.

Fonte: <<http://blaaargh.org>>¹²⁷

Assim como Goldin e Tillmans, Nigel Shafran (1964-) escolheu se concentrar no familiar, num processo construtivo de preservação de si mesmo. Suas fotos são interiores de sua cozinha, pias, o escritório sombrio e desmantelado de seu pai, lojas

¹²⁷ Disponível em: <<http://blaaargh.org/post/53723717129/wolfgang-tillmans-still-life-new-york-2001>>. Acesso em: 27 maio 2014.

de caridade com objetos para serem doados e reciclados, fotos de sua esposa falando ao telefone. Elas expressam seu desejo de preservar individualidade, e curiosamente, privacidade, numa aceitação de como as coisas são, de como a vida é, em descobrir significado num sentido ambíguo entre continuidade e desistência, entre caos e ordem, como na série *Washing-up* (2000). Essas fotos de bancadas de cozinhas (Figura 62) são acompanhadas com legendas, anotações do que foi consumido e a respectiva data. E não se vê as comidas, ou os restos – é mostrado somente o momento final, com os pratos limpos e a cozinha arrumada. Daí a ideia de privacidade, porque não é exibicionista, mesquinho, dissoluto é uma tentativa de aspirar uma vida que se molda na simplicidade.



Figura 62 - da série *Washing-up 4th January 2000. Three bean soup, cauliflower vegetable cheese. Morning coffee and croissants*, Nigel Shafran.

Fonte: <<http://www.nigelshafran.com> > ¹²⁸

¹²⁸ Disponível em:

<http://www.nigelshafran.com/images/washing_up_web/001washing_up.jpg > Acesso em: 26 dez. 2013.

Shafran apresenta respeito pelos objetos adquiridos, e a consciência dessas aquisições está presente na maneira como eles se ajeitam nos espaços. Através das fotos de sua esposa, como na série *Ruth on the Phone* (1995 a 2004), (Figura 63), é construída uma crônica familiar, e se vê a passagem do tempo nos cortes de cabelo, no envelhecimento da pele, como uma forma de testemunhar amor, coesão, calma, acolhimento e confiança.



Figura 63 - da série *Ruth on the Phone*, 1995-2004. Nigel Shafran.
 Fonte: <<http://patricialeguinaprav.files.wordpress.com>> ¹²⁹

As obras dos artistas aqui citados se apoiam na presença do objeto fotografado como ponto de partida para se estabelecer relações entre o fotógrafo e seu entorno. A partir desses detalhes é possível um modo de investigação, como elemento que reconstitui uma totalidade, um estilo, uma época. A sequência dessas imagens em Frank, Eggleston, Shore, Goldin, Tilmans e Shafran cria uma forma que não desfaz da realidade, pois a matéria viva do mundo é o princípio indispensável da narrativa

¹²⁹ Disponível em: <http://patricialeguinaprav.files.wordpress.com/2013/05/nigel-shafran_ruth-on-the-phone-1995-2004_15.jpg%3Fw%3D584%26h%3D408>. Acesso em: 26 dez. 2013.

autobiográfica. E ao mesmo tempo que não desfazem da realidade, eles se assemelham por apresentar uma poética dupla, dos corpos como testemunhas de suas condições materiais e históricas, e como detentores de um “segredo roubado pela imagem mesma que nos traz esses rostos” (RANCIÈRE, 2012a, p. 23). As roupas, as flores, as pias das cozinhas, as refeições cotidianas, detalhes da rotina ou de viagens, descrevem um momento cultural, mas que também escapam dessa ressonância no encontro de algo indizível e indecifrável.

Os fotógrafos Eugène Atget e Walker Evans apresentaram uma forma de percepção na captura do objeto em seu momento único, valorizando formas, propriedades, em um registro nítido da realidade, no que Benjamin descreveu como uma tendência apaixonada de fazer as coisas se aproximarem, da necessidade irresistível de “possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor na sua reprodução” (BENJAMIN, 1994, p. 101). Com Robert Frank, surgem os aspectos da cultura de massa, uma atmosfera de tédio e alienação, a partir de uma nova relação entre mundo interno e externo que libera a fotografia de seu registro documental, numa forma intuitiva, improvisada, espontânea, conectada com a tecnologia e a velocidade do mundo pós-moderno.

A partir de Frank, a fotografia se aproxima do modo de vida do fotógrafo, cujos aspectos do consumo e do capitalismo não são ignorados. Essa experiência gradualmente caminhou para uma esfera privada, para o espaço doméstico, que se tornou parte da documentação poética. Tal tendência pode ser vista em Eggleston e Shore, mas se consolida com Clark, Goldin, Tillmans e Shafran, no rompimento dos limites entre público e privado.

Talvez seja possível abordar a produção de artistas contemporâneos como Tillmans e Shafran como um encontro da felicidade na quietude, na simplicidade, numa espécie de esquecimento de si mesmo e do consumo. Eles utilizam a fotografia para descobrir uma sobriedade que contrasta com a ostentação midiática, a partir do registro da realidade, da função descritiva da câmera fotográfica, numa ideia realista baseada no puro, no direto, na afirmação de uma poética transcritiva.

4. AUTORRETRATO

Neste capítulo apresento meu trabalho de fotografia e suas principais referências. Desde o começo dos anos 2000, direciono a câmera fotográfica para a experiência urbana, seus protagonistas, na procura por uma “originalidade nativa”. Nessa perspectiva, surgem elementos contrastantes como o arcaico e o moderno, ressaltando o sincretismo cultural brasileiro. Mais recentemente, no ano de 2013, a série realizada na cidade de Nova York, durante o período do estágio Doutorado Sanduíche, fortaleceu meu interesse pela cultura popular, pelo *modus vivendi* da população, principalmente aquela formada pelos imigrantes, além de apresentar uma observação cotidiana a partir de detalhes livres de conotações sociais e culturais, na contemplação do momento presente e das intensidades vividas.

Comecei a fotografar em 1992, quando era aluna do professor Rui Cezar dos Santos na Escola de Belas Artes da UFMG. O ponto de vista de Rui Cezar foi uma influência fundamental, e ainda é, por exigir um comprometimento do fotógrafo com o mundo, e do aluno com sua disciplina. Ele apresenta a história da fotografia a partir de uma abordagem política, na qual a câmera é uma ferramenta de expressão pessoal e coletiva.

Com ele, conheci Nan Goldin e seu livro *The Ballad of the Sexual Dependency* (1984). As primeiras folheadas me causaram um impacto: como era possível apresentar a vida pessoal com tamanha franqueza, e essa sinceridade ser mostrada através de imagens em cores fortes, saturadas, com cortes violentos, brutais e numa linguagem vernacular, instantânea e numa direção totalmente oposta ao sublime preto e branco da fotografia de arte, de nus, pedras, rios e desertos? A empatia foi imediata, pois ela indicou a possibilidade de fotografar de uma forma acessível e democrática. Não era necessário o melhor acabamento, equipamento, definição. O motivo era o mundo do qual se faz parte e na expressão de profunda sintonia com o meio fotográfico.

E mesmo não registrando minha vida pessoal de uma forma direta, como faz Goldin, sua influência é presente pelo envolvimento passional, sincero, pela estética ao mesmo

tempo tosca e glamorosa, principalmente, pela busca da alteridade como um espelho de si mesmo. E como diz Pierre Verger (1902-1996), a pesquisa da alteridade é um meio de conhecer o outro e também instrumento de busca identitária: “Procurar o que era diferente de mim, ou o que era eu nos outros” (VERGER, *apud* SOUTY, 2011, p. 359).

Minhas primeiras fotografias, de 1992 a 1994, apresentam um aspecto de inacabado e corpos nus. As fotos são grandes, cerca de um metro de comprimento, o processo de revelação é exposto nas manchas, papel rasgado, defeitos e erros que não foram escondidos. As impressões mantiveram por muito tempo o cheiro dos produtos químicos, as bordas não eram lineares, e as imagens eram pregadas na parede com fita adesiva.

Algumas fotos dessa época são releituras de clássicos românticos da pintura. Tudo improvisado de um modo tosco e espontâneo. O corpo era exposto de imediato, como na série de três fotografias de um jovem *punk* se masturbando sentado em uma cadeira. Essas imagens são explícitas, mas pertencem ao universo da arte pelo enquadramento, impressão, pela projeção ampliada em excesso. No entanto, isso não evitou que elas fossem censuradas em uma exposição em 1993 no Palácio das Artes, Belo Horizonte, na área próxima à sala Humberto Mauro.¹³⁰ Após três dias a exposição foi removida, pois os funcionários da instituição se sentiram ofendidos com fotos de um homem nu.¹³¹

Aos poucos fui me interessando pelo retrato fotográfico, que se tornou meu assunto principal como fotógrafa e pesquisadora.¹³² Nessa época abandonei a fotografia em

¹³⁰ Exposição coletiva de fotografias *O Corpo*, abril de 1993, Palácio das Artes, Belo Horizonte.

¹³¹ Esse acontecimento, censura à exposição, foi discutido no Jornal *Diário da Tarde*, caderno 2-17, Belo Horizonte, 26 de abril de 1993.

¹³² Minha dissertação de mestrado é sobre o retrato na fotografia – *Fotografia como revelação: um estudo sobre certos retratos* –, defendida em 2004 na Escola de Belas Artes da UFMG, orientada pela Professora Doutora Patrícia Franca Huchet.

preto e branco e parti para a rua, em cores, à procura de faces expressivas e do *modus vivendi* popular. O desejo era ampliar meu repertório visual, pois eu não conseguia fotografar os objetos e a casa da classe média, à qual pertença. Talvez essa dificuldade sinalize uma falta na fotografia no Brasil, que, diferentemente da americana, africana,¹³³ europeia, e dos outros países da América do Sul, apresentam todas as classes sociais, e muitas vezes por fotógrafos originários das classes trabalhadoras, o que é uma raridade no Brasil.

O cineasta Walter Salles foi questionado em um debate a respeito de ele não retratar sua classe originária, e respondeu que a burguesia brasileira é muito caricata, necessita da complexidade necessária para ultrapassar o patamar da caricatura (SALLES, 2006). O cinema de Sérgio Bianchi é exemplo da dificuldade desses limites e contradições na abordagem dos recalques sociais, que algumas vezes esbarra no exagero e no surreal.

Portanto, foi a partir da dificuldade de olhar para meu entorno social e no interesse por objetos portadores de história que fiz da minha câmera instrumento de desejo político pessoal e de investigação antropológica. O baixo centro de Belo Horizonte foi minha área de atuação, por entender que nesse local há algo original da linguagem da rua, por considerar esse espaço como fato estético. “A poesia existe nos fatos”, segundo o *Manifesto da Poesia Pau Brasil* (2011).

Benedito Nunes aponta que as origens da *Poesia Pau Brasil* (1924) estão ligadas às tendências da vanguarda europeia, ao “pensamento selvagem”: oposição ao pensar cultivado, utilitário e domesticado (NUNES, *apud* ANDRADE, 2011, p. 13). O Manifesto de Oswald de Andrade busca um elemento originário na convergência entre o primitivismo psicológico nos estados brutos da alma coletiva e dos fatos culturais: “e à simplificação e à depuração formais que captariam a *originalidade*

¹³³ Há uma renovação das imagens da África no ocidente através do ponto de vista do africano, em uma abordagem distinta da imagem da fome e da guerra. Essas fotografias repensam as questões de identidade, raça, gênero, classe, política e colonialismo. Elas retratam as pessoas nas suas atividades cotidianas, familiares, religiosas, as situam em seus contextos, como, por exemplo, nas fotografias de Andrew Esiebo (1978-), Zanele Muholi (1972), Zwelethu Mthethwa (1960-).

nativa subjacente” (ANDRADE, 2011, p. 14, grifo do autor). Essa poesia vai se dar na síntese dos materiais da cultura brasileira, na educação de uma nova sensibilidade, do “ver com olhos livres” os fatos da realidade cultural, valorizando-os poeticamente, distante da abordagem que destaca o folclórico (ANDRADE, 2011, p. 15). O ideal do Manifesto concilia a cultura nativa sem aura exótica com a intelectual, a *floresta* e a *escola*, num composto que confirma a miscigenação. Trata-se de uma poética que assume uma nova e independente postura:

Os tópicos do exotismo, tais como ócio, a comunhão fraterna, a sociedade dadivosa, a liberdade sexual e a vida edênica, transformam-se em valores prospectivos, que ligam a originalidade nativa aos componentes mágicos, instintivos e irracionais da existência humana, ao *pensamento selvagem* portanto, em torno do qual gravitou a tendência primitivista das correntes de vanguarda que Oswald de Andrade assimilou (NUNES, *apud* ANDRADE, 2011, p. 20).

“Nunca fomos catequizados” e “Só a antropofagia nos une”, diz o *Manifesto Antropofágico* (1928). Nele, é declarada a necessidade de independência cultural, e a antropofagia – “inspirada na cerimônia guerreira da imolação pelos tupis do inimigo valente apresado em combate” – aparece como símbolo da devoração, catarse, “metáfora orgânica”, “engloba tudo que devíamos repudiar, assimilar e superar para a conquista de nossa autonomia intelectual” (ANDRADE, 2011, p. 21). Oswald de Andrade fala da antropofagia no sentido primitivo de canibalismo e no sentido histórico, como uma reação da sociedade brasileira, como prática de rebeldia individual contra o aparelhamento colonial político-religioso repressivo (ANDRADE, 2011, p. 22).

No *Manifesto Antropofágico* os símbolos míticos saem do inconsciente primitivo e devoram os tabus da sociedade, as personalidades e situações consagradas. Aqui há referência ao texto de Freud, *Totem e Tabu* (1913), à hipótese mítica do parricídio canibalesco que dá origem à civilização, ao tabu do incesto, do assassinio, e à inscrição inconsciente de uma ordem repressora: a culpa. Na devoração antropofágica, a transformação do “tabu em totem” desafoga os recalques históricos, os traumas, os complexos, e libera a consciência coletiva para “o ócio, a festa, a livre comunhão amorosa, incorporados à poética *Pau Brasil* e às sugestões da vida paradisíaca” (ANDRADE, 2011, p. 25).

Celso Favaretto aborda o primitivismo antropofágico e o Tropicalismo como movimentos fundadores da arte moderna no experimentalismo, cosmopolitismo, e na referência à própria arte. O *Manifesto Pau-Brasil* visava à integração da “originalidade nativa” – elementos étnicos, linguísticos, folclóricos, artísticos, históricos – a uma concepção cultural sincrética e moderna. O Tropicalismo retém a concepção sincrética do primitivismo antropofágico sob a forma de um presente contraditório. E assim provoca “o nascimento de uma visão estranhada das manifestações culturais, que desrealiza as versões correntes dos fatos, exigindo a renovação da sensibilidade e das formas de compreensão” (FAVARETTO, 2000, p. 58).

Os dois movimentos têm em comum a devoração da tensão existente entre os elementos locais e os importados, sendo que no primitivismo antropofágico as contradições culturais são tratadas esteticamente, reduzindo-se ao idealismo de um *ethos* brasileiro, numa perspectiva cultural mitopoética (FAVARETTO, 2000, p. 60). Já no Tropicalismo:¹³⁴ “As contradições culturais são expostas pela justaposição do arcaico e do moderno, segundo um tratamento artístico que faz brilhar as indeterminações históricas, ressaltar os recalques sociais e o sincretismo cultural, montando uma cena fantasmagórica toda feita de cacos” (FAVARETTO, 2000, p. 60-61).

O autor aponta a contradição brasileira entre o arcaico e o urbano no Tropicalismo, sua sensibilidade em redescobrir e criticar a ideologia burguesa ultrapassada: “o tropicalismo descreve os contrastes culturais, enfatizando as discontinuidades, o absurdo e o provincianismo da vida brasileira” (FAVARETTO, 2000, p. 47). O efeito *pop* foi em grande parte responsável pela vitalidade desse momento, combinando o folclore urbano com uma função dessacralizadora da arte, e desatualizadas, as imagens passam a designar aquilo que ocultam: os arcaísmos culturais (FAVARETTO, 2000, p. 48). Essa apropriação das imagens populares explorou os

¹³⁴ Tropicalismo: movimento cultural brasileiro, situado no final dos anos 1960. O Tropicalismo envolveu música, arte, literatura, cinema, teatro reconfigurando as influências internacionais artísticas, como o experimentalismo da *Pop Art*, em conjugação à cultura popular brasileira e à necessidade de reagir ao regime ditatorial imposto pelo golpe de 1964.

mitos da cultura urbano-industrial, misturando e confundindo seus elementos arcaicos e modernos, expondo as indeterminações do país.

É na valorização de como falamos, como somos, nas contradições entre a *floresta* e a *escola*, na reza, sendo práticos, experimentais e poéticos, é através desses elementos presentes na poesia de Oswald de Andrade, que procuro a “originalidade nativa” da minha época. E o arcaico e o moderno são elementos de um mesmo material, como objetos de uma razão local e global que convivem dialeticamente: “hoje cada um de nós é como o ponto singular de um holograma que, em certa medida, contém todo o planetário que o contém” (MORIN, *apud* SANTOS, 2002, p. 314).

Elementos importados e locais, Madonna e macumba, mundano e sagrado, “o amor cotidiano e o *modus vivendi* capitalista”, fazem parte de meu acervo, que não se deixa aprisionar por um único referencial. São imagens de propagandas populares, grafites, fachadas de comércio, bares, hotéis, retratos da experiência urbana e seus protagonistas. O ínfimo e o banal são importantes aspectos da minha coleção, capturados em imagens diretas, objetivas, sem estetizações excessivas. Meu trabalho aponta destruição, abandono, e também a procura de uma estética vinculadora das almas iorubás, indígenas, estrangeiras, como forma de resistência, e na construção de um lugar mítico e imaginário, a minha incorporação ao Brasil.

4.1 ORIGINALIDADE NATIVA

O centro de Belo Horizonte é, a meu ver, um espaço que ainda preserva uma “originalidade nativa”. O baixo centro das grandes cidades brasileiras é uma área histórica, sua arquitetura contém as marcas do tempo, os pequenos comércios, antigos ofícios. A apresentação gráfica das lojas, bares, lanchonetes, os cartazes, panfletos, fotografias, é realizada de um modo espontâneo e original. E ainda é possível ver, apesar de raríssima, uma elegância improvisada no modo de vestir, na modelagem, na sobreposição e na combinação das estampas. As lojas de umbanda e candomblé com sua iconografia religiosa e sensual, de caboclos, iemanjás, com suas plantas “Comigo-ninguém-pode”, banhos de descarrego, colares de macumba, defumadores “Vence

tudo”, contribuem também para “uma brasilidade excessiva e resistente” (LEITE NETO, [s.d.]), para a definição desses lugares.

O universo das religiões afro-brasileiras foi tema de diversas séries que realizei no começo dos anos 2000, como elemento originário arcaico da alma brasileira, por apresentar um local onde eu poderia encarar o sincretismo, a mistura da pajelança, do catolicismo e da religião africana. A série *Casa das Águas Claras* (2001), (Figuras 64 e 65), consiste em três fotos realizadas em uma casa de umbanda e candomblé, em uma festa ao ar livre para o espírito do caboclo, uma entidade indígena dos terreiros brasileiros. As imagens apresentam um poço, uma mata e uma mesa com oferendas de frutas. A presença das entidades nas fotos não é física, não é incorporada, elas fazem parte de uma experiência mística captada nas árvores, matas, águas, nos objetos da natureza como manifestações dessas energias.



Figura 64 - da série *Casa das Águas Claras*, 2001. Daniela Goulart.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 65 - da série *Casa das Águas Claras*, 2001. Daniela Goulart.
Fonte: Acervo pessoal.

Uma grande influência aqui é o trabalho de Pierre Fatumbi Verger (1902-1996), devido ao seu itinerário pessoal, sua relação de proximidade com os fotografados, pela abordagem que não testemunha, não questiona as diferenças, mas que experimenta e convive com o outro baseado no sentimento de empatia. Sua fotografia faz parte de sua história de vida, é guiada pelo desejo de escapar de seu meio social, familiar e cultural. Verger, aos 30 anos de idade, abandona uma vida burguesa em Paris, para viver com pouco, em lugares simples, porém nobres, numa riqueza que não tem nada a ver com dinheiro.

E com desapego e uma câmera na mão, partiu para uma viagem sem volta, rumo à alteridade. Aos 44 anos, depois de um longo percurso ao redor do mundo, descobre as culturas afro-brasileiras, e seduzido pela Bahia, pelo povo, e especialmente pelo Candomblé, dedica o resto de sua vida a uma pesquisa africanista. Porém, o interesse maior de sua obra é o silêncio, o mistério, a entrega ao desconhecido sem plano teórico: “Não se trata apenas de um trabalho científico, mas de um olhar sobre o mundo e as sociedades humanas, e também de um olhar reflexivo sobre si mesmo e a cultural ocidental” (SOUTY, 2011, p. 13).

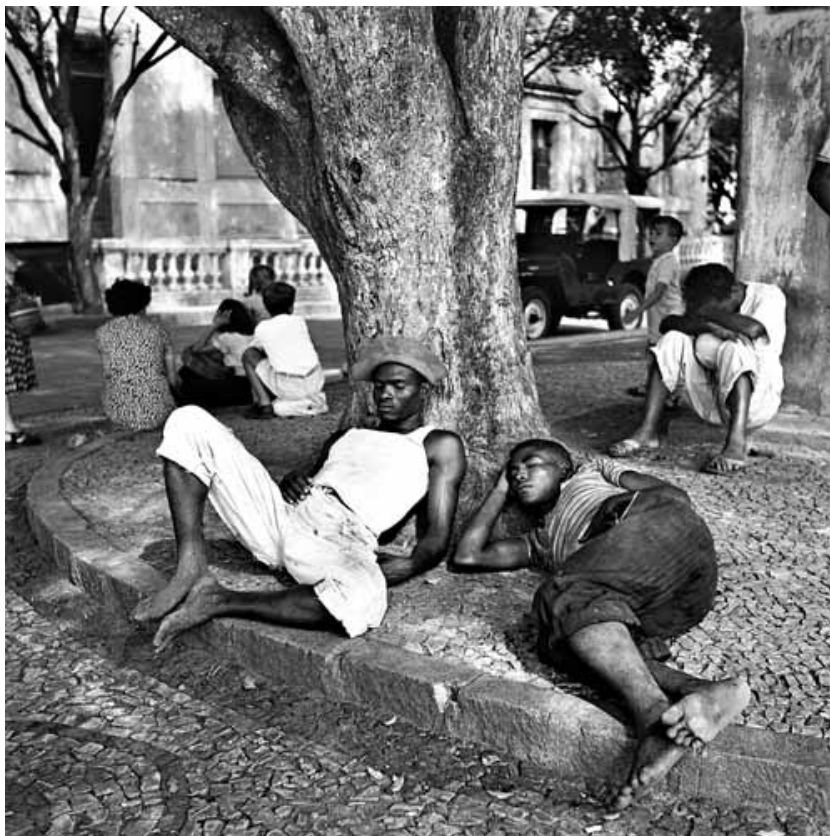


Figura 66 - da série *Dorminhocos*, 1948-1952, Pierre Verger.

Fonte: <<http://www.pierreverger.org>>¹³⁵

Seu trabalho também me influencia pela dimensão nostálgica, por ser uma coleção que apresenta um “elogio da lentidão sensual, uma forma de resistência passiva aos valores da modernidade apressada e do trabalho eficaz” (SOUTY, 2011, p. 41). Nas fotos de Verger, Salvador parece ser o melhor lugar do mundo, atemporal, despojado, os pedestres eram elegantes, charmosos. É um retrato de uma época menos capitalista, de poucos automóveis nas ruas e de uma convivência mais tranquila com o tempo. A série *Dorminhocos* em Salvador (1948-1952), (Figura 66), e todas as demais fotografias que retratam as ruas dessa cidade, seus habitantes, suas festas, indicam o deleite do fotógrafo, seu prazer, seu modo de estar no mundo.

¹³⁵ Disponível em: <<http://www.pierreverger.org/fpv/index.php/br/espaco-foto/portfolios/dorminhocos>>. Acesso em: 2 fev. 2014.



Figura 67 - Mãe Senhora do Ilê Axé Opô Afonjá, 1946-1950, Pierre Verger.
 Fonte: < <http://www.pierreverger.org> >¹³⁶

Sua fotografia que mais me afeta é o retrato de Maria Bibiana do Espírito Santo, a Mãe Senhora do Ilê Axé Opô Afonjá, (Figura 67).¹³⁷ Mãe Senhora foi quem iniciou Verger no candomblé, a partir de uma confiança mútua. A partir daí ele inicia uma série de viagens entre a costa baiana e a africana – Golfo de Benin e Nigéria – reatando suas

¹³⁶ Disponível em: <<http://www.pierreverger.org/fpv/index.php/br/espaco-foto/portfolios/orixas>>. Acesso em: 2 fev. 2014.

¹³⁷ Segundo José Felix dos Santos, Mãe Senhora era descendente da nobre família Asipá, originária de Oyo e Ketu na África, império Yoruba. Sua trisavó foi uma das fundadoras da primeira casa da tradição nagô no Brasil o Ilê Axé Aira Intile que deu origem aos terreiros do Gantois (Ilê Axé Omi Iyamassê) e o Ilê Axé Opô Afonjá, do São Gonçalo do Retiro. Disponível em: <<http://jeitobaiano.wordpress.com/tag/pierre-verger/>> Acesso em: 26 jan. 2014.

relações culturais. As fotos de Verger apontam as pistas dessa ligação, as similaridades, a continuidade da África no Brasil, pois:

Como a fotografia é contingência pura e só pode ser isso (é sempre *alguma coisa* que é representada) – ao contrário do texto que, pela ação repentina de uma única palavra, pode fazer uma frase passar da descrição à reflexão –, ela fornece de imediato esses “detalhes” que constituem o próprio material do saber etnológico” (BARTHES, 1984, p. 49).

Verger se apoia no aspecto descritivo da fotografia como a base de sua pesquisa etnográfica, que destoa de uma representação científica, colonialista e exótica. Ele não afasta o sujeito de sua humanidade, ao contrário, apresenta uma alteridade complexa e enriquecedora:

Talvez pela primeira vez na história da fotografia, o que se tem não é mais o olhar de um homem branco sobre os negros, mas o olhar de um indivíduo sobre outros seres humanos. Trata-se de uma mudança completa do olhar eurocêntrico sobre o homem negro. A humanidade dos negros é assim restituída. Segundo a pesquisadora Maria Lúcia Montes, as fotografias que Verger fez na África e no Brasil revelam o que as culturas africanas conseguiram preservar ou reinventar no Novo Mundo: certa expressão de liberdade. Mostram em especial uma linguagem do corpo que traduz toda uma concepção do mundo que o colonialismo e a escravidão não conseguiram arrasar (SOUTY, 2011, p. 13).

E sua entrega foi possível porque ele não questionou os rituais, ele não procurou entender a razão das coisas que não têm explicação, mas sim, fazer parte da experiência como um iniciado cultural. Só assim foi possível ultrapassar os limites dos estereótipos, dos preconceitos, sendo totalmente aceito na cultura e sociedade do candomblé, o que lhe abriu portas e confidências de segredos reservados. Verger “raspou o fundo da cuia”. Essa expressão é usada no documentário *Pierre Fatumbi Verger: mensageiro entre dois mundos* (2000) e não é revelado seu significado, mas talvez evidencie a profundidade de seu envolvimento.

Roberto daMatta no artigo “O trabalho de campo como o rito de passagem” (1987), apresenta o trabalho prático do antropólogo social e do etnólogo como um rito de passagem entre o familiar e o exótico, entre o exótico e o familiar. Trata-se do privilégio de viver em outro segmento social, em outra humanidade, onde muitas

vezes os problemas teóricos são retomados num outro nível, em aspectos que escapam à teoria.

O antropólogo se retira do familiar para viver no exótico, num processo de “morte”, “liminaridade”, “ressureição”, no controle dos preconceitos, e desta forma se estabelecem laços sociais e o exótico se torna familiar: “nesta fase, aprendem novos fatos e adquirem um conhecimento sociológico mais aberto e horizontalizado, quando descobrem que a dignidade do mundo pode também ser encontrada na amizade e no companheirismo (DaMATTA, 1987, p. 152).

O iniciado e o antropólogo devem retornar a um estado infantil, “de plena potencialidade individual”, único modo de possibilitar um novo aprendizado, a real percepção de novas formas de relacionamento social, valores e ideologias (DaMATTA, 1987, p. 152-153). DaMatta descreve como se pode mudar o ponto de vista e alcançar uma nova visão de homem e da sociedade no movimento de retirada do nosso próprio mundo, “mas que acaba por nos trazer mais para dentro dele”. O ato de “transformar o exótico no familiar, e ou transformar o familiar em exótico” representam dois universos de significação, uma vivência de dois domínios por um mesmo sujeito.

O problema é, então, o de tirar a capa de membro de uma classe e de um grupo social específico para poder – como etnólogo – estranhar alguma regra social familiar e assim descobrir (ou recolocar, como fazem as crianças quando perguntam os “porquês”) o exótico no que está petrificado dentro de nós pela reificação e pelos mecanismos de legitimação (DaMATTA, 1987, p. 158).

DaMatta comenta de uma transformação como uma viagem para dentro de si, como a do xamã, como a de Verger, daqueles que se dispuseram a chegar no “fundo do poço da própria cultura”, o que legitimou sua pesquisa, e assim Verger superou qualquer familiaridade, qualquer atitude de senso comum. Seu ponto de vista como estrangeiro passa para um outro que confunde sua identidade, aproximando-se da sua própria definição do que seria o transe no ritual do Candomblé, um momento de esquecimento de si mesmo, um regresso a uma condição na qual não há nacionalidades, costumes, identidades.

Depois de *Casa das Águas Claras*, após um rito de passagem, me situei no centro de Belo Horizonte e assim nasceram as séries: *3 Retratos* (2001), *Elite Night Club* (2002), *Poesia da Lantejoulas* (2003), *Centro* (2003), *Maravilhoso* (2003), *Do Amor* (2002-2008) e *bh* (2006-2008), que têm em comum retratos, pequenas paisagens, interiores da cidade, objetos, partes do universo de quem caminha por essas ruas. Todas são os resultados de minha experiência como *flâneur*, colecionadora, de minha atenção voltada para o olvidado, para o contemporâneo, no encontro com o perigo, a violência, nas percepções e apresentações humanas do meio urbano.



Figura 68 - da série *3 Retratos*, 2001. Daniela Goulart.
Fonte: Acervo pessoal.

A série *3 Retratos* (2001), (Figura 68), é a tentativa de decifrar a experiência urbana através das faces de três mulheres. Elas me chamaram a atenção pela forma de se pintarem – uma delas tem uma pinta tatuada, outra se parece com uma boneca. O rosto aqui é quase uma topografia da pele, mas ele é expressivo de sua condição histórica e social e afirma o belo como diferença. O olhar distraído e sintético do *flâneur* não deixa escapar os detalhes indefiníveis da cidade moderna, que a meu ver, afrontam a “globalização perversa” e nos aproxima da possibilidade de construir uma diversidade autêntica (SANTOS, 2012, p. 259).



Figura 69 - da série *Elite Night Club*, 2002. Daniela Goulart.
Fonte: Acervo pessoal.

A série *Elite Night Club* (2002), (Figura 69) foi realizada na gafeira de mesmo nome, que funcionou por muito tempo no centro da cidade. As fotos foram feitas em uma única noite, em um dia de semana de pouco movimento. Em uma fotografia quis mostrar a pista de dança vazia, o chão de tacos de madeira como portadores da memória do que se passou por lá. Há entre as cinco fotos uma mesa, onde um casal namorava, trocava cartas e tomava Coca-Cola. Fotografei a mesa vazia com os copos cheios. As outras três fotografias são retratos de mulheres, dançarinas, frequentadoras, com olhares diretos, incisivos, na concepção clássica do retrato, na relação de troca estabelecida no ato de fotografar. Entre os retratos e as imagens do ambiente, forneço pistas sobre o lugar, sempre enfatizando o aspecto de resistência e de continuidade.



Figura 70 - da série *Poesia da Lantejola*, 2003. Daniela Goulart.
Fonte: Acervo pessoal.

Poesia da Lantejola (2003) (Figura 70) consiste em 14 imagens de detalhes arquitetônicos, interiores de hotéis antigos, flores de plástico, vitrines, escadas, espelhos, fragmentos que correspondem à definição da beleza existente no ínfimo de Flaubert: “incapacidades esplêndidas, existências furta-cores extremamente mutáveis ao olho, bem variadas como farrapos e bordados, ricos de sujeiras, rasgões e galões. E, no fundo, sempre essa velha canalhice imutável e inabalável. Isso é a base. Ah! Como tudo isso passa sob os olhos!” (FLAUBERT, 1993, p. 45).

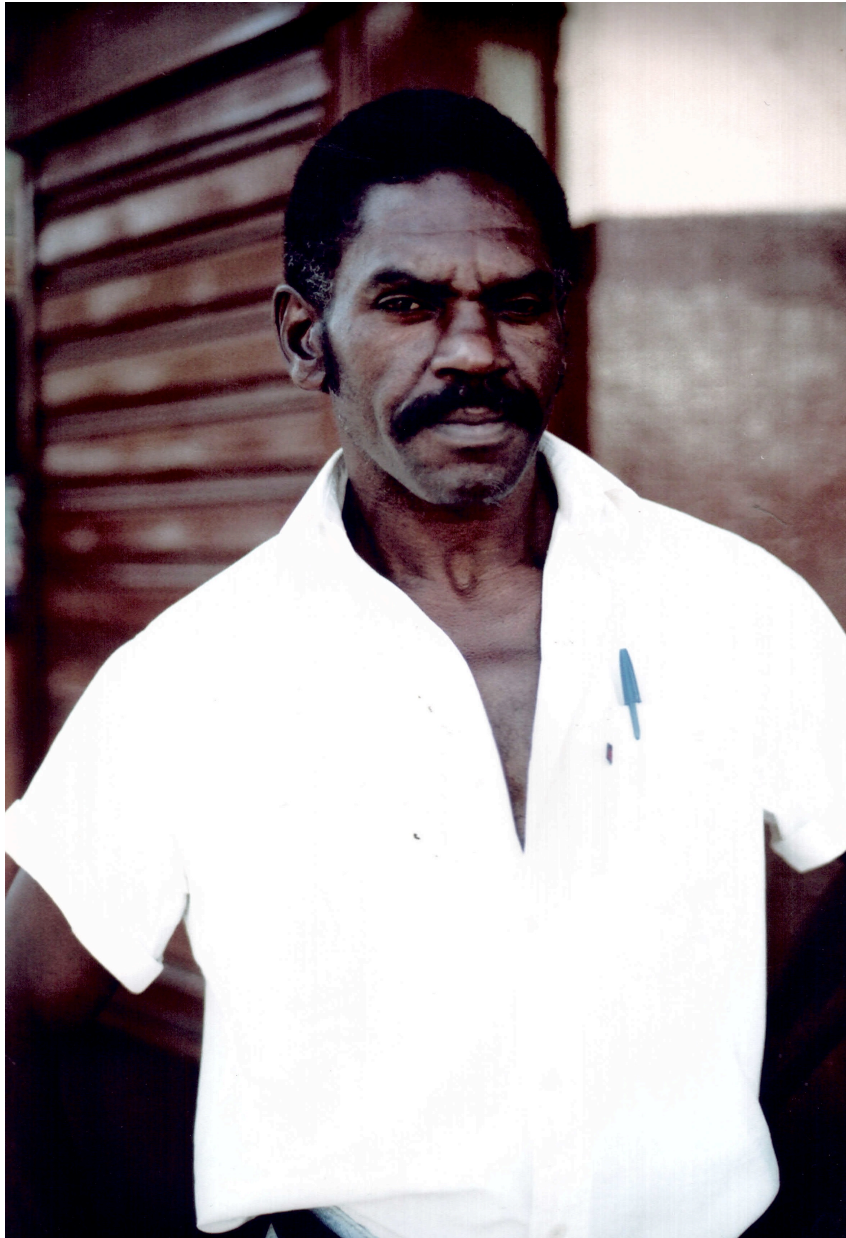


Figura 71- da série *Centro*, 2003. Daniela Goulart.
Fonte: Acervo pessoal.

Centro (2003), (Figura 71), *Maravilhoso* (2003) e *Do Amor* (2002-2008) são os resultados de minha convivência com as prostitutas da zona boêmia de Belo Horizonte, a região da Rua Guaicurus. Aqui o retrato, os ambientes, os detalhes, revelam a minha proximidade, meu ponto de vista dentro do espaço do outro: “o diálogo se inicia quando o fotógrafo consegue situar-se na fronteira desse território” (ROUILLÉ, 2009, p. 185). E o retrato foi o modo de abordar os fotografados, nas suas relações entre mundo interno e externo, entre a máscara social e uma essência profunda.

Quando criança eu escutava a palavra “zona” com frequência. Cresci com essa palavra, cercada de mistério. E muitos anos mais tarde, morei na praça ABC em Belo Horizonte, região de prostituição noturna ao ar livre. Da janela do meu quarto eu escutava as prostitutas rindo, chorando, brigando, carros a noite inteira com som alto. Eu observava a movimentação das mulheres entrando e saindo dos carros, o que era muito curioso e instigante.

A partir dessa curiosidade, consegui um contato de uma agente de saúde que trabalhava na Rua Guaicurus. Ela me levou nos diversos bordéis da região, e em uma tarde, eu vi mulheres esperando o programa, sentadas, deitadas de calcinha, toalha, camisola, banho tomado, cabelo molhado. Nesse primeiro contato, fiquei impressionada com a mudança de atmosfera entre a rua e o interior dos bordéis, com o cheiro adocicado, os quartos com luz vermelha, a postura das mulheres, dos homens, dos porteiros, dos seguranças, dos cafetões. Todos os detalhes eram informações de como aquele sistema funcionava. E depois de pouco tempo, me envolvi com a criação da primeira associação das profissionais do sexo de Belo Horizonte.

Nas reuniões semanais da associação em um salão de beleza, nas caminhadas pela região, me aprofundei nessa convivência, baseada na empatia, no afeto e também no engajamento político a respeito da legislação da profissão. O envolvimento político foi inevitável devido à violência policial, à completa falta de segurança e de uma relação de trabalho regulamentada entre os donos dos bordéis e as prostitutas.

Eu estava também atenta às relações entre os clientes e as mulheres. Minha curiosidade era saber o que eles procuravam, o que elas davam, e muitas vezes elas só escutavam. Minhas fontes eram: Luzia, uma índia que usava uma peruca corte Chanel amarrotada, uma minissaia de tricô e sandália de salto alto; Laura, que se assumia publicamente; Julie era mais jovem do que Luzia e Laura, porém muito vivida; Paula fazia ponto na Praça da Rodoviária e programas nos motéis ao redor da Avenida Santos Dumont. Todas elas e muitas outras têm uma experiência distinta da educação sexual conservadora da classe média brasileira. Eu via nelas uma espécie de liberdade e

a opção do trabalho como qualquer outra, apesar das imensas restrições da violência e da cultura machista. As prostitutas que conheci lidavam muito bem com as fantasias e a fragilidade masculina. Talvez esse fosse o segredo que eu procurava, elas acolhiam os homens naquele pequeno espaço de tempo.



Figura 72 - da série *Do Amor*, 2002-2008. Daniela Goulart.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 73 - da série *Do Amor*, 2002-2008. Daniela Goulart.
Fonte: Acervo pessoal.

As séries *Centro* (2003) e *Maravilhoso* (2003) são retratos no formato tradicional (vertical e plano americano) e analógico. *Do Amor* (2002-2008), (Figuras 72 e 73), foi realizada com uma câmera digital de baixa resolução, e por isso as fotografias são pequenas, o que ao mesmo tempo proporciona um aspecto de inacabado e de precioso. A série compreende 30 fotografias, são retratos, fotos noturnas, interiores dos quartos, e muitas são baseadas na cobertura de um bordel, onde foi a segunda sede da associação. Durante o ano de 2004 realizei quatro festas nesse espaço, o que entendo como um acontecimento, pela mistura das classes sociais, pela interação, pelo significado de festa como comunhão, e talvez por isso, me lembre a transformação do “tabu em *totem*”, pois naquele momento o matriarcado comandou o espaço, eram esquecidos os estigmas da prostituição, numa liberação coletiva dos preconceitos e dos limites territoriais.

Minha convivência na Rua Guaicurus durou seis anos. E minha última atividade foi um curso de fotografia, com uma aula introdutória, orientação e seleção das fotografias em conjunto com as alunas, numa prática onde circulava uma câmera, semanalmente revezada. A orientação era para fotografar livremente, sem temas

preestabelecidos. O resultado foi uma exposição no Centro Cultural da UFMG em novembro de 2007. As imagens mostravam suas casas, animais de estimação, cotidiano, filhos, companheiros, trajetos, enfim, outras faces distantes da mitologia criada em torno da prostituição.



Figura 74 - da série *bh*, 2006-2008. Daniela Goulart.
Fonte: Acervo pessoal.

Ainda no centro da cidade há a série *bh* (2006-2008), (Figura 74), um conjunto de fotografias coletadas durante minhas caminhadas, que consistem em cartazes de rua, lambe-lambes, adesivos (*stickers*), pichação, fachadas de motéis, propagandas populares escritas à mão, ou feitas de um modo rústico (sem a formação especializada em programação gráfica). O título é em minúsculo porque se trata de imagens que podem ser negligenciadas em um primeiro momento, por estarem inseridas em um

contexto repleto de outras imagens e sinalizações, mas que foram revistas pela capacidade da fotografia de destacar os objetos de seus fluxos cotidianos.

Aqui há a coexistência de tempo lento e tempo rápido, passado e contemporâneo, na transação de uma comunicação permanente que não se rende à imagem dominante do consumo e que revela a superposição de vários sistemas, a mistura de várias racionalidades, em uma própria estrutura socioespacial (SANTOS, 2012, p. 279). São esses elementos que compõem o baixo centro de Belo Horizonte, como uma rede de interação, vida, trabalho, moradia, portador de afetos, trocas e de individualidades. Milton Santos fala das redes virtuais e reais que caracterizam nosso tempo:

Mediante as redes, há uma criação paralela e eficaz da ordem e da desordem no território, já que as redes integram e desintegram, destroem velhos recortes espaciais e criam outros. Quando ele é visto pelo lado exclusivo da produção da ordem, da integração e da constituição de solidariedades espaciais que interessam a certos agentes, esse fenômeno é como um processo de homogeneização. Sua outra face, a heterogeneização é ocultada. Mas igualmente presente (SANTOS, 2012, p. 279).

A globalização faz redescobrir nossa corporeidade na fluidez, na velocidade, nos deslocamentos, nas descontinuidades entre mundos, nas diferenças que hoje coabitam o mesmo espaço. A fotografia baseada no cotidiano revela o encontro de novos significados que nutrem o atual contexto urbano e apresentam suas relações centrais, periféricas, marginais, as partes constitutivas da realidade sociocultural do mundo urbano-moderno (VIVEIROS DE CASTRO, 2013, p. 491).

4.2 ÍNDIO

Gilberto Freyre (1987) escreveu sobre a mística do vermelho no traje popular do brasileiro rural e suburbano. Ele aponta a frequência da cor nas roupas das mulheres do interior do Sudeste, Nordeste, extremo norte e Bahia. Este uso é mais presente na Amazônia, entre os caboclos puros, e na mistura do caboclo com o negro, no lugares em que as três influências – ameríndia, africana e a portuguesa – aparecem reunidas numa só, sem antagonismo nem atrito. A forte presença do vermelho nas roupas e nos

corpos dos brasileiros tem origem mística, é um costume de proteção, precaução contra espíritos ou más influências (FREYRE, 1987, p. 104).

O índio pinta o corpo de vermelho (urucu) para se proteger durante a caça, a pesca, da ação do sol sobre a pele, dos insetos, contra MAUS ESPÍRITOS; com menor frequência, tem desempenho erótico, de atração ou exibição sexual. Os portugueses também aderiram ao vermelho contras as “malícias espirituais”. Ele é ainda a cor do amor, do desejo e do casamento. Nos africanos, de acordo com Freyre, a mística do vermelho está associada às principais cerimônias da vida e com o mesmo caráter protetor dos índios (FREYRE, 1987, p. 105). Xangô veste vermelho, que também aparece nas pinturas das casas, nos objetos domésticos, nos mantos de maracatu e na camisa do Flamengo:

Mas para os selvagens da América do Sul o vermelho não era só, ao lado do preto, cor profilática, capaz de resguardar o corpo humano de influências malélicas; nem cor tonificante, com a faculdade de dar vigor às mulheres paridas e aos convalescentes e resistência aos indivíduos empenhados em trabalho duro ou exaustivo; nem a cor da felicidade, com o poder mágico de atrair a caça ao caçador (visando o que, os Canelo pintavam até os cachorros). Era ainda a cor erótica, de sedução, ou atração, menos por beleza ou qualidade estética do que por magia: a cor de que se pintavam os mesmos Canelo para seduzir mulher; de que se serviam os Caingá do alto Paraná para atrair ao mato a fêmea do seu desejo ou da sua fonte sexual, às vezes intimidando-a mais do que cortejando-a. (FREYRE, 1987, p. 108).

O gosto pelo vermelho é um traço de origem ameríndia, como se nota no enorme número de torcedores do Flamengo no estado do Amazonas. Constatei essa mística vermelha em março de 2013 quando viajei para a cidade indígena de São Gabriel da Cachoeira, Amazônia profunda, fronteira entre Brasil, Colômbia e Venezuela, região conhecida como “Cabeça do Cachorro” (pelo desenho formado pela linha da fronteira brasileira) e também como alto e médio Rio Negro.

Esse lugar é habitado há pelo menos mais de três mil anos por várias tribos, sendo que atualmente nele habitam 22 povos indígenas que falam idiomas pertencentes a quatro famílias linguísticas. A maior parte da região é constituída por terras indígenas e um parque nacional, embora os longos anos de contato e comércio entre os nativos e o

homem “branco” tenham forçado a ida de muitos índios para Manaus, Belém, e levando pessoas de outras origens para a região (POVOS INDÍGENAS DO RIO NEGRO, 2006, p. 5).

A cidade de São Gabriel abriga essa mistura, sendo que sua população é majoritariamente indígena. A cidade já foi sede de um forte português no século XIX, da missão salesiana no início do século XX, e a partir dos anos 1970, passou a ser um local estratégico para o Exército na Amazônia brasileira (POVOS INDÍGENAS DO RIO NEGRO, 2006, p. 26). São Gabriel é um lugar intenso, isolado, cercado de mistérios e histórias. O Rio Negro banha a cidade, forma várias praias cercadas de serras e morros, e em conjunto com a vegetação, a população, sua arte, e línguas nativas, compõe um cenário exuberante.

Na minha procura pela “originalidade nativa”, fui para São Gabriel com a intenção de fotografar o Rio Negro e descer pelas suas águas até Manaus. Mas chegando lá, encontrei uma enorme torcida de flamenguistas, e como eu estava apaixonada por um flamenguista mineiro, tudo o que eu via era Flamengo. Mas não era minha paixão, era fato, havia uma borracharia pintada de vermelho e preto do teto ao chão, a decoração era toda rubro-negra, calendários, adesivos, tatuagens, bandeiras enormes, camisas oficiais por todos os lados. E descendo o Rio Negro a bordo do “Tanaka Neto IV”, grande parte dos tripulantes exibiam a preferência pelo Flamengo em tatuagens, toalhas, colares, uniformes, e por onde parava o barco, apareciam mais referências ao Flamengo. E em Manaus prosseguiu do mesmo modo, com o escudo pintado nas paredes e nas ruas. A partir desse excesso, fiz a série *Flamenguistas do Norte* (Figura 75), que é composta de fragmentos, detalhes, e principalmente, por retratos, alguns de corpo inteiro, abrindo o enquadramento para o entorno, o rio, o barco, o porto, Manaus e São Gabriel.



Figura 75 - da série *Flamenguistas do Norte*, 2013. Daniela Goulart.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 76 - da série *São Gabriel*, 2013. Daniela Goulart.
Fonte: Acervo pessoal.

A série *São Gabriel* (Figura 76) traz minhas impressões das paisagens, retratos, arquitetura e os aspectos surreais dessa cidade, como no carros abandonados repletos de plantas. Lá, também fiz a série *Comigo pode* (Figura 77), que consiste em fotografias das plantas popularmente conhecidas como *Comigo-ninguém-pode*, *Dieffenbachia seguine*, da família das *Araceae*. Essa planta é tóxica, associada à proteção espiritual, por isso é mantida nas entradas das casas e dos estabelecimentos comerciais, o que eu já havia notado no centro de Belo Horizonte.¹³⁸

¹³⁸ Essa série é continuidade de um trabalho iniciado em Belo Horizonte em 2012, na qual fotografei a planta no centro da cidade.



Figura 77- da série *Comigo pode*, 2013. Daniela Goulart.
Fonte: Acervo pessoal.

A série *Tanaka* (Figuras 78 e 79) tem o nome do proprietário do barco de passageiros que viaja por 51 horas de São Gabriel até Manaus. O barco é a forma mais comum de transporte na região Amazônica. A paisagem de cartão-postal não impediu que eu

fizesse muitas fotos do pôr do sol. No barco, também fotografei um churrasco de piranha, os tripulantes, e me lembro especialmente de um peruano e de uma senhora e uma criança índias, meus vizinhos de rede. Na série *Manaus* (Figura 80) me dediquei aos grafites, a sua arquitetura *belle époque*, resquícios da época da extração da borracha, no final do século XIX. E *Igarapex* (Figura 81) é a foto de uma árvore Samaúna, em um igarapé no Rio Solimões, também conhecida como “Rainha da Floresta”.



Figura 78 - da série *Tanaka*, 2013. Daniela Goulart.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 79 - da série *Tanaka*, 2013. Daniela Goulart.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 80 - da série *Manaus*, 2013. Daniela Goulart.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 81- *Igarapex*, 2013. Daniela Goulart.
Fonte: Acervo pessoal.

A ocupação da Amazônia pela indústria extrativista compreendeu o devassamento da floresta tropical, da exploração de seus produtos naturais e o aliciamento do índio nas atividades produtivas (RIBEIRO, 1996, p. 44). A exploração da borracha não deixou lugar para os estilos tribais de vida e em pouco tempo as populações indígenas sofreram violentas invasões, forçando os índios a descobrirem novos seringais e a realizarem trabalhos ligados à navegação fluvial.

Ribeiro aborda o caráter móvel da indústria extrativa. O que importa na Amazônia é o domínio das vias que levam aos seringais, sendo assim, uma empresa desvinculada da terra, seu elemento é o rio. O povoador se instala como explorador até o esgotamento dos seringais, e depois segue adiante. Esse caráter móvel foi destrutivo para a população indígena, porque a alcança onde quer que seja:

Para o índio, o seringal e toda a indústria extrativa têm representado a morte, pela negação de tudo que ele necessita para viver: dissocia sua família, dispersando os homens e tomando as mulheres; destrói a unidade tribal, sujeitando-a ao domínio de um estranho, incapaz de compreender suas motivações e de proporcionar-lhe outras (RIBEIRO, 1996, p. 42).

A extração da borracha atingiu seu apogeu em 1910, sendo que nesse mesmo ano surgiram os sinais de seu declínio, com a borracha produzida no Oriente, com qualidade mais alta e preço mais baixo. Essa concorrência arruinou toda a Amazônia. E somente os índios puderam enfrentar essa situação, pois não haviam abandonado a lavoura de subsistência, a caça, a pesca e a coleta (RIBEIRO, 1996, p. 44). O colapso da economia extrativa foi a salvação das populações indígenas, mas depois disso continuaram sofrendo outras ondas invasoras, outras formas de exploração.

Na região do Rio Negro, os conflitos entre os brancos e os índios deram lugar ao estabelecimento de um *modus vivendi* que permite aos grupos indígenas sobreviventes conservar certos aspectos de sua cultura tradicional (RIBEIRO, 1996, p. 36). A população do Rio Negro apresenta uma comunidade mestiça, resultado da relação entre europeus e índias, e que compreende um perfil local, situado em São Gabriel e arredores, e que conservam muitas formas de adaptação à floresta e suas concepções do mundo.

Ribeiro expõe a situação dos índios no começo do século XX: “trezentos anos de civilização e catequese os haviam reduzido à mais extremas condições de penúria” (RIBEIRO, 1996, p. 47). A ignorância e a intolerância dos missionários salesianos contribuíram também, assim como as outras ondas invasoras, e embora menos violenta, para índios cada vez mais semelhantes aos brancos pobres, “mas em compensação, brancos e índios cada vez mais indígenas na concepção do sobrenatural e nos processos de controlá-lo” (RIBEIRO, 1996, p. 48).

Nos retratos dos flamenguistas, nos seus traços de indianidade, estão estampadas as marcas dessa história, mas também a sua capacidade de autodeterminação histórica e a resistência à conversão cristã: a inconstância da alma selvagem. O vermelho e o preto unem o povo no indefinível e apresentam o guerreiro, a resistência, a paixão, a dureza, o sangue, o arcaico. É o que os missionários não conseguiram compreender, o crer sem fé: “o objeto desse obscuro desejo de ser o outro mas, este o mistério, segundo os próprios termos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2013, p. 195).

O índios brasileiros, segundo Padre Antônio Vieira, recebem a fé com grande docilidade e facilidade, sem argumentar, mas logo esquecem todos os ensinamentos e voltam à bruteza antiga e natural, “a ser mato como dantes eram” (VIEIRA, *apud* VIVEIROS DE CASTRO, 2013, p. 184). Os índios não se converteram, eram receptivos, mas não configuravam o Cristianismo por uma indiferença aos dogmas, uma recusa em escolher, e a inconstância de suas almas passou a ser um traço definidor do ameríndio (VIVEIROS DE CASTRO, 2013, p. 185).

Viveiros de Castro cita como exemplo da inconstância selvagem o Tupinambá e sua religiosidade sem culto, sem ídolo, sem sacerdote, nem sagrado, nem profano. Ele aborda também a religião tupi-guarani, baseada na superação entre o humano e o divino, e que não impõem uma identidade sobre a outra, mas atualiza as relações na troca, na transformação da própria identidade como afinidade relacional, e não substancial (VIVEIROS DE CASTRO, 2013, p. 206).

A noção de dogma é completamente estranha aos selvagens. Eles não creem em nada porque não adoram nada e não obedecem a ninguém. Essa ausência de poder centralizado dificulta a conversão: “Os brasis não podiam adorar e servir a um Deus soberano porque não tinham soberanos nem serviam a alguém. Sua inconstância decorria, portanto, da ausência de sujeição” (VIVEIROS DE CASTRO, 2013, p. 217). Modo de crer, modo de ser. No modo do Tupinambá não havia lugar para a entrega à palavra alheia, para venerarem seus próprios cultos e nem qualquer outra manifestação exterior. A relação com o outro dependia de um sair de si, numa incompletude ontológica essencial, uma ordem onde o interior e a identidade estavam subordinados à exterioridade e à diferença, onde o devir e a relação prevaleciam sobre o ser e a substância (VIVEIROS DE CASTRO, 2013, p. 220). Para esse tipo de cosmologia originária, os outros são solução e não obstáculo, já que o índio trata o outro como próprio eu: o ser é lúcido para outro ser.

Viveiros de Castro (2006) analisa o xamanismo na Amazônia, onde os espíritos apontam para uma síntese disjuntiva entre o humano e o não humano. A intensidade luminosa é característica dos espíritos – eles são percebidos pela luminosidade – que é

interpretada a partir de uma ênfase não representacional na visão, como modelo de percepção e do conhecimento nas culturas ameríndias. Os espíritos são representantes, mas não representações, “são poeiras luminosas”, “imensos espelhos”, seus caminhos são “finos como teias de aranha”.

A qualidade primordial da percepção dos espíritos é, assim, sua intensidade luminosa. Essa é uma experiência frequentemente descrita na Amazônia. Os Maï, espíritos celestes canibais dos Araweté, são caracterizados por meio de um abundante vocabulário da cintilação ígnea e do relampejar ofuscante, e sua decoração corporal se destaca pela cor e luminosidade intensas (Viveiros de Castro 1992). Os espíritos dos Hoti, os “Senhores do Fora, ou da Floresta”, “são detectados no mundo da vigília por meio do trovão e do relâmpago, que são seus gritos e o rebrilho de suas lanças; às vezes eles são vistos, ou ouvidos, como jaguares. São percebidos nos sonhos como seres antropomorfos luminosos, pintados de urucum vermelho-brilhante” (Storrie 2003: 417). Como os xapiripë yanomami, portanto, os Maï araweté e os Senhores hoti “nunca são cinzentos como os humanos; (eles têm o corpo) untado de urucum rubro e percorrido de desenhos ondulados, de riscos e manchas de um negro reluzente...” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 331).

Os Yanomami afirmam que sua floresta é feita de cristais brilhantes. A fotógrafa suíça Claudia Andujar (1931-) fotografou a corporalidade dos Yanomami, (Figura 82), numa condição instável na qual aspectos humanos e não humanos se acham emaranhados (VIVEIROS DE CASTRO, 2013, p. 322). A mitologia amazônica manifesta um entrelaçamento ontológico de espíritos, xamãs, mortos, branco, animal, mito, sonho, droga, festa, caça, floresta, sendo o xamã um ser múltiplo, uma diferença de grau e não de natureza, como uma capacidade, um funcionamento. É através da transparência, no invisível, na luminosidade, é nesse processo de desterritorialização do olhar, sem tipos, sem representações, que Andujar nos apresenta os Yanomami.



Figura 82 - *Yanomami*, 1978. Claudia Andujar.

Fonte: <<http://www.flickr.com>>¹³⁹

Claudia Andujar conheceu os Yanomami em 1971, durante uma reportagem para uma revista de São Paulo (FERNÁNDEZ, 2011, p. 114). O contexto histórico é o regime militar e a construção de estradas na Amazônia, uma ideia de dominação e progresso da época que abria caminho para as terras indígenas, ainda não demarcadas. E a partir de uma curiosidade intrínseca, do desejo de compreensão do outro e de si mesma, Andujar decide pela causa yanomami.

Na série *Marcados* a abordagem não trata da cosmologia indígena, mas do resultado do contato com o branco, que é escancarado na face traumática dos índios. Aqui o índice evoca o risco de extinção, o extermínio, o contágio. A placa com um número colocado no pescoço de cada índio sinaliza aqueles que foram vacinados e remete aos campos de concentração nazistas, onde o número também foi usado para discriminar, uma experiência vivenciada por Andujar, que ali perdeu a família (SENRA, *apud* ANDUJAR, 2009, p.129).

¹³⁹ Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/101436300@N08/11120678186/>>. Acesso em: 4 fev. 2014.

Em algum lugar de sua obra, o escritor alemão Heiner Müller já vira essa mesma ordem de relação quando afirmou que o nazismo fez, na Europa, o mesmo que esta fizera em suas colônias: a morte nos campos de concentração poderia ser considerada, desse ponto de vista, o exato contraponto da destruição, pelo colonizador, de milhares de povos selvagens, de suas sociedades e de sua cultura. *Marcados* comunga com esse pensamento do escritor, sem deixar de levar em conta, do mesmo modo, a complexidade das questões que o contato desencadeia (SENRA, *apud* ANDUJAR, 2009, p.129).



Figura 83 - *Marcados*, 1981-1983. Claudia Andujar.
Fonte: <<http://programaclick.blogspot.com.br>>¹⁴⁰

Andujar apresenta um estado de espírito indígena, destoando do modo como os índios foram fotografados ao longo da história da fotografia, como exóticos, selvagens, domesticados e como objetos de estudo etnográfico. Assim como Verger, ela apresenta o incompreensível a partir da capacidade da fotografia de captar o lado invisível do mundo. Os dois fotógrafos estrangeiros entenderam as raízes do Brasil. O corpo do índio e do negro são centrais em ambas as obras, por apreenderem suas sensibilidades, seus gestuais, na dimensão sensorial de uma experiência mística.

¹⁴⁰ Disponível em: < <http://programaclick.blogspot.com.br/2009/03/claudia-andujar-ao-vivo-no-programa.html>>. Acesso em: 5 fev. 2014.

4.3 NYC

Depois da Amazônia, viajei para Nova York para cumprir meu período de estágio do Doutorado Sanduíche, entre junho e dezembro de 2013. Além do desenvolvimento da pesquisa teórica, realizei um trabalho de campo sobre a linguagem de rua daquela cidade, com interesse voltado para a cultura do imigrante, seu *modus vivendi*, para os sinais das relações profundas entre o homem e seu meio. O centro urbano é aqui objeto de estudo estético e antropológico, registrado por meio da fotografia, levando em consideração seus aspectos marginais, periféricos, como partes fundamentais de sua constituição.

Segundo Milton Santos, a cidade grande é o mais significativo dos lugares, devido à sua diversidade proporcionada pelas multidões de pobres excluídos dos campos e das cidades médias: “Todos os capitais, todos os trabalhos, todas as técnicas e formas de organização podem aí se instalar, conviver, prosperar. Nos tempos de hoje, a cidade grande é o espaço onde os fracos podem subsistir” (SANTOS, 2002, p. 323). E a presença dos pobres aumenta e enriquece a diversidade na produção da materialidade, trabalho, vida, e com isso, ampliam-se as possibilidades e as vias da intersubjetividade, interação e a heterogeneidade.

Há nas condições atuais uma economia globalizada, “produzida *de cima*”, e um setor “produzido *de baixo*”, que nos países pobres é setor popular e nos ricos, os desprivilegiados da sociedade, incluídos os imigrantes. Na cidade coexistem diversos subsistemas de cooperação e criam-se outros tantos sistemas de solidariedade, como, por exemplo, na história da cultura *hip-hop* (dança *break*, grafite e música *rap*) no final dos anos 1970 no condado do Bronx, em Nova York, uma região em completo colapso econômico. É dessa riqueza que fala Santos, produtora de arte, linguagem, comunicação, modos de vida numa divisão de trabalho tipicamente urbana. As mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade se encontram no cotidiano, no diálogo entre a cooperação e o conflito.



Figura 84 - da série NYC, 2013. Daniela Goulart.
Fonte: Acervo pessoal.

Nova York é mantida e foi fundada pelos imigrantes, que integram seu valor multicultural. A solidariedade se molda nas adaptações de trabalho, em um híbrido de materialidade e relações sociais (Figura 84). Nos guetos urbanos as relações de proximidade provocam um conteúdo comunicacional, dado na percepção mais clara das situações pessoais ou de grupo e à afinidade de destino, econômica ou cultural (SANTOS, 2002, p. 324). Essa foi a linguagem de rua fotografada, como um gesto, uma marca territorial, uma presença que comanda e modela o visual. Nas comunidades afro-americanas nos condados do Bronx e do Harlem, a fala, o corte de cabelo, as vestimentas, o ato de cumprimentar, a improvisação do viver e o grafite produzem um ritmo urbano específico derivado de um movimento espontâneo.

De acordo com Santos, é a partir da busca da carência de todos os tipos de consumo, material e imaterial, político, de participação e de cidadania, é nesse consumo imaginado, mas não atendido, que se produz um desconforto criador: “O choque entre cultura objetiva e cultura subjetiva torna-se instrumento da produção de uma nova consciência” (SANTOS, 2002, p. 326). A *Chinatown* de Nova York apresenta uma vivacidade que não tem nada de rotineira (Figura 85). O barulho, o cheiro das comidas, as cobras, os sapos, os cartazes, as propagandas, os produtos falsificados, os *souvenirs* abrem um debate ruidoso com as coisas já presentes: “É assim que eles reavaliam a tecnosfera e a psicofera, encontrando novos usos e finalidades para objetos e técnicas e também novas articulações práticas e novas normas, na vida social e afetiva” (SANTOS, 2002, p. 326).



Figura 85 - da série NYC, 2013. Daniela Goulart.
Fonte: Acervo pessoal.

É na esfera comunicacional que os imigrantes são fortemente ativos. No condado do Queens, há uma vizinhança conhecida como *Jackson Heights*, concentrando a maior diversidade de cultura e etnias de todo o mundo (Figura 86). Lá, vivem, praticamente

lado a lado mexicanos, chineses, paquistaneses, indianos e colombianos. E em pequenas localidades, eles mantêm ligações com suas origens através de pequenos comércios, na convivência comunitária e no intercâmbio entre uma territorialidade e uma cultura nova que faz mudar o homem:

A memória olha para o passado. A nova consciência olha para o futuro. O espaço é um dado fundamental nessa descoberta. Ele é o teatro dessa novação¹⁴¹ por ser, ao mesmo tempo, futuro imediato e o passado imediato, um presente ao mesmo tempo concluído e inconcluso, um processo sempre renovado (SANTOS, 2002, p. 330).



Figura 86 - da série NYC, 2013. Daniela Goulart.
Fonte: Acervo pessoal.

Em Nova York, exerci a fotografia de rua numa intensidade antes nunca experimentada por mim. Perdi-me nas ruas da cidade. Desafiei-me e corri riscos. A sensação de estar sozinha, de ser estrangeira, proporcionou-me uma liberdade de ver

¹⁴¹ “Novação” é “uma operação jurídica do Direito das obrigações que consiste em criar uma nova obrigação, substituindo e extinguindo a obrigação anterior e originária. O próprio termo “novar” já é utilizado no vocabulário jurídico para se referir ao ato de se criar uma nova obrigação”. Fonte: <<http://www.direitonet.com.br>>. Disponível em: <<http://www.direitonet.com.br/artigos/exibir/7341/Novacao-no-direito-civil-brasileiro-dos-conceitos-aos-efeitos>>. Acesso em: 30 maio 2014.

as coisas pela primeira vez e de experimentar tudo sem medo do ridículo. Desta forma, a proposta inicial de fotografar a cultura dos imigrantes se abriu para a construção de um arquivo poético, de um registro conceitual de minhas andanças. Os elementos urbanos, étnicos, arquitetônicos, como o metrô, os retratos dos imigrantes, a arte de rua, estão presentes; mas também apresento um aspecto existencial através dos objetos sem significações socioculturais, como sombras, reflexos na água, papéis voando, ou no chão, flores, árvores e suas folhas no chão, autorretratos, fotos do céu, chuva (Figura 87). Além disso, não ignorei as vitrines, as fachadas de lojas, as prateleiras das mercearias, os aspectos do consumo, da obsolescência e do *pop* de Andy Warhol (Figura 88). E assim experimentei a cidade, todas as vizinhanças, indo aos mais extremos pontos do seu mapa.



Figura 87- da série NYC, 2013. Daniela Goulart.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 88- da série NYC, 2013. Daniela Goulart.
Fonte: Acervo pessoal.

Fiz do ato fotográfico uma forma de encontrar o outro, como um pedaço de uma experiência e uma desculpa para começar uma conversa. Assim vivi momentos memoráveis, dos quais instiguei as pessoas a compartilharem suas histórias, o motivo da imigração, as dificuldades enfrentadas, as diferenças culturais. Não necessariamente esses momentos resultaram nas melhores fotos. A meu ver, a ética do fotógrafo, a *psyché* do poeta, está inscrita no seu ato, mesmo quando rápido e fugaz. E nesse processo desenvolvi muitas formas de abordagem, de esconder a câmera, de ser rápida, ou lenta, dependendo da situação experimentada.

Cheguei a Nova York com um câmera pesada, de formato médio, depois comprei uma menor, com uma lente grande-angular, própria para a fotografia de rua, e mais tarde estava somente com a câmera do celular, por sua grande mobilidade. Nessa intensidade o ato fotográfico se tornou instintivo, muitas vezes ignorei a razão e apenas fotografei.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente trabalho me posiciono como artista e pesquisadora, e diante das imagens escolhidas, foi possível desenvolver uma reflexão sobre aspectos considerados relevantes, como a relação engajada do fotógrafo com seu assunto, as viagens sociais e a produção de imagens da intimidade. O estudo da fotografia me fascina por se tratar de uma mídia em diálogo estreito com o mundo. E mais do que nunca, devido à internet e às câmeras dos celulares, a fotografia traz a possibilidade de um contato instantâneo, imediato, fundamentado no momento presente.

O resultado de meu trabalho de campo, no estágio de Doutorado Sanduíche na cidade de Nova York, apontou a possibilidade de uma futura pesquisa baseada na velocidade da câmera do celular, como uma forma de estar no mundo. Aponta também para a criação de uma coleção de imagens poéticas, documentais, não lineares, mantendo meu interesse pelo universo popular, pelas minorias, e experimentando novamente o olhar do estrangeiro, daquele que vê tudo pela primeira vez.

Reverendo meu trabalho realizado com as profissionais do sexo de Belo Horizonte, Brasil, entre os anos de 2002 e 2008, há a possibilidade do desenvolvimento de uma série de retratos nesse mesmo tema, porém me integrando em uma comunidade de mulheres brasileiras vivendo no exterior. Essa futura pesquisa se apoiará na abordagem dialógica, no uso amplo da câmera do celular, na gravação de vídeos, entrevistas e no registro do corpo feminino como campo de batalha, inspirado pelas obras de Susan Meiselas (1948-), *Carnaval Strippers* (1973 e 1975) e de Francesca Woodman (1958-1981), no retrato da mulher entre os códigos sociais e a liberdade de significações.

O aspecto transcrito da fotografia permite a realização de diversas viagens sociais, como documento, como prova de uma experiência vivida. Parece-me que hoje a fotografia vive um momento distinto do início dos anos 2000, quando as câmeras digitais se tornaram populares, quando era comum ouvir discursos sobre o fim da fotografia, da perda da sua ligação com o referente externo. O processamento no

computador muitas vezes desenvolve modelos idealizados, numa prática de manipulação generalizada, principalmente em relação ao corpo feminino. Tais práticas intensificam o que já era feito no laboratório analógico e evidenciam a fotografia como recorte. No entanto, seu caráter ambíguo permanece, pois ela continua gravando a realidade e mantendo seu noema – o “isso foi” – como prova de que o objeto existiu, assegurando sobre sua existência passada (BARTHES, 1984, p. 169).

A partir dessa perspectiva, da continuidade de sua capacidade de gravação, talvez se possa afirmar que a publicação da fotografia na internet – nos diversos sites de compartilhamentos de imagens, nas redes sociais, nos *blogs* e seus derivados – é o que diferencia a tecnologia analógica da digital. Na internet há um novo uso da fotografia numa escala global e que dá uma sensação de presença com um público conhecido ou desconhecido. Segundo Mette Sandbye (2012), a fotografia é hoje uma atividade social diária, criando presença, situações relacionais e de comunicação.

Um sentimento de presença é experimentado na atual prática fotográfica. No formato analógico, o tempo era guardado como um momento precioso, único, singular, “pois a fotografia não cria, como a arte, eternidade, ela embalsama o tempo, simplesmente o subtrai à sua própria corrupção” (BAZIN, 1983, p. 122). Na forma digital, a enorme quantidade de fotografias propicia uma sensação de continuidade, de presente contínuo, que contrasta com o pensamento de André Bazin, da fotografia como relíquia, como preciosidade, ideia exposta no seu influente artigo “A ontologia da imagem fotográfica”, (1945).

O ato fotográfico digital pode ser considerado uma ação imediata, transitória, presente, em oposição ao estável formato analógico do armazenamento de memórias. Além disso, de acordo com Sandbye (2012), ele não pode ser teorizado sem levar em consideração as tecnologias onipresentes da internet e dos telefones celulares. Sendo assim, a teoria da fotografia digital deve incluir a percepção sobre as tecnologias, sobre o afeto (muitas vezes essas imagens tratam de intimidade), presença, sociabilidade e comunidade, já que a distribuição em rede gera novos relacionamentos.

Nas redes sociais a fotografia conecta e agrupa as pessoas na troca de informações, e muitas vezes, lida com os limites entre o público e o privado, pois a fotografia amadora não é mais restrita aos álbuns e círculos familiares, o que determina um novo uso e uma discussão sobre seus direitos e liberdades. E também reflete um consumo de massa, numa declaração das aparências, como sinal de pertencimento a determinados grupos sociais. Essas imagens apresentam uma forma homogênea, criando uma identificação coletiva, muitas vezes com formato narcisista, como nos *selfies*,¹⁴² por exemplo.



Figura 89 - da série *365 Days: A Catalogue of Tears*, 2011. Laurel Nakadate.
Fonte: <<http://art-corpus.blogspot.com.br/>>¹⁴³

¹⁴² *Selfie*: autorretrato feito pela câmera do celular. O *selfie* geralmente possui uma forma homogênea devido ao gestual de segurar a câmera com o braço esticado e também pela expressão facial exibicionista.

¹⁴³ Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/sander-the-architect-hans-heinz-luttgen-and-his-wife-dora-al00142>>. Acesso em: 8 jun. 2014.

A arte contemporânea já apresenta uma reflexão sobre o fenômeno das fotografias nas redes sociais, como na série da artista americana Laurel Nakadate¹⁴⁴ (1975-),¹⁴⁵ *365 Days: A Catalogue of Tears* (2011), (Figura 89). Nessa obra, a artista se fotografou chorando por 365 dias, numa resposta aos autorretratos diários de pessoas felizes no Facebook.¹⁴⁶

A influência da tecnologia digital na arte e na fotografia contemporânea também pode ser vista na forma como as coleções de imagens são organizadas. Segundo o pesquisador das novas mídias Lev Manovich, no artigo “Database as a Symbolic Form” (1998), a narrativa na forma documental da Era Moderna foi influenciada pelos arquivos de imagens dos computadores, onde são organizados sem hierarquia, num banco de dados correlato, onde cada item tem o mesmo significado que qualquer outro.

Manovich (1998) aponta que os novos objetos de mídia não contam histórias. Tal fenômeno pode ser notado nas atuais coleções de fotografias sem início ou fim, isentas de desenvolvimento narrativo, como nas obras dos fotógrafos Wolfgang Tillmans (1969-), JH Engström (1969-), entre outros, cujas séries são apresentadas como conjuntos de itens individuais.

O trabalho do fotógrafo reflete os desenvolvimentos tecnológicos e atualmente inclui os aspectos relacionais da internet, fazendo parte, assim, de uma grande estrutura e de profundas transformações que intensificam a prática fotográfica no registro das intimidades. Talvez por isso, por sua característica doméstica e acessível, o momento atual seja fértil para se criar imagens não espetaculares, trazendo proximidade entre

¹⁴⁴ O trabalho da artista americana Laurel Nakadate (1975-) trata da identidade a partir das relações humanas, dos papéis sexuais desempenhados na vida social. A artista se tornou conhecida por uma série de vídeos na qual ela interage com homens solteiros de meia-idade.

¹⁴⁵ Disponível em: <http://www.tonkonow.com/nakadate2011_press.html>. Acesso em: 8 jun. 2014.

¹⁴⁶ Facebook: rede social, possui mais de 1 bilhão de usuários.

fotógrafo e assunto. A obra de Tim Hetherington (1970-2011) é exemplo do uso das novas mídias digitais como um meio de registrar pequenas histórias, detalhes que fornecem uma perspectiva pessoal a partir da observação cotidiana, de uma longa convivência com o outro, contrastando assim com as imagens midiáticas, distantes das realidades em conflito.

A fotografia sempre foi um meio privilegiado de fornecer informações sobre o mundo e tem apresentado as diferenças culturais através do real mobilizado nos objetos como forma de resistência à globalização. Nesse momento, o desempenho do fotógrafo como jornalista e documentarista é valorizado por seu engajamento, por ele estar inserido no meio do conflito, por transpor as barreiras dos campos sociais e territoriais.

A trajetória do fotojornalismo após a Guerra do Vietnã é explicada por André Rouillé (2009) e passa pelo apogeu da profissão com Henri Cartier-Bresson (1908-2004),¹⁴⁷ depois perde seu espaço para a televisão ao vivo. Nos anos 1980 há uma crise ética, com reportagens sensacionalistas e mais tarde com a figura do *paparazzo*. Hoje é notado o restabelecimento da profissão pela necessidade de esclarecimento do momento presente e também como testemunho das guerras, das quedas dos governos ditatoriais, das catástrofes ecológicas, das migrações em massa, da violência generalizada. Somente o profissional engajado é capaz de lidar com a instabilidade do mundo contemporâneo, pois dele é exigida uma dedicação exclusiva, uma cumplicidade com o assunto.

Além do interesse pela reportagem fotográfica dialógica, minha pesquisa futura também buscará compreender o atual desejo por imagens violentas, questão que trata de voyeurismo, do desejo do real na imagem e que pode ser entendida a partir de diversas abordagens. Slavoj Žižek (2003) aponta o real como uma marca de autenticidade, como um ato de transgressão que pode nos acordar do entorpecimento, quando já não é mais possível o uso da elevação, da consciência e da educação.

¹⁴⁷ Henri Cartier-Bresson (1908-2004), fotógrafo francês cuja obra é uma importante influência na história da fotografia por seu ponto de vista humanista.

Segundo Michel Serres (2005), a violência constitui a essência das imagens midiáticas, e hoje representa o lugar do religioso, como um retorno às religiões arcaicas que modelaram seus deuses em meio ao sacrifício humano: “Sim, o religioso muda de campo: os grandes sacerdotes celebram seus ritos num lugar diante do qual nos inclinamos várias vezes ao dia para receber sobre a cabeça banhada de *pixels* nossa unção cotidiana de violência” (SERRES, 2005, p. 29).

Desde o começo do século XX a documentação fotográfica apresenta as paisagens urbanas, rurais, as fisionomias e os modos de vida. As abordagens variam no desejo de alcançar o real, as substâncias das coisas em si. Os objetos podem se revelar num diálogo com o sujeito, em que as distâncias são suprimidas num envolvimento onde o fotógrafo é tomado pelo objeto, numa redefinição constante de suas identidades, e que reflete a confrontação entre o primitivo e o moderno, na procura

de conceitos capazes de iluminar as diferenças entre as sociedades, única via aberta à antropologia para visar eficazmente a condição social de um ponto de vista verdadeiramente universal, ou melhor, “multiversal”, isto é, um ponto de vista capaz de gerar e desenvolver as diferenças (VIVEIROS DE CASTRO, 2013, p. 316).

A fotografia integra diversas narrativas, a coexistência de inúmeras abordagens que convivem lado a lado. A multiplicidade de pontos de vista sobre o mundo pode facilitar o exercício da tolerância, da diferença, e instiga uma prática dominada pela experiência do fotógrafo. Daí ela se abre para a viagem social rumo ao outro, a si mesmo, num diálogo entre culturas e vidas. Por isso seu fascínio, algo próximo de um real indizível, uma poética muda de um momento intenso: “o intenso, evidentemente, jamais está no excesso, nunca se dá a ver de forma ostensiva” (CUAU, *apud* KOUDELKA, 2012, p. 6). O detalhe, o banal, o rosto humano, no silêncio a verdade é gravada no aqui e o agora das coisas e do tempo.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEM, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2009.
- ANDUJAR, Claudia. *Marcados*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011.
- ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2013.
- BADIOU, Alain. *O século*. Aparecida, São Paulo: Ideias & Letras, 2007.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: 1. Fatos e mitos*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BERGER, John Berger. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BAUMAN, Zigmund. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 2006.
- BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: _____. *A experiência do cinema*. Org. Ismail Xavier. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 5-28. (coleção Os Pensadores)
- BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. In: _____. *Obras escolhidas: v. II – Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 227-235.
- BENJAMIN, Walter *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2006.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed., trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 91-107. (Obras escolhidas; v. 1)
- BOURDIEU, Pierre. *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BURGIN, Victor. *Thinking Photography*. Londres: Palgrave Macmillan, 1982.
- COOMARASWAMY, Ananda K. *Christian and Oriental Philosophy of Art*. Nova York: Dover Publications, 1956.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

- DaMATTA, Roberto. O trabalho de campo como um rito de passagem. In: _____. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 150-173. Cap. 2.
- DAVIDSON, Bruce. *East 100Th Street*. Nova York: St. Ann's Press Photographs, 2008.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993.
- EGGLESTON, William. *William Eggleston's Guide*. Nova York: The Museum of Modern Art, 2003.
- ENGSTROM, JH. *Sketch of Paris*. Nova York: Aperture, 2013.
- ELKINS, James. *Photography Theory*. London: Routledge, 2006.
- EVANS, Walker. *Walker Evans: American Photograph*. Seventy-Fifth Anniversary Edition. Nova York: MoMA, 2013.
- FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- FOSTER, Hall. *The Return of the Real*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- FLAUBERT, Gustave. *Cartas Exemplares / Gustave Flaubert*; organização, prefácio e notas, Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FRANK, Robert. *The Americans*. Introdução de Jack Kerouac. Nova York: Grove Press, 1959.
- FRANK, Robert. *New York to Nova Scotia*. Houston, Texas: Museum of Fine Arts, 1986.
- FERNÁNDEZ, Horário. *The Latin American Photobook*. Nova York: Aperture, 2011.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- FREUD, Sigmund. *Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental*. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1987a.
- FREUD, Sigmund. *O Moisés de Michelangelo*. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1987b.
- GEFTER, Philip. *Photography after Frank*. Nova York: Aperture, 2009.
- GOLDIN, Nan. *The Ballad of Sexual Dependency*. Nova York: Aperture, 1989.
- GOLDIN, Nan; SUSSMAN, Elisabeth. *Nan Goldin: I'll be your Mirror*. Nova York: Whitney Museum of American Art, 1996.
- GRAHAM, Paul. *Paul Graham*. Londres: Phaidon, 1996.
- GRAHAM, Paul. *Paul Graham*. Londres: SteidlMACK, 2009.

- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- KOUDELKA, Josef. *Josef Koudelka*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seus destinos na sociedade moderna*. São Paulo: Companhia das letras, 1987.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense/Funarte, 1984.
- MACHADO, Arlindo. A fotografia sob o impacto da eletrônica. In: _____. *O fotográfico* (org. Etienne Samain). São Paulo: Hucitec/CNPq, 1999. p. 317-325.
- MARX, Karl. *O capital*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. v.1. (Coleção “Os economistas”)
- MEISELAS, Susan. *Susan Meiselas: In History*. Nova York: ICP/Steidl, 2008.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 2002.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: _____. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 437-454.
- POVOS INDÍGENAS DO RIO NEGRO: uma introdução à socioambiental do noroeste da Amazônia brasileira / Aloísio Cabalzar, Carlos Alberto Ricardo editors. São Paulo: ISA – Instituto Socioambiental; São Gabriel da Cachoeira. AM: FOIRN – Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro, 2006.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PLATÃO. *A República*. São Paulo: Rideel, 2005.
- PRADO JUNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense/Publifolha, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012b.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- RIBEIRO, Darcy. *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- RITCHIN, Fred. *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography*. Nova York: Aperture, 2006.

- RITCHIN, Fred. *After Photography*. Nova York: W.W. Norton & Company, 2009.
- SAFATLE, Vladimir. *Fetichismo: colonizar o outro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- SAID, Edward W. *Humanismo e crítica democrática*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- SARTRE, Jean-Paul. *O Existencialismo é um humanismo*. Petrópolis: Vozes, 2013.
- SERRES, Michel. *O incandescente*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- SHABAZZ, Jamel. *Back in the Days: REMIX*. Nova York: PowerHouse, 2011.
- SHAFRAN, Nigel. *Edited Photographs 1992-2004*. Londres: Steidl/Photoworks, 2004
- SHORE, Stephen. *American Surfaces*. Londres: Phaidon, 2005.
- STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail. *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SOUTY, Jérôme. *Pierre Fatumbi Verger: do olhar livre ao conhecimento iniciático*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.
- SUBIRATS, Eduardo. *A cultura como espetáculo*. São Paulo: Nobel, 1989.
- SVENDSEN, Lars. *Moda: uma filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- SZARKOWISK, John. *The Photographer's Eye*. Museum of Modern Art; distributed by Doubleday, Garden City, N.Y., 1966.
- TILLMANS, Wolfgang. *For when I'm weak I'm strong*. Londres: Kunstmuseum/Cantz, 1996.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do Real: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003. (Estado de Sítio)
- WALLIS, Brian. *Weegee: Murder Is My Business*. Nova York: ICP, 2013.
- WAPLINGTON, Nick. *Living Room*. Nova York: Aperture, 1991.

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

CHIARELLI, Tadeu. *Anna Bella Geiger: outras anotações para o mapeamento da obra*. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202007000200008>. Acesso em: 17 jan. 2014.

COLUCCI, Emily. *PETER HUJAR & DAVID WOJNAROWICZ: Some Sort of Grace*. 2010. Disponível em: <<http://www.americansuburbx.com/2011/02/peter-hujar-david-wojnarowicz-some-sort.html>>. Acesso em: 23 dez. 2013.

ESTRIN, James. *Helping the People Beyond the Pain*. 2011. Disponível em: <http://lens.blogs.nytimes.com/2011/11/09/helping-the-people-beyond-the-pain/?_php=true&_type=blogs&_r=0>. Acesso em: 15 jan. 2014.

GOULART, Daniela. Do amor. *Revista Crisís & Crítica*, Universidade de Cali, Colômbia, nov. 2013. Disponível em: <http://cvisaacs.univalle.edu.co/crisisycritica/index.php?option=com_content&view=article&id=33:do-amor&catid=24:esclarecimiento-y-emancipacion>. Acesso em: 02 jun. 2014.

HUBBARD, Susan. *A Terrible Beauty*. 2010. Disponível em: <<http://www.americansuburbx.com/2010/10/theory-boris-mikhailov-terrible-beauty.html>>. Acesso em: 02 jan. 2014.

JAEGGI, Martin. JH Engström: Looking for Presence. *Aperture*, p. 48-55, n. 190, Spring 2008. Disponível em: <<http://www.jhengstrom.com/texts.html>>. Acesso em: 12 jun. 2014.

KRAUSS, Rosalind. A Note on Photography and the Simulacral. *October*, Cambridge, MA, n. 31, p. 49-68, 1984. Disponível em: <<http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Krauss-NoteOnPhotographyandtheSimulacral-October-1984.pdf>>. Acesso em: 16 jun 2014.

KRAUSS, Rosalind. Notes on the Index: seventies art in America (Parte 1). *October*, n. 3, p. 68-81, Cambridge, MA, 1977; (Parte 2), em *October*, Cambridge, MA, n. 4, p. 58-67, 1977. Disponível em: <<https://docs.google.com/file/d/0B3v3xn8Oe0ODb1lqWIBEcRCLUE/edit>> Acesso em: 16 jun. 2014.

KRAUSS, Rosalind. Photography's Discursive Spaces: Landscape/View. *Art Journal*, v. 42, n. 4, "The Crisis in the Discipline", p. 311-319, 1982. Disponível em: <<http://macaulay.cuny.edu/eportfolios/lklichfall13/files/2013/09/Krauss.pdf>>. Acesso em: 16 jun. 2014.

LEITE NETO, ALCINO. *Viva o centro de São Paulo: pobre, popular e marginal*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/pensata/ult682u73.shtml>>. Acesso em: 24 jan. 2014.

LEMGRUBER, Julita. *Situação nos presídios expõe guerra contra pobreza*. 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/01/1396192-situacao-nos-presidios-expoe-guerra-contra-pobreza-diz-sociologa.shtml>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

- LISSOVSKY, Mauricio. *A fotografia e a pequena história de Walter Benjamin*. 1995. Disponível em: <<http://www.dobrasvisuais.com.br/wp-content/uploads/2012/02/A-fotografia-e-a-pequena-história-de-Walter-Benjamin.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2013.
- MANOVICH, Lev. *Database as a Symbolic Form*. 1998. Disponível em: <<http://www.manovich.net/articles.php>>. Acesso em: 08 jun. 2014.
- MELENDI, Maria Angélica. *Arquivos do Mal / Mal de Arquivo*. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/11/7.html>>. Acesso em: 20 jan. 2014.
- OLIVEIRA, Francisco. *Assustaram os donos do poder e isso foi ótimo*. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/poder/2013/11/1368697-assustarem-os-donos-do-poder-e-isso-foi-otimo-diz-o-sociologo-chico-de-oliveira.shtml>>. Acesso em: 17 jan. 2014.
- OSBORNE, Peter. *Infinite Exchange: The Social Ontology Of The Photography Image*. 2010. Disponível em: <<http://eprints.mdx.ac.uk/5173/1/POP.1.1.59%5B1%5D.pdf>>. Acesso em: 31 dez. 2013.
- RESPENI, Laura. *A Conversation with Boris Mikhailov*. 2011. Disponível em: <http://www.moma.org/explore/inside_out/2011/06/01/a-conversation-with-boris-mikhailov>. Acesso em: 02 jan. 2014.
- ROSLER, Martha. *In, around, and afterthoughts (on documentary photography)*, 1981. Disponível em: <http://web.pdx.edu/~vcc/Seminar/Rosler_photo.pdf> Acesso em: 08 jan. 2014.
- ROSLER, Martha. *The Bowery in two inadequate descriptive systems*. 1974-1975. Disponível em: <<http://foundation.generali.at/en/collection/artist/rosler-martha/artwork/the-bowery-in-two-inadequate-descriptive-systems.html#.U3fXycZqsc>>. Acesso em: 02 jun. 2014.
- SALLES, Walter. *A alta burguesia é caricata, diz cineasta Walter Salles*. 2006. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u67102.shtml>>. Acesso em: 24 jan. 2014.
- SANDBYE, Mette. *It has not been—it is. The signalitic transformation of photography*. 2012. Disponível em: <<http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/18159/22779>>. Acesso em: 05 mar. 2014.
- SANTOS, José Félix dos. *OXUM MUIWÁ*. Disponível em: <<http://jeitobaiano.wordpress.com/tag/pierre-verger/>>. Acesso em: 26 jan. 2014.
- SEKULA, Allan. *The Body and the Archive*. October, Vol. 39 (Inverno, 1986), 3-64. Disponível em: <<http://chnm.gmu.edu/courses/magic/sekula.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2014.
- SHORE, Stephen. *The Apparent Is the Bridge to the Real*. 2010. Disponível em: <<http://www.americansuburbx.com/2012/01/interview-stephen-shore-the-apparent-is-the-bridge-to-the-real-2007.html>>. Acesso em: 18 dez. 2013.
- STRAUSS, Zoe. *Zoe Strauss: 10 years*. 2013. Disponível em: <<http://www.icp.org/museum/exhibitions/zoe-strauss-10-years>>. Acesso em: 15 jan. 2014.

SZARKOWISK, John. Introduction to *William Eggleston's Guide*. Disponível em: <http://www.egglestontrust.com/guide_intro.html>. Acesso em: 15 dez. 2013.

TILLMAN, Lynne. Stephen Shore in a Conversation with Lynne Tillman. Disponível em: <<http://imagineallthepeople.info/shore.pdf>>. Acesso em: 18 dez. 2013.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A floresta de cristal*: notas sobre a antologia dos espíritos amazônicos. Revista *Cadernos de Campo*, São Paulo: USP, n. 14/15, p. 319-338, 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/viewFile/50120/55708>>. Acesso em: 12 jun. 2014.

DISSERTAÇÕES

GOULART, Daniela. *Fotografia como revelação*: um estudo sobre certos retratos. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2004.

MANDIL, Ram Avraham. *Entre ética e estética freudianas*: a função do belo e do sublime n'A ética da psicanálise de J. Lacan. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Departamento de Filosofia, 1993.

FILMES

PIERRE FATUMBI VERGER: mensageiro entre dois mundos. Direção: Lula Buarque de Holanda. Conspiração Filmes, 2005. (82 min). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=TH24WvibN74>> Acesso em: 26 jan. 2014.

RESTREPO. Direção: Tim Hetherington e Sebastian Junger. Virgil Films & Entertainment, 2010. (93 min).

WAR PHOTOGRAPHER. Direção: Christian Frei. KOOL Filmdistribution, 2001. (96 min).

VÍDEOS

DIARY. Direção: Tim Hetherington. 2010. (20 min). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=mdhqkNlic2g>>. Acesso em: 27 jan. 2014.

NADA LEVAREI QUANDO MORRER, AQUELES QUE ME DEVEM COBRAREI NO INFERNO. Direção: Miguel Rio Branco. 1985. (19 min). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=UjMwMSGgsIA>> Acesso em: 20 maio 2014.

THE SOUND OF SILENCE. Direção: Alfredo Jaar. 1995. (9 min). Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=VvQUkBd6Vkw>>. Acesso em: 20 jan. 2014.