



FOTOGRAFIAS

E

CULTURAS

MIDIÁTICAS

CONTEMPORÂNEAS

Isabella Valle (org.)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
REITOR: VALDINEY VELOSO GOUVEIA
VICE-REITORA: LIANA FLIGUEIRA CAVALCANTE



CENTRO DE COMUNICAÇÃO TURISMO E ARTES
DIRETOR: ULISSES CARVALHO SILVA
VICE-DIRETORA: FABIANA CARDOSO SIQUEIRA



EDITOR
Dr Ulisses Carvalho Silva
CONSELHO EDITORIAL DESTA PUBLICAÇÃO
Dr Ulisses Carvalho Silva
Carlos José Cartaxo
Magno Alexon Bezerra Seabra
José Francisco de Melo Neto
José David Campos Fernandes
Marcílio Fagner Onofre
SECRETÁRIO DO CONSELHO EDITORIAL
Paulo Vieira

EDITORAÇÃO:
Anderson Dantas Martins

CAPA:
Maíra Erlich

F761 Fotografias e culturas midiáticas contemporâneas [recurso eletrônico] / Organização: Isabella Valle. - João Pessoa: Editora do CCTA, 2023.

Recurso digital (12,8 MB)

Formato: ePDF

Requisito do Sistema: Adobe Acrobat Reader

ISBN: 978-65-5621-398-9

DOI 10.5281/zenodo.10407688

1. Fotografia. 2. Cultura midiática. 3. Imagem e comunicação. I. Valle, Isabella.

UFPB/BS-CCTA

CDU: 77

Em memória a Arlindo Machado
e Mauricio Lissovsky.

AGRADECIMENTOS



Agradeço à coordenação e ao colegiado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas da Universidade Federal da Paraíba, especialmente em nome da coordenadora Professora Flávia Mayer e da Professora Caroline Colpo, pela parceria e confiança no investimento desta obra. Minha gratidão também ao Departamento de Comunicação e ao Centro de Comunicação, Turismo e Artes da Universidade Federal da Paraíba, por todo apoio na produção e viabilização deste livro, assim como a Anderson Dantas, pela diagramação.

Sou grata também a Laís Guaraldo, Laíza Carreira, Flávia Elimelek e Fernando de Tacca, que colaboraram com gentileza na empreitada de publicarmos neste livro o texto de Arlindo Machado, e a Luciana Araújo Machado, sua filha, pela generosidade na acolhida do projeto. Entre as tantas perdas que tivemos em 2020, a de Arlindo foi de um pesar imensurável à comunidade acadêmica e à construção do pensamento sobre imagens. Meu agradecimento maior vai a ele, que, mais que orientador da minha pesquisa e dissertação de mestrado, é a referência abridora de portas nos meus estudos sobre imagem e segue fundamentando e fomentando muitos pensamentos. Este livro é também, desde o início, uma homenagem a seu legado e memória.

Meu agradecimento especial e dedicatória se expande a Mauricio Lisovsky, que, enquanto autor, topou desde o começo a empreitada e infelizmente não verá a obra pronta. Maurício, colega presente e pensador afiado, referência potente no estudo das fotografias, encantou-se em 2022, deixando um vazio tão grande quanto sua obra. Que bom poderemos ser uma ponte para suas ideias também neste livro.

Aproveito, então, para agradecer imensamente a todos colegas que contribuíram na autoria deste livro, por terem aceitado o convite para partilhar suas pesquisas em tempos de lutos (e lutas) tão densos e profundos, em um contexto tão adverso, e esperado pacientemente. Leticia, Michele, Susana, Marcela, Carol, Mariana, Victor, Ju Torezani, Ju Leitão, Rodrigo, Rayane, Ana Taís, Afonso, Elane, Lorena, Claudia, Caia e Livia: obrigada pela confiança. Agradeço ainda a Maíra Erlich por nos autorizar gentilmente o uso da sua foto na capa desta obra.

Por fim, minha eterna gratidão às amizades, que me dão força nesta vida; aos meus familiares, alicerces e maiores incentivadores, e ao meu companheiro Fernando, que está ao meu lado, no cuidado e suporte cotidiano partilhado, tão fundamental em todos os sentidos às minhas empreitadas, agora ainda mais com um bebê, que foi gestado e parido junto com esse livro. A Lirio, meu filho, agradeço por toda força.

SUMÁRIO

Apresentação	09
Sobre xs autorxs	15
1. A fotografia como expressão do conceito —— por Arlindo Machado	21
2. Fotografia digital contemporânea: novas práticas de representação e de comunicação. Uma análise da obra Yoloocaust de Shahak Shapira —— por Letícia Rigat	42
3. Reconfigurações temporais no percurso das imagens contemporâneas. Um estudo de caso das obras de William Klein e Jean-Luc Godard —— por Michele Pucarelli	66
4. Cao Guimarães: o que se vê quando as histórias são do não ver —— por Susana Dobal	86
5. Santiago em chamas: insurgência política e o despertar das imagens —— por Marcela Chaves do Valle e Mauricio Lissovsky	110
6. Articulações afetivas e políticas da fotografia de família no entretempo anacrônico da memória ditatorial: sobre Arqueologia da ausência, de Lucila Quietto —— por Ana Carolina Lima Santos, Mariana Paes e Victor Laia.	138

- 7. Fotografia em tempos de pandemia** 161
— por Julianna Torezani
- 8. Visibilidade/Invisibilidade das fotografias nas redes sociais: compreendendo os algoritmos como artefatos moderadores** 190
— por Juliana Leitão e Rodrigo Barbosa
- 9. Olhares cruzados: uma leitura simbólica da série Marcados, de Cláudia Andujar** 216
— por Rayane Lacerda e Ana Taís Martins
- 10. A patroa, a criança, o elevador e a empregada: dispositivos da invisibilidade contemporânea do fazer morar e do deixar morrer** 235
— por José Afonso Junior
- 11. Desmascarar a cor: gestos contranarrativos de libertação dos retratos e suas histórias** 257
— por Elane Abreu
- 12. A política é um homem branco que veste terno: fotografia e gênero em corpos de reportagens da imprensa chilena** 281
— por Lorena Antezana e Claudia Lagos
- 13. Foi a primeira vez que vi o corpo que sou hoje existindo na minha infância.** 304
— por Caia Marvento Ramalho e Lívia Aquino

APRESENTAÇÃO

Este livro nasce de uma vontade, para além de uma demanda, de organizar em uma obra um possível percurso reflexivo consistente sobre o papel das fotografias na cultura visual contemporânea, a partir de uma compreensão ampliada de culturas midiáticas. Portanto, não se trata de um dossiê temático. As fotografias, no plural, pedem aberturas, devires, multiplicidades, simultaneidades. Aqui coabitam pensamentos diversos de pesquisadores das imagens fotográficas em suas diferentes manifestações, a partir de diferentes epistemologias, nuances, contrastes e tons.

A proposta é construir um percurso vinculado de leitura, em que cada capítulo leva a outro, mas onde também é possível derivar, desbravar novas trilhas, construir novos corpos e cartografias. De todo modo proponho um roteiro de viagem, que inevitavelmente parte das minhas próprias leituras, experiências, desejos e utopias.

Sendo assim, não poderia começar de outro modo, senão oferecendo a quem se propõe a viajar comigo um ponto de partida ancorado em Arlindo Machado. Recuperamos um texto publicado há 20 anos, em que o autor nos oferece reflexões sempre pertinentes sobre a compreensão simbólica da imagem fotográfica: a fotografia como expressão do conceito. Para isso, Machado nos leva, no primeiro capítulo, a repensar alguns estatutos ditos ontológicos da fotografia, questionando compreensões semióticas finca-

das em uma imagem puramente icônica ou indicial, munindo-nos de uma bagagem crítica e alguns exemplos para seguirmos nossa rota em outros textos - a maioria deles traz o autor como referência em suas próprias bagagens.

Se com Arlindo Machado as sementes de uma visão arte-midiática da complexidade das imagens técnicas são bem plantadas e adubadas, no texto seguinte, a pesquisadora argentina Leticia Rigat rega e faz brotar novas mudas nessa compreensão. A autora, no segundo capítulo, nos propõe reconsiderar a importância da indicialidade - não mais dentro da visão teórica do século XX, a que Machado se referia, mas colocando-a em perspectiva a partir da contemporaneidade. Memória, documentos, arte, tudo isso ainda se articula de modo muito forte (apesar de diferente), com os novos usos das fotografias em rede na internet. Rigat nos permite, nesta nossa viagem, observar o comportamento dos turistas em Berlim sem que precisemos sair da tela do celular, ao colocar em análise a obra *Yolocaust*, de Shahak Shapira.

Se, neste percurso, adentramos pelas mídias em usos artísticos da fotografia documental e do cotidiano, o próximo texto, de Michele Pucarelli, retoma o foco à questão das imagens conceituais. Aqui, neste terceiro capítulo, o tempo se estende e se torna central, de maneira não cronológica, para mergulharmos na articulação entre-imagens de fotografias e filmes de Jean-Luc Godard e William Klein.

A viagem segue profunda e ganha outro tom, desta vez mais fenomenológico, na flutuação sensorial em narrativa poética de Susana Dobal, no quarto capítulo. Somos “sequestrados”, como Cao Guimarães, em um passeio, conduzido por Dobal, pelo livro, fotos e filmes do artista. São imagens, reflexões, aproximações e ainda o tempo como um deus importante na compreensão das rotas trilhadas pelo ver e pelo não ver.

Na próxima estação, Marcela Chaves do Valle e Mauricio

Lissofsky nos brindam com um texto potente, que parte da insurgência chilena para falar de imagens. Aqui, aterrmos na experiência de nos mover conscientemente articulando o campo da arte-mídia com o que entendemos como documental. Neste quinto capítulo, a proposta é política ao defender a decadência neoliberal e pôr em xeque a falsa disputa em torno dos estatutos de verdade e falsidade fotográficas.

O que pulsa na imagem é sempre a vida, que não ancora, mas tensiona o fio que une e afasta realidade e ficção. Ainda na seara dos contextos políticos latino-americanos, passamos do tensionamento realidade-ficção para pensarmos o tensionamento privado-público. No sexto capítulo, Ana Carolina Lima Santos, Mariana Paes e Victor Laia nos falam de apropriação de fotografias de família ressignificadas no campo da arte, no contexto da obra de Lucila Quieto, filha de um desaparecido político do regime ditatorial argentino. As fotografias de Quieto co-memoram em uma temporalidade daquilo que não foi, falam de dor, de ausência e da política coletiva mobilizada por álbuns de família.

Reforçando o campo dos fotojornalismos e fotodocumentarismos em tempos de redes sociais digitais e partindo também da observação das crises (sanitária, política, econômica e social), postas diante do contexto pandêmico de Covid-19 no Brasil, Julianna Torezani traz uma reflexão sobre a força narrativa das experiências visuais. Nesse sétimo capítulo visitamos as imagens da pandemia, publicadas em alguns perfis de fotógrafas e fotógrafos no Instagram para refletirmos sobre a construção em fluxo das memórias de 2020, este ano tão complexo e marcante.

Pontuando também o cenário da pandemia, Juliana Leitão e Rodrigo Miranda Barbosa nos levam, na verdade, a pensar para além das superfícies das imagens e observar seus circuitos de circulação. O oitavo capítulo nos faz refletir sobre as parcialidades invisíveis da caixa-preta, programada por algoritmos, que pautam também os fluxos

políticos de visibilidades/invisibilidades de certas imagens – neste caso, parte-se de algumas imagens do povo Yanomami, produzidas e publicadas no contexto político e sanitário da atual tentativa de contenção da Covid-19.

Já as fotografias discutidas pelo nono capítulo são, por outro lado, permeadas por questões de adensamento no engajamento na preservação da saúde indígena na década de 1980. Estas colocam em pauta a subjetividade empática por parte de quem fotografa. O texto, escrito por Rayane Lacerda e Ana Taís Martins, analisa a série Marcados, de Claudia Andujar. A fotógrafa, neste seu ensaio feito também com o povo Yanomami, traz matéria para uma análise simbólica, no campo dos estudos do imaginário, que coloca em questão as bases colonialistas do ato fotográfico e recompõe as relações sujeito-objeto, nos autorizando à compreensão da transubjetividade.

No décimo capítulo, Afonso Junior propõe um encontro de dispositivos - câmera e elevador - para falar de tempos e espaços, de visibilidades e ocultamentos. O autor entrelaça reflexões sobre escravidão e tecnologia para discutir camadas sociais complexas, expostas pelas câmeras de elevador. Neste texto, o programa colonial mostra outra face, para além daquela problematizada pela questão da saúde indígena no capítulo anterior: a da senzala contemporânea, exposta por uma análise do caso do menino Miguel Otávio Santana da Silva, despachado em um elevador de serviço por Sari Corte Real, patroa de sua mãe, Mirtes Renata, o que levou à sua morte, no Recife. Assim como no texto anterior, vemos a potente implicação das imagens fotográficas nesses contextos de consolidação dos dispositivos e da falência de certa noção de segurança alicerçada na vigilância.

O décimo primeiro capítulo dá continuidade ao debate levantado pelo seu precedente, porém mergulhando nos (re)tratos coloniais de personagens negros. Elane Abreu nos apresenta contranarrativas de convenções visuais de

certa iconografia hegemônica racista, trazendo não só nas imagens que analisa, mas também em seu texto ações/manifestos de libertação e reparação histórica. A decolonização visual se mostra nas obras *Anastácia Livre*, de Yhuri Cruz, e *Machado de Assis Real*, da Faculdade Zumbi dos Palmares, em que as tecnologias visuais contemporâneas são utilizadas para produzir novas realidades, nas quais caem as mordanças e colorem-se os embranquecimentos.

Das questões de raça partimos para questões de gênero e sexualidade atravessadas por imagens fotográficas. No décimo segundo capítulo, Lorena Antezana e Claudia Lagos nos levam para um passeio pelas imagens da imprensa chilena, mais especificamente dos jornais impressos, em um recorte dos retratos de personagens políticos. Ali, categoria por categoria, vemos o discurso patriarcal presente na representação das mulheres, e na ausência delas em certos tipos imagens. Em sua análise, as autoras falam de participação e protagonismo e do quanto as fotografias constroem e reproduzem narrativas políticas que afetam e são afetadas pela esfera pública.

Por fim, nesta viagem em que o pensamento floriu, deu frutos, nos fez saborear, por vezes amargar, decantar e trocar de folhas e até mesmo enxertar reflexões, concluímos com mais sementes que brotam: o relato de Caia Ramalho, em trabalho orientado por Livia Aquino, nos joga, com toda a força política do afeto, neste mundo em que as imagens nos atravessam, tão profundamente, que seguimos vagando, buscando, nos perdendo e nos encontrando junto a elas. O décimo terceiro capítulo alcança e partilha o conhecimento na ordem da experiência, sempre engajada, para falar sobre corpos, sujeitos, sexualidades, identidades, contrastes, territórios, juventude e, sobretudo, potências. Concluímos esta viagem-livro, então, com um texto em primeira pessoa e a projeção de suas cores, formas e gestos, presentes

com tanta força nas fotografias e vídeos de família, nos stories e nas selfies, para pensar o amor e a existência.

Desejo a todes que sua viagem encontre neste livro percursos e estações que ampliem os sentidos das imagens e reflexões aqui compartilhadas. Boa leitura!

Isabella Chianca Bessa Ribeiro do Valle

SOBRE XS AUTORXS:

Ana Carolina Lima Santos

É docente do curso de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto. É doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais, mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia e graduada em Jornalismo pela Universidade Federal de Sergipe.

Ana Taís Martins

Professora do Programa de Pós-Graduação e do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA/USP com pós-doutorado em Filosofia da Imagem pela Université de Lyon III, França. Líder do Imaginalis – Grupo de Pesquisa sobre Comunicação e Imaginário (CNPq/UFRGS). Vice-presidente do CRI2i - Centre de Recherches Internationales sur l'Imaginaire. Bolsista Produtividade do CNPq

Arlindo Machado (in memorian)

Foi professor do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Universidade de São Paulo (1991-2020), onde atuou como livre-docente desde 2012, e foi professor do Programa Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1986-2013). Seu campo de pesquisas abrange o universo das chamadas "imagens técnicas", ou seja, daquelas imagens produzidas através de mediações tecnológicas diversas, tais como a fotografia, o cinema, o vídeo e as atuais mídias digitais e telemáticas. Sobre fotografia e culturas midiáticas, publicou vários livros. Foi crítico de fotografia e vídeo e curador de diversas exposições, além de organizar várias mostras de arte eletrônica e participar do corpo de jurados de festivais no Brasil e no exterior. Dirigiu filmes de curta-metragem e trabalhos de multimídia em CD-ROM.

Caia Ramalho

Cria e pensa imagens. Trabalha com fotografia de moda e colabora para revistas, veículos independentes e marcas nacionais e internacionais. Graduada em Moda pela Faculdade Santa Marcelina (FASM) e pós-graduada em Fotografia: Práticas Poéticas e Culturais pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP).

Claudia Lagos Lira

É Professora Associada da Facultad de Comunicación e Imagen da Universidad de Chile, doutora em Medios y Comunicaciones, editora da revista Comunicación y Medios.

Elane Abreu de Oliveira

É professora efetiva na Universidade Federal do Cariri (IISCA - UFCA/Curso de Jornalismo), com graduação em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda (UNIFOR), mestrado em Comunicação (UFPE) e doutorado em Comunicação e Cultura (ECO - UFRJ). É líder do grupo de pesquisa Limbo - Laboratório de Imagem e Estéticas Comunicacionais (CNPq - UFCA) e membro do GICEU - Grupo de Pesquisa de Imagem, Consumo e Experiências Urbanas (CNPq - UFC). Em 2012, foi estudante visitante na New York University (NYU), onde desenvolveu estudos sobre fotografia, cidade e decadência. É autora do livro "A fotografia como ruína" (EDUFPE, 2010).

José Afonso da Silva Junior

É jornalista, fotógrafo, pesquisador e professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Departamento de Comunicação (DCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (PP-GCOM-UFPE). Possui Pós-doutorado na Universidade Pompeu Fabra, Barcelona, Espanha. Atua na área de pesquisa e ensino de Comunicação, com ênfase nas relações entre a Fotografia e Sociedade, Cultura visual e Imagem Técnica. É membro da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - INTERCOM.

Juliana Andrade Leitão

É doutora em Comunicação (PPGCOM-UFPE) e professora na Universidade Federal de Pernambuco (CAA/UFPE). Coordenadora da Agência Experimental em Comunicação – Aveloz (@avelozufpe) e do projeto de pesquisa e extensão em fotografia - Projeto Imago (@Imago_projeto).

Julianna Nascimento Torezani

É professora do Curso de Comunicação Social da Universidade Estadual de Santa Cruz. Bacharela em Comunicação Social e Mestre em Cultura e Turismo pela UESC. Doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco.

Leticia Rigat

É doutora em Ciências Sociais pela Universidad de Buenos Aires (UBA), mestre em Estudos Culturais e graduada em Comunicação Social pela Universidad Nacional de Rosario (UNR), realiza pós-doutorado e atua como pesquisadora assistente do CONICET. Coordena o grupo de estudos sobre Fotografia Latino-Americana Contemporânea (Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales/ UNR) e participa como pesquisadora do Centro de Estudios en Teoría Poscolonial (CIEPT-UNR), no Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (IECH- CONICET- UNR) e no Centro de Estudios en Mediatizaciones (CIM-UNR).

Lívia Aquino

É pesquisadora do campo da cultura e das artes visuais, professora e artista. Doutora em Artes Visuais e Mestre em Mídias pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Participa do Grupo de Pesquisa Proposições Artísticas Contemporâneas e seus Processos Experimentais, na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). É professora da pós-graduação em Práticas Artísticas Contemporâneas e em Fotografia: Práticas Poéticas e Culturais, bem como do curso Tecnólogo em Produção Cultural da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em São Paulo. É autora do livro *Picture Ahead: a Kodak e a construção do turista-fotógrafo*.

Lorena Antezana Barrios

É Professora Associada da Facultad de Comunicación e Imagen da Universidad de Chile. Doutora em Información y Comunicación.

Mariana Paes Santos

É jornalista pela Universidade Federal de Ouro Preto. Foi bolsista do Programa de Bolsas de Iniciação Científica e Tecnológica da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais - Fapemig e do Programa de Bolsas de Iniciação Científica do CNPq.

Marcela Chaves do Valle

É doutoranda em Comunicação e Cultura (ECO-UFRJ), mestre em Comunicação (PPGMC-UFF). Especialista em Fotografia Documental (UCAM). Pesquisadora dedicada aos temas da Fotografia, Imagem, Tempo, Arte e Política. Integrante do Grupo de Estudos Imagem/Tempo. Professora de Fotografia na ECDD-Infnet. Atua profissionalmente como Fotógrafa Documental desde 2000, com experiência em trabalho de campo para projetos socioambientais.

**Mauricio Lissovsky
(in memoriam)**

Foi historiador visual, redator e roteirista. Doutor em Comunicação e pesquisador do CNPq. Professor da pós-graduação em Comunicação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ). Coordenador do Grupo de Estudos Imagem/Tempo.

Michele Pucareli

É Professor Adjunto no Departamento de Comunicação da Universidade Federal Fluminense - UFF e Professor do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano - PPG-MC/UFF, Niterói/RJ. Integrante do Grupo de Pesquisa Tempos - CNPq/PPGMC/UFF. Doutor em Artes Visuais - PPGAV/UFRJ e Mestre em Comunicação e Cultura - PPGCOM/UFRJ. Coordenador do projeto de pesquisa: Fotojornalismo e IA: desconfianças e expectativas de uma relação inevitável, e do Projeto LIEX: Laboratório de Imagens Expandidas - GCO/UFF.

Rayane Lacerda

É graduada em Jornalismo pela Universidade Federal de Pelotas e doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Membro do Imaginalis – Grupo de Pesquisa sobre Comunicação e Imaginário (CNPq/UFRGS).

Rodrigo Miranda Barbosa

É professor da Universidade Federal de Pernambuco (CAA/UFPE). Doutor em Comunicação (UnB). Suas áreas de interesse são epistemologia, tecnologias e teorias da comunicação.

Susana Dobal

É professora na Universidade de Brasília (UnB) e fotógrafa. Fez mestrado pelo programa conjunto do ICP e NYU (International Center of Photography/New York University) e doutorado em História da Arte pelo Graduate Center/CUNY. Publicou artigos sobre fotografia, cinema e arte contemporânea, além do livro *Peter Greenaway and the Baroque: writing puzzles with images* (Berlim, LAP, 2010). Participou de diversas exposições de fotografia e co-coordena o Grupo de Pesquisa Narrativas Visuais.

Victor Macedo de Souza Laia

É jornalista pela Universidade Federal de Ouro Preto. Foi voluntário do Programa de Iniciação Científica da UFOP.

-ORGANIZAÇÃO-

Isabella Chianca Bessa Ribeiro do Valle

Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas e do Departamento de Comunicação da UFPB. Doutora em Comunicação Social e jornalista pela UFPE. Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Coordenadora do TATO – laboratório de pesquisas em imagens, corpos e afecções. Pós-doutoranda no DIGIDOC - Research Group on Digital Documentation and Interactive Communication, da Facultat de Comunicació da Universitat Pompeu Fabra (Barcelona). Fotógrafa, feminista e mãe, integrante dos coletivos 7Fotografia e Deixa Ela em Paz.

E-mail: isabella.valle@academico.ufpb.br

A fotografia como expressão do conceito¹

por Arlindo Machado

De tempos em tempos, a discussão sobre a natureza mais profunda da fotografia volta à tona com insistência. Nessas ocasiões, tudo o que parecia sólido se desmancha no ar. Dentro de mais alguns anos, a fotografia irá completar dois séculos de existência e ainda estaremos tentando entendê-la. Existem boas razões para as dificuldades. A fotografia é a base tecnológica, conceitual e ideológica de todas as mídias contemporâneas e, por essa razão, compreendê-la e defini-la são um pouco também compreender e definir as estratégias semióticas, os modelos de construção e percepção e as estruturas de sustentação de toda a produção contemporânea de signos visuais e auditivos, sobretudo daquela que se faz através de mediação técnica. Cada vez que um meio novo é introduzido, ele sacode as crenças anteriormente estabelecidas e nos obriga a voltar às origens para rever as bases a partir das quais edificamos a sociedade das mídias.

Palavras-chave: Fotografia contemporânea. Definição e compreensão. Pensamento da Fotografia.

1 Artigo originalmente publicado na Revista Studium (ISSN 1519-4388), da Unicamp / Campinas (SP), n.2, p. 5 - 23, 2010.

De tempos em tempos, a discussão sobre a natureza mais profunda da fotografia volta à tona com insistência. Nessas ocasiões, tudo o que parecia sólido se desmancha no ar. Dentro de mais alguns anos, a fotografia irá completar dois séculos de existência e ainda estaremos tentando entendê-la. Existem boas razões para as dificuldades. A fotografia é a base tecnológica, conceitual e ideológica de todas as mídias contemporâneas e, por essa razão, compreendê-la e defini-la são um pouco também compreender e definir as estratégias semióticas, os modelos de construção e percepção e as estruturas de sustentação de toda a produção contemporânea de signos visuais e auditivos, sobretudo daquela que se faz através de mediação técnica. Cada vez que um meio novo é introduzido, ele sacode as crenças anteriormente estabelecidas e nos obriga a voltar às origens para rever as bases a partir das quais edificamos a sociedade das mídias. A televisão e, por extensão, a imagem e som eletrônicos já nos fizeram enfrentar essa indagação há algumas décadas. Agora, o processamento digital e a modelação direta da imagem no computador colocam novos problemas e nos fazem olhar retrospectivamente, no sentido de rever as explicações que até então sustentavam nossas práticas e teorias. Num momento como este, em que a imagem e também o som passam a ser sintetizados a partir de equações matemáticas e modelos da física, num momento em que até mesmo o registro indicial fotográfico é memorizado sob forma numérica, boa parte dos nossos paradigmas teóricos precisam ser revistos.

Falando nos termos da teoria dos signos de Charles S. Peirce, a fotografia tem sido habitualmente explicada, ora com ênfase em sua iconicidade (COHEN, 1989, p. 458; SONESSON, 1998), ou seja, com base em sua analogia com o referente ou objeto, bem como em suas qualidades plásticas particulares; ora com ênfase em sua indexicalidade (DUBOIS, 1983, p. 60-107; SCHAEFFER, 1987, p. 46-104),

ou seja, com base em sua conexão dinâmica com o objeto (é o referente que causa a fotografia); ora ainda admitindo-se as duas ênfases simultaneamente (SANTAELLA e NÖTH, 1998, p. 107-139; SONESSON, 1993, p. 153-154). No entanto, mesmo que todos admitam que muitos dos elementos codificadores da fotografia podem ser considerados arbitrários e convencionais, praticamente não existe uma reflexão sistemática sobre a fotografia como símbolo, no sentido peirceano do termo, ou seja, como a expressão de um conceito geral e abstrato. Embora alguns analistas já tenham alertado para a necessidade de se pensar a fotografia, sobretudo a contemporânea, “fazendo intervir de maneira simultânea (e não exclusiva) nas três categorias peirceanas” (CARANI, 1998, sem paginação), a verdade é que o pensamento da fotografia como lei ou norma generalizante permanece um desafio teórico. A única voz discordante no consenso geral parece ter sido a de Vilém Flusser, um pensador da técnica que, já em 1983, numa obra fundamental escrita sob o impacto do surgimento das imagens digitais, assegurou que a fotografia, mais que simplesmente registrar impressões do mundo físico, na verdade traduzia teorias científicas em imagens. O pensamento de Flusser, nesse sentido, é radical e sem concessões: a fotografia pode ter muitas funções e usos em nossa sociedade, mas o fundamento de sua existência está na materialização dos conceitos da ciência ou, para usar as palavras do próprio autor, ela “transforma conceitos em cenas” (1985, p. 45). O objetivo deste artigo é, partindo da consideração inicial de Flusser e com base nos novos referenciais que nos estão sendo apontados pelas imagens digitais, discutir alguns dos argumentos e razões que nos parecem autorizar o reposicionamento da fotografia nesse terreno que Peirce classificou como o terceiro de sua escala semiótica, o terreno do conceito.

Índice ou Símbolo?

Numa viagem que fiz à Patagônia argentina algum tempo atrás, chamou-me a atenção a incrível e infinita variedade de verde na paisagem natural. Jamais poderia imaginar que essa simples cor que chamamos de verde pudesse abranger uma gama de sensações cromáticas tão luxuriantes, a ponto de dar uma impressão de que cada árvore singular, ou cada parte de uma árvore, exibia um matiz de verde completamente diferente de todos os outros. De volta para casa, depois de revelar e ampliar os negativos fotográficos sacados na Patagônia, pude constatar, bastante frustrado, que todo aquele espetáculo cromático da natureza havia se estreitado drasticamente. Apesar da utilização de câmera profissional, fotômetro independente e película de largo espectro de resposta, a variação dos verdes da paisagem fotografada me pareceu demasiado reduzida, além de banal e previsível. Comparando posteriormente essas fotos com outras obtidas por um colega que compartilhou a viagem e fotografou os mesmos lugares, percebi que, apesar dos resultados parecerem igualmente limitados em termos de resposta cromática, ele havia obtido alguns tons de verde que não existiam em minhas fotos. A razão disso logo foi esclarecida: meu colega havia utilizado uma outra marca de negativo e um outro tipo de papel de ampliação.

Essa singela experiência pessoal ajudou-me bastante a entender algumas das estratégias operativas da fotografia. O que chamamos de cor, na verdade, é o resultado perceptivo do comportamento físico dos corpos em relação à luz que incide sobre eles e, como tal, uma propriedade de cada um desses corpos. Cada planta, em razão dos seus constituintes materiais, absorve e reflete de uma maneira particular os raios de luz e, por isso, produz a sua própria gama de verdes. Já as emulsões fotográficas, por serem constituídas de outros materiais, produzem outra gama de verdes.

Por essa razão, é quase impossível ter numa foto exatamente as mesmas cores de uma paisagem. A cor fotográfica será sempre, pelo contrário, uma interpretação da cor visada, a partir dos próprios constituintes materiais do filme. Na verdade, a palavra “cor” refere-se habitualmente a duas modalidades diferentes de fenômenos. De um lado, uma cor é uma particular qualidade (em termos fenomênicos) ou uma particular sensação (em termos perceptivos), portanto um fato da primeiridade em termos peirceanos. De outro lado, uma cor pode ser também um conceito, uma categoria, uma abstração do pensamento, estabelecida de forma inteiramente convencional. Damos o nome de verde a uma certa gama de comprimentos de ondas luminosas (expressos em nanômetros), que resultam de determinadas propriedades reflexivas dos materiais. Mas como o espectro cromático visível é contínuo, a categorização das diversas cores é não apenas imprecisa (nas fronteiras entre as cores, alguns verão amarelo ou azul naquilo que outros veem verde), mas também arbitrária, o que explica o fato de diferentes culturas classificarem de forma diferente essas mesmas qualidades (os esquimós, por exemplo, classificam essa única cor que chamamos de branco em mais de uma dezena de cores diferentes).

No nosso caso, o corolário inevitável dessa constatação é que a película fotográfica só pode responder à paisagem focalizada com a gama de cores que ela é capaz de produzir. A quantidade de verdes que se pode encontrar na natureza é possivelmente infinita, porque infinitos são os corpos físicos com suas diferentes propriedades reflexivas, mas um determinado padrão fotográfico – digamos um filme Kodakolor de 100 ASA, fabricado na sucursal mexicana da Kodak e revelado rigorosamente de acordo com as instruções do fabricante – produz uma gama de verdes não apenas finita, como também padronizada, regular e fixa. Todas as imagens produzidas com esse filme

mostrarão sempre a mesma gama de verdes, independentemente do fato de o referente ser a Patagônia argentina ou as estepes russas. Os verdes Kodakolor não são, portanto, simples quali-signos dessa luxuriante experiência cromática que chamamos de a verdade, mas sim cores-tipos padronizadas, classificáveis em catálogos de cores (e, de fato, os laboratórios de revelação são calibrados com base em gabaritos cromáticos), portanto algo próximo do conceito peirceano de legi-signo. Um filme Kodakolor nunca conseguirá produzir um verde singular, como aquele que se pode encontrar apenas nas folhas de uma melissa officinalis, observada à beira de um lago da Patagônia, numa determinada tarde de primavera, logo depois de haver parado de chover, ou como aquele que se pode ver apenas num determinado afresco de Giotto, produzido com uma tinta fabricada pelo próprio pintor, a partir do processamento de plantas encontradas na periferia de Florença. Pelo contrário, os verdes Kodakolor se repetem de forma regular e previsível em todas as fotos obtidas nas mesmas condições-padrão e é essa regularidade que torna a fotografia utilizável em situações de reprodutibilidade industrial, para distribuição em escala massiva.

Parte dos problemas relacionados com a compreensão da fotografia derivam de seu tradicional enquadramento na categoria peirceana do índice, um enquadramento que se pode considerar, no mínimo, problemático. O que a película fotográfica registra não é exatamente uma ação do objeto sobre ela (não há contato físico ou “dinâmico” do objeto com a película), mas o modo particular de absorção e reflexão da luz por um corpo disposto num espaço iluminado, tal como uma emulsão sensível o interpreta, com base apenas naquela parte dos raios de luz refletidos pelo objeto que puderam ser coletados pela lente e filtrados pelos dispositivos internos da câmera. Trata-se de um processo extraordinariamente complexo, que se

encontra distante alguns anos-luz da simplicidade franciscana dos índices visuais clássicos, como a pegada deixada no solo por um animal, ou a impressão digital. No limite, é possível fotografar (isto é, registrar em película) os raios de luz diretamente de sua fonte, sem que eles tenham sido refletidos por objeto algum. Isso quer dizer que se pode ter fotografia sem objeto, a menos que consideremos, aliás com toda pertinência, que o verdadeiro objeto da fotografia é a luz e não o corpo que a reflete. Pensemos nos seguintes paradoxos da fotografia astronômica: 1) A explosão de uma estrela, fotografada neste momento por uma câmera acoplada a um telescópio, aconteceu, na verdade, várias centenas de anos antes. O que ocorre é que a luz emitida pela estrela moribunda teve de percorrer uma boa parte do universo antes de chegar até a nossa emulsão de registro; 2) Há pelo menos um referente que jamais poderá ser fotografado: o buraco negro, uma vez que ele não absorve nem reflete raios de luz ou qualquer outro tipo de onda. Eis porque uma prova material da existência do buraco negro é impossível.

A fotografia é um processo inteiramente derivado da técnica, entendendo-se aqui por técnica aquilo que Simondon (1969, p. 12) define como “gesto humano fixado e cristalizado em estruturas que funcionam”. Na sua feição industrial e massiva, a técnica é concebida como uma forma de automatização ou de padronização, no limite mesmo da estereotipia. Em sua acepção mais sofisticada, na investigação científica e na experimentação artística, por exemplo, a técnica pode ser também um detonador heurístico, na medida em que ela pode possibilitar ao pensamento saltar para além daquele outro que a engendrou. Se um dispositivo técnico prevê “uma certa margem de indeterminação”, como afirma Simondon (1969, p. 11), “ele pode tornar-se sensível a uma informação exterior”. De qualquer forma, é sempre o conhecimento científi-

co materializado nos meios técnicos que faz a fotografia existir, uma vez que, ao contrário das pegadas e das impressões digitais, fotografias não se formam naturalmente, por mero acaso do encontro fortuito entre um objeto e um suporte de registro. A fotografia só existe quando há uma intenção explícita de produzi-la, por parte de um ou mais operadores e detentores do know how específico, e quando se dispõe de um imenso aparato técnico para produzi-la (câmera, lente, filme, iluminação, fotômetro embutido ou separado da câmera, sala escura de revelação, banhos químicos, cronômetros diversos para marcação de tempo, etc.), aparato esse desenvolvido depois de vários séculos de pesquisa científica e produzido em escala industrial por um segmento específico do mercado.

A definição clássica de fotografia como índice constitui, na verdade, uma aberração teórica, pois se considerarmos que a “essência ontológica” (expressão tomada de André Bazin, 1981, p. 9-17) da fotografia é a fixação do traço ou do vestígio deixado pela luz sobre um material sensível a ela, teremos obrigatoriamente de concluir que tudo o que existe no universo é fotografia, pois tudo, de alguma forma, sofre a ação da luz. Se me deito numa praia para tomar banho de sol, a pele de meu corpo “registrará” a ação dos raios de luz sob a forma de bronzeamento ou queimadura. Se coloco meu disco predileto numa mesa à beira de uma janela onde, por azar, numa determinada hora do dia, bate a luz do sol, o disco empenará como uma pétala de rosa e poderemos então chamar esse disco empenado de “fotografia”, pois, de alguma forma, essa é a sua maneira de “registrar” em definitivo a ação da luz do sol sobre ele. Mesmo a simples folha de papel esquecida no chão, exposta à luz do sol, depois de algum tempo “amarelará”. Mas quando tomo uma fotografia nas mãos, o que vejo ali não é apenas o efeito de queimadura produzido pela luz. Antes, vejo uma imagem extraordinaria-

mente nítida, propositadamente moldurada, enquadrada e composta, uma certa lógica de distribuição de zonas de foco e desfoque, uma certa harmonia do jogo entre claro e escuro, sem falar numa inequívoca intenção expressiva e significativa, que não encontro jamais no corpo bronzeado, no disco empenado, ou no papel amarelecido.

O traço gravado pela câmara fotográfica (no caso, a luz refletida pelo objeto) depende de um número extraordinariamente elevado de mediações técnicas. No que diz respeito à câmara, temos: a lente com uma específica distância focal, a abertura do diafragma, a abertura do obturador, o ponto de foco. No que diz respeito à emulsão fotográfica: a resolução dos grãos, a maior ou menor latitude, a amplitude da resposta cromática, etc. No que diz respeito ao papel de ampliação ou impressão: sua rugosidade, propriedades de absorção, etc. Isso quer dizer que uma foto não é somente o resultado de uma impressão indicial de um objeto, mas também das propriedades particulares da câmara, da lente, da emulsão, da(s) fonte(s) de luz, do papel de reprodução, do banho de revelação, do método de secagem, etc. Claro que, como foi corretamente observado por Sonesson (1998), também uma pegada é resultado de uma interação variável entre a pata de um animal e o solo (diferentes tipos de solo permitem imprimir diferentes tipos de pegadas de um mesmo animal). Mas uma pegada, mesmo que tenha aparências diferentes conforme o tipo de solo, será sempre uma pegada, podendo ser reconhecível como tal por um interpretante, enquanto uma fotografia só será uma realmente fotografia se todas as condições técnicas forem cumpridas com o rigor exigido pelos dispositivos mecânico, óptico e químico.

Nesse sentido, diferentemente da pegada, da impressão digital e mesmo da pintura e do desenho, a fotografia é resultado de cálculos complexos e matematicamente precisos, automatizados no desenho da câmara e da película.

O fato de se poder fotografar sem necessariamente conhecer todos esses cálculos não é muito diferente do fato de se poder modelar formas, texturizá-las e iluminá-las em computador, sem precisar necessariamente saber programar, mas usando apenas aplicativos comerciais. Fotografia é atividade técnica de extrema precisão, baseada na mensuração (da distância e velocidade do objeto, da quantidade de luz que penetra na câmera, da paralaxe entre o visor e a janela do filme, da margem de profundidade de campo, do tempo de revelação, etc.). O fotômetro mede a quantidade de luz incidente no objeto ou refletida para a câmera; o termocolorímetro mede a temperatura de cor, para adequar o tipo de filme ao tipo de iluminação; o diafragma e o obturador devem ser ajustados numa relação de compensação entre os dois (quanto mais se abre um, mais se fecha o outro), de acordo com o valor obtido pelo fotômetro e de acordo ainda com o grau de sensibilidade do filme. Um erro de cálculo, por mínimo que seja, e adeus fotografia, ainda que o referente esteja lá e bem iluminado. O mesmo raciocínio serve também para o cálculo da profundidade de campo, que estabelece a quantidade de foco e desfoque numa foto e que é determinado com base numa complexa equação, envolvendo: 1) a distância do objeto em relação à câmera; 2) o grau de abertura do diafragma e obturador; 3) a quantidade de luz que banha a cena; 4) a distância focal da lente utilizada. Bons fotógrafos sempre trazem em suas bolsas um manual com tabelas de profundidade de campo, que é preciso consultar sempre que surgem dúvidas sobre se uma imagem aparecerá em foco ou não. Eis porque uma fotografia pode ser considerada, sem nenhuma vacilação, um signo de natureza predominantemente simbólico, pertencente prioritariamente ao domínio da terceiridade peirceana, porque é imagem científica, imagem informada pela técnica, tanto quanto a imagem digital, ainda que um certo grau de indicialidade esteja presente na maioria dos

casos. Em outras palavras, fotografia é, antes de qualquer outra coisa, o resultado da aplicação técnica de conceitos científicos acumulados ao longo de pelo menos cinco séculos de pesquisas nos campos da ótica, da mecânica e da química, bem como também da evolução do cálculo matemático e do instrumental para operacionalizá-lo.

Enquanto símbolo, segundo a definição peirceana, a fotografia existe numa relação triádica entre: o signo (a foto, ou, se quiserem, o registro), seu objeto (a coisa fotografada) e a interpretação físico-química e matemática. Essa interpretação é um terceiro, podendo ser “lida” (aliás, essa é a única leitura séria da fotografia) como a criação de algo novo, de um conceito puramente plástico a respeito do objeto e seu traço. A verdadeira função do aparato fotográfico não é, portanto, registrar um traço, mas interpretá-lo cientificamente. Isso quer dizer que o traço fotográfico, quando existe, não nos é dado em estado bruto e selvagem, mas já imensamente mediado e interpretado pelo saber científico. Observe-se como o aparato técnico de captação de sinais, em ciências rigorosas como a medicina e a astrofísica, está programado para interpretar e codificar o traço indicial em elementos sensíveis ou perceptíveis que possam ser “lidos” pelo analista: por exemplo, determinadas cores podem representar, por mera convenção, determinadas temperaturas do corpo ou determinadas propriedades dos materiais. Isso quer dizer que se pode codificar visualmente, para efeito de registro fotográfico, valores obtidos através de mensuração termodinâmica ou de análise físico-química.

Na verdade, o sensoriamento remoto em astrofísica, bem como a perscrutação não-invasiva do interior do corpo humano em medicina, modalidades mais rigorosas de fotografia para uso científico, são processos tão codificados que só um especialista pode decifrá-los, pois só o especialista detém o gabarito, a chave interpretati-

va, a convenção-padrão. Essas fotos científicas exigem um trabalho de “decifração” difícil e altamente especializado, parte do qual é realizado pelo próprio dispositivo técnico, parte pelo cientista que o opera. Mesmo assim, a ambiguidade e o erro são inevitáveis, pela simples razão de que nunca se pode inferir com segurança sobre as qualidades de um objeto ao qual não se tem acesso direto, mas apenas através de investigação instrumental. Nesse sentido, astrofísicos podem interpretar equivocadamente determinados sinais dos astros e médicos podem também interpretar mal as respostas do corpo às ondas de perscrutação emitidas pelas máquinas. O erro é sempre uma possibilidade inevitável nesses meios porque o investigador trabalha não com amostras reais, mas com interpretações técnicas dos sinais emitidos pelos corpos animados ou inanimados, portanto com índices degenerados, transfigurados pela mediação tecno-científica. Por essa razão, um bom médico nunca faz um diagnóstico com base apenas nos resultados apontados por uma radiografia, um ecograma ou uma tomografia computadorizada, mas sim com base num exame completo, ao qual se acrescentam ainda os exames de laboratório de amostras reais do corpo, e após confrontar e interpretar os diferentes resultados. A decisão do médico não é, portanto, ditada pelo que diz uma suposta evidência indicial, sabidamente imprecisa e distorcida pela mediação técnica, mas pela interpretação do maior número possível de evidências dadas pelo cruzamento de exames de natureza variada.

Um índice – diz Peirce (1978, v. 2, p. 315) – “envolve sempre a existência de seu objeto.” Mas uma imensa quantidade de elementos encontráveis numa fotografia não existe no mundo. Por exemplo: a mancha deixada por um corpo em deslocamento rápido; o “tremido” da câmera; a decomposição em forma de arco-íris dos raios de luz que entram na lente diretamente da fonte; o afunilamento e diminuição do tamanho dos objetos que se distanciam da

câmera (efeito de perspectiva renascentista); o ponto de fuga; o desfocado; o recorte ou moldura do quadro (retangular na maioria dos casos, circular no caso das lentes olho-de-peixe); a exclusão do que está fora do quadro; a alteração da escala; a granulação, saturação, homogeneidade e contraste da emulsão de registro; a inversão de tons e cores produzida pelo negativo; a deformação óptica produzida por certas lentes como a grande-angular e a teleobjetiva; o preto e branco; o ponto de vista da câmera; o movimento congelado; a bidimensionalidade do suporte de registro; o sistema de zonas (Ansel Adams); a deformação lateral (nas câmeras pinhole); a anamorfose das figuras planas; a anamorfose produzida por obturadores de plano focal; a filtragem dos reflexos por polarização; o brilho ou opacidade do papel de reprodução, e assim por diante, para ficar apenas nos aspectos visuais do enunciado. Todos esses elementos icônicos e simbólicos introduzidos pelo aparato técnico não são apenas acréscimos que se sobrepõem ao índice, ao traço do objeto, mas também agentes de transfiguração, deformação e mesmo de apagamento do traço. A história da fotografia está repleta de exemplos de fotos cujo referente, pelas mais variadas razões técnicas ou expressivas, não pode ser identificado, nem sequer genericamente. Neste caso, perdeu-se o traço, embora tenha permanecido a fotografia com toda sua eloquência icônica e simbólica.

Há ainda um outro aspecto da questão: a fotografia vem sendo hoje largamente utilizada, no plano das mídias impressas ou eletrônicas, como signo genérico, designador de uma classe de imagens. Vide o exemplo dos bancos de imagens (analógicos ou digitais), que alimentam a maior parte das publicações e produções icônicas do presente. Em geral, as imagens, nesses bancos, são solicitadas pelo que elas têm de poder de generalidade, não pela sua singularidade. Uma revista, por exemplo, pretende publicar

um artigo sobre esportes de inverno e, para ilustrar, precisa de imagens de gente esquiando. Pouco importa quem está esquiando, quando, onde ou porquê. O que importa é uma imagem que signifique genericamente o gesto de esqui na neve. Quanto mais indefinidos e inidentificáveis forem o modelo, o cenário e a ocasião, tanto melhor para a foto, pois ela terá maior poder generalizante. Os bancos de imagens hoje guardam vários milhões de fotos classificadas já não mais por legendas descritivas, mas por temas visuais genéricos e são identificadas apenas por números de ordem. Praticamente todos os temas podem hoje ser encontrados nesses bancos: crianças, florestas tropicais, fazendas de criação de gado, intervenções cirúrgicas, répteis, bibliotecas, nuvens, piscinas, o que se quiser. Essa nova demanda tem incentivado o desenvolvimento de um outro tipo de fotografia, já não mais “documental” no sentido habitual dessa palavra, mas uma fotografia que busca, através de uma imagem singela, simbolizar uma classe, uma norma ou uma lei dotada de sentido generalizante.

Fotografia: Conceito em Expansão

Em termos de possibilidades criativas e heurísticas, a tradicional ênfase na fotografia como índice introduziu nessa área de produção simbólica uma outra distorção: foi privilegiado o aperto do botão disparador da câmera como o momento emblemático da fotografia, deixando-se de lado tanto os preparativos anteriores do motivo a ser fotografado e os ajustes do aparato fotográfico, como também todo o processamento posterior da imagem obtida. Ainda hoje, apesar da crescente digitalização do processo fotográfico em todos os seus níveis, grande parte dos círculos teóricos e profissionais permanece ainda paralisada pela mística do clique, do “momento decisivo” (CARTIER-BRESSON, 1981, p. 384-386), daquele instante mágico em

que o obturador pisca, deixando a luz entrar na câmera e sensibilizar o filme. Todo o demais, isto é, o antes e o depois do clique, é considerado afetação pictórica (icônica) ou “manipulação” intelectual (simbólica), fugindo, portanto, do âmbito do “específico” fotográfico. A insistência, por parte de muitas teorias e práticas ainda em voga, numa suposta natureza indicial da fotografia, produziu como resultado, uma restrição das possibilidades criativas do meio, sua redução a um destino meramente documental e, portanto, o seu empobrecimento como sistema significativo, uma vez que grande parte do processo fotográfico foi eclipsado pela hipertrofia do “momento decisivo”. O sistema de zonas de Ansel Adams parece ter sido a única “manipulação” posterior ao registro universalmente aceita (ou pelo menos tolerada) nos círculos mais restritos da fotografia. Já a digitalização e o processamento posterior da foto em computador permanecem ainda largamente contestados, no plano teórico, como procedimentos que se possam incluir no âmbito da fotografia, embora, a rigor, não exista diferença alguma entre o processamento da imagem em computador e a ampliação diferenciada das partes de uma foto através do sistema de zonas.

O arranjo do objeto no seu espaço natural ou no estúdio, a disposição da iluminação, a modelação da pose, os ajustes do dispositivo técnico e todo o processo de codificação que acontece antes do clique são tão fotografia quanto o que acontece no “momento decisivo”. Da mesma forma, também faz parte do universo da fotografia tudo o que acontece no momento seguinte: a revelação, a ampliação, o retoque, a correção e processamento da imagem, a posterização etc. Depois de mais de um século e meio de restrições técnicas, conceituais e ideológicas, subvertidas apenas marginalmente pelos artistas de vanguarda, a fotografia começa, finalmente, a conhecer a sua emancipação e a derrubar as fronteiras que a limitavam. Com a câmera

digital e o *software* de processamento tomando rapidamente o lugar das tradicionais técnicas fotográficas, podemos dizer que a fotografia vive um momento de expansão, tanto no que diz respeito ao incremento de suas possibilidades expressivas, como no que se refere às mudanças em sua conceitualização teórica. Recentemente, Andreas Müller-Pohle (1985), fotógrafo, crítico e editor da revista *European Photography*, cunhou o termo *fotografia expandida* para designar a nova atitude emergente com relação a esse meio. Para Müller-Pohle, a fotografia hoje pressupõe uma gama praticamente infinita de possibilidades de intervenção, tanto no plano da produção (pode-se interferir no objeto a ser fotografado, nos meios técnicos para fotografar, como ainda na própria imagem fixada no negativo), quanto nos planos da circulação e consumo social de fotografias.

Vejamos alguns exemplos: Podemos citar, em primeiro lugar, a obra da fotógrafa norte-americana Cindy Sherman. Pelo que se sabe, ninguém discorda da inclusão dessa obra no âmbito da fotografia. No entanto e paradoxalmente, Sherman não fotografa, ou pelo menos não é ela quem se dedica ao trabalho de espiar pelo visor da câmera, enquadrar o motivo e clicar o botão do disparador. Na verdade, ela não poderia fazer isso, porque é sempre o referente, o objeto de suas próprias fotos e não poderia estar à frente e atrás da câmera ao mesmo tempo. Quem manipula a câmera é um outro, ou vários outros, nunca nomeados. A fotógrafa transita, portanto e de forma ambígua, entre o sujeito e o objeto de suas próprias fotos. Para Sherman, fotografar consiste menos em apontar a câmera para alguma coisa pré-existente e fixar a sua imagem na película, do que em criar cenários e situações imaginárias para oferecer à câmera, como acontece no cinema de ficção. A fotografia é aqui concebida como criação dramática e cenográfica, ou como *mise-en-scène*, onde a fotógrafa interpreta, ao mesmo tempo, os papéis

de diretora, dramaturga, desenhista de cenários e atriz.

Numa outra direção, temos o caso de Rosângela Rennó, uma fotógrafa brasileira que não fotografa, não usa câmera, nem filme, nem nada. Ela apenas recoloca em circulação as fotos já existentes, sobretudo aquelas que foram descartadas pelo fluxo interminável de imagens industriais no mercado de massa. Num primeiro momento, Rennó vai buscar o material de suas reflexões em fotos antigas e anônimas, em geral produzidas para fins legais ou institucionais, como aquelas utilizadas em documentos de identidade, em obituários e na identificação criminal. Ela as encontra aos milhares, em estúdios de fotógrafos populares: são fotos padronizadas, produzidas em larga escala, feias e mal acabadas, que a fotógrafa retira de seus circuitos normais de consumo, propondo novas formas de relacionamento. Nem sempre essas fotos são apresentadas tais e quais encontradas. Às vezes, a fotógrafa expõe o próprio negativo original, como forma de obliterar a visibilidade e tornar ainda mais evidente o caráter “fotográfico” (técnico) da imagem. Outras vezes, a artista amplia os negativos e expõe cópias extremamente escurecidas das fotos originais, de tal forma que é preciso um certo esforço de visualização para se conseguir distinguir um tênue vestígio de figura humana. O efeito final lembra aquelas fotos fantasmáticas que se vê nos túmulos e que, por ficarem muito tempo expostas ao tempo e ao sol, acabam se deteriorando e perdendo seus detalhes. Outras vezes ainda, Rennó imprime suas cópias diretamente sobre vidro, para que o observador, ao se defrontar com a fotografia, veja também a sua própria imagem refletida no vidro e superposta à imagem que se oferece à visão, como num jogo de ironia com o próprio efeito especular da fotografia (“espelho da realidade”).

A recuperação dessas imagens descartadas pela sociedade e despejadas no lixo industrial permite a Rosângela

Rennó enveredar por dois caminhos simultâneos e aparentemente contraditórios. De um lado, as fotos ampliadas e escurecidas, sem qualquer referência a um contexto, sem legendas que as identifiquem no tempo e no espaço, resultam apenas em traços opacos e sem sentido de singularidades perdidas, que atestam a imperfeição da fotografia como documento ou como revelação de uma realidade e a impossibilidade de uma verdadeira memória. De outro lado, essas mesmas imagens, rearticuladas e recolocadas num novo contexto, permitem à artista redescobrir um sentido para elas. Müller-Pohle (1985) define essa postura como uma espécie de ecologia da informação, pois se trata de intervir sobre o refugo (*Abfall*) e reintroduzir uma nova significação naquilo que a sociedade das imagens técnicas descartou. Dessa forma, a obra de Rennó se apresenta como uma investigação sistemática sobre o traço e a convenção, sobre a memória e o esquecimento, sobre os efeitos do tempo sobre a experiência humana, terminando por propor uma espécie de política do sentido e da opacidade.

Um outro fotógrafo que nos tem possibilitado entender mais a fundo o processo de expansão da fotografia é o também brasileiro Kenji Ota. Uma vez que tanto o efeito indicial, quanto a homologia icônica só podem ser obtidos, em fotografia, através de um controle extraordinariamente preciso de todos os elementos do código fotográfico (a qualidade da emulsão, a natureza da luz de registro e de ampliação, o tempo e a temperatura de revelação e secagem, a homogeneidade do papel, etc.), uma maneira de subverter os resultados consiste em jogar aleatoriamente com o controle químico e matemático do processamento. Em lugar de cumprir todos os protocolos ditados pela técnica, para desta maneira obter um resultado fotograficamente consistente, Ota prefere abrir o seu processo para o acaso e introduzir a instabilidade, o desregramento, a desordem na produção da ima-

gem. Navegando na contracorrente da técnica, ele rejeita tudo o que é padronizado e industrial e reintroduz o artesanato na fotografia. Resgata processos fotográficos antigos e em desuso, como o cianótipo, o calótipo, o papel albuminado etc., não a título de nostalgia, mas como forma de sacar da fotografia algumas qualidades novas.

Assim, a utilização de vários tipos de gelatina, com diferentes graus de dureza e diferentes níveis de saturação na água, torna o processo de reconstituição da imagem uma aventura errática entre a vontade e o acaso. O uso de papel artesanal em lugar do papel industrial próprio para ampliação fotográfica permite obter como resultado imagens “manchadas” com cores, tons e texturas de uma variedade impressionante, em decorrência principalmente do fato de as irregularidades na distribuição das fibras determinarem uma absorção não homogênea e também não previsível da emulsão. A maior ou menor permeabilidade à emulsão repercute na escala cromática e tonal da imagem. Como a emulsão é espalhada de forma não homogênea na superfície do papel, através do uso de pincel, as irregularidades aumentam. Os processos de revelação e fixação podem ser barrados antes do surgimento integral da imagem, permitindo assim o resgate de estágios intermediários de acabamento. E mais: uma vez que as irregularidades do papel e da emulsão variam de folha para folha, cada cópia é completamente diferente das outras, ainda que a matriz possa ser a mesma. Assim, a cada nova cópia, o registro fotográfico vai se transfigurando em imagens completamente diferentes umas das outras.

Quanto mais Ota se distancia das normas, das regras rígidas da prática laboratorial (controle de tempo e temperatura, controle da qualidade e vida útil das substâncias reveladoras e fixadoras), quanto mais ele introduz a imprecisão, a descontinuidade, o processamento sem cronômetro e sem mediação técnica, mais as imagens se

decompõem em anamorfoses, manchas e alteridades gráficas de toda espécie, fazendo a fotografia distanciar-se cada vez mais da homologia icônica e do traço documental para aproximar-se estreitamente da pintura abstrata. Com o desenvolvimento de seu processo, Ota percebe que os melhores resultados plásticos ocorrem, paradoxalmente, nas zonas do negativo em que não há imagem (áreas esvaziadas, fundos negros), porque nelas a emulsão recebe mais luz e o processamento químico é mais intenso. A partir dessa constatação, ele começa então a eliminar quase que completamente o referente de suas fotos, deixando o espetáculo visual nascer apenas do jogo semicontrolado e semi-aleatório entre a luz, o papel, a emulsão e as substâncias de ativação/fixação da imagem.

O resultado é uma espécie de fotografia inaugural, adâmica, sem câmera, sem objeto, sem traço, pura epifania, como a definir a fotografia como a arte da revelação, no duplo sentido do termo.

Referências:

BAZIN, André. Qu'est-ce que le cinéma?. Paris: Éd. du Cerf, 1981.

CARANI, Marie. Sémiotique de la photographie post-moderne. Texto apresentado no V Congresso da Associação Internacional de Semiótica Visual. Siena, 1998.

CARTIER-BRESSON, Henri. The Decisive Moment. In: Photography in Print. Vicki Goldberg, ed. New York: Touchstone, 1981.

COHEN, Ted. Pictorial and Photographic Representation. In: BARNOUW, E. et al. (org.) International Encyclopedia of Communications, v. 3. Oxford: Oxford Univ. Press, 1989.

DUBOIS, Philippe. L'acte photographique. Paris: Nathan & Labor, 1983.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da Caixa Preta. São Paulo: Hucitec, 1985.

MÜLLER-POHLE, Andreas. Informationsstrategien. *European Photography*, v. 6, n. 1, January/March, 1985.

NADAR, Félix Tournachon. *My Life as a Photographer*. In: GOLDBERG, Vicki (ed.). *Photography in Print*. New York: Touchstone, 1981.

PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Papers*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1978.

SANTAELLA, Lúcia e Winfried Nöth. *Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *L'image précaire*. Paris: Seuil, 1987.

SIMONDON, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier, 1969.

SONESSON, Göran. Die Semiotik des Bildes: zum Forschungsstand am Anfang der 90er Jahre. *Zeitschrift für Semiotik*, n. 15, 1993.

SONESSON, Göran. *Postphotography and Beyond: From Mechanical Reproduction to Digital Production*. *Visio*, v. 4, n. 1, Printemps 1999, pp. 11- 36, 1998.

Fotografia digital contemporânea: novas práticas de representação e de comunicação

Uma análise da obra *Yolocaust* de Shahak Shapira¹

por Leticia Rigat

Tradução: Isabella Chianca B. R. do Valle

No presente trabalho, nos propomos a refletir sobre as mudanças que as tecnologias digitais e os meios de comunicação na internet produziram na fotografia e em seus usos sociais. Para isso, investigaremos algumas teorias que até o fim do século XX anunciaram a morte da fotografia e a chegada da pós-fotografia, revisando as características da imagem fotográfica (seu caráter icônico-indicial e o funcionamento de seus dispositivos técnicos). Finalmente, propomos uma reflexão sobre as novas práticas fotográficas contemporâneas, a partir da análise de *Yolocaust* (2016) de Shahak Shapira, uma obra que se apropria de imagens que turistas dos memoriais do Holocausto publicam na rede para criar fotomontagens que buscam nos questionar sobre o esquecimento, a memória e seus lugares.

Palavras-chave: Fotografia. Pós-Fotografia. Novas Mídias. Práticas Artísticas. Memória.

1 O presente capítulo é uma versão revisada e ampliada do artigo *Fotografía contemporânea: nuevos medios, nuevas prácticas. El caso Yolocaust de Shahak Shapira*, de Leticia Rigat, publicado na *Revista Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 2020. (ISSN: 2254-4496)

Introdução:

Este trabalho versa sobre as transformações na cultura visual contemporânea, com foco na análise das transformações da fotografia e de seus usos sociais a partir do advento das tecnologias digitais e das novas mídias de comunicação na internet. Através de uma leitura crítico-interpretativa, analisamos o debate em torno da morte da fotografia e da chegada de uma nova era: a da pós-fotografia. Este debate, nos anos 1990, pôs em questionamento a continuidade das características que à época eram consideradas como próprias da imagem fotográfica: sua qualidade de rastro daquilo que representa, já que se trata de uma imagem constituída por processos fotoquímicos realizados através da mediação de um dispositivo técnico-indicial.

Assim, nos propomos a investigar as mudanças e as continuidades das características da fotografia, com a desmaterialização da imagem e as transformações que isso trouxe às práticas fotográficas contemporâneas, com o surgimento das novas mídias digitais em rede, que modificam a produção, a circulação e a recepção das imagens.

Tal investigação nos serve de base para considerar as práticas artísticas contemporâneas, que usam a internet como espaço de ação e tema de reflexão. Aqui, mais especificamente, nos concentraremos em considerar e analisar um caso particular, o de *Yolocaust* (2016) de Shahak Shapira, uma obra que se apropria de imagens que turistas dos memoriais do Holocausto publicam na rede, para criar fotomontagens que buscam nos questionar sobre o esquecimento, a memória e seus lugares.

Fotografia e pós-fotografia.

Nas últimas décadas, foram produzidas mudanças profundas nas comunicações, acompanhadas por uma transformação no Sistema dos Meios de Massa (CARLÓN, 2014) como consequência da emergência e consolidação progressiva de um novo Sistema de Mídiação (CARLÓN, 2016a) e de novas práticas sociais baseadas na digitalização, na convergência, na interatividade e nas novas mídias na internet.

Tais transformações deram lugar a discursos que anunciavam a morte das mídias de massa (meios de comunicação impressos, cinema, rádio, fotografia e televisão) e a chegada de uma nova era de mídiatizações, marcada pelo prefixo pós (pós-cinema, pós-fotografia, pós-televisão, etc.). Este prefixo busca caracterizar a passagem de um conjunto de meios de comunicação massiva, quando “[...] o maquinismo e a indicialidade explodem e os dispositivos e linguagens reconfiguram no seio da discursividade a relação natureza/cultura”²¹ (CARLÓN, 2016a, p. 29), para uma nova etapa de convergência midiática (CARLÓN e SCOLARI, 2009), caracterizada por: formas de mídiatizações que não são centralizadas e regularizadas pelos grandes meios de comunicação; novas relações com o espaço e o tempo; sujeitos produtores de mensagens interconectados em redes sociais; formas de acesso à informação e maneiras de produzi-la, coloca-la em circulação e recebe-la inéditas; etc.

No caso específico da fotografia, desde a década de 1990 um debate sobre os impactos que a digitalização traria sobre as práticas fotográficas baseadas em suporte químico ganhou forma; sua morte foi anunciada, bem como a chegada da era da pós-fotografia (MITCHELL, 1992; MIRZOEFF, 2003; RITCHIN, 2010; ROBINS, 1997; FONTCUBERTA, 2012; BREA, 2002).

2 Do original: “[...] el maquinismo y la indicialidad irrumpen y los dispositivos y lenguajes reconfiguran en el seno de la discursividad la relación naturaleza/cultura”.

Essas reflexões dialogavam com um conjunto de teorias que, no contexto do pós-estruturalismo, pós-modernismo e regime de visualidade, foram abandonando o modelo do texto para o estudo das imagens, dando lugar a conceituações sobre o que diferenciaria a fotografia de outros tipos de imagens, colocando no centro do debate o dispositivo técnico-indicial e a ideia do fotográfico (KRAUSS, 2002) como objeto teórico. Em outras palavras, o debate em torno da digitalização da imagem fotográfica recuperou e teorizou a pós-fotografia, tendo como referência um conjunto de teorias que se centravam em afirmar que o específico da fotografia é que ela é um índice (PEIRCE, 1987), um rastro daquilo que representa, qualidade intimamente vinculada à compreensão de um dispositivo técnico-indicial que produz a imagem, como sugerem Barthes (2005), Krauss (2002), Schaeffer (1990), Dubois (2008), entre outros.

Essa foi uma conceituação da imagem fotográfica que permitia esclarecer algumas questões-chave sobre seus usos sociais desde o século XIX até pelo menos as últimas décadas do século XX, período em que a fotografia era considerada, sobretudo, como um meio de certificação, de constatação de um acontecimento ou da existência de um objeto (DUBOIS, 2008; SCHAEFFER, 1990), já que, para que a fotografia existisse, o “referente real” necessariamente tinha que estar diante da objetiva da câmera.

Esta caracterização da especificidade da fotografia baseada no seu dispositivo e na sua qualidade icônico-indicial se encontra no seio dos debates sobre as mudanças que as tecnologias digitais e os meios de comunicação na internet trariam às práticas fotográficas que se baseavam até então em suportes analógicos. Mais do que refletir sobre o nascimento de uma nova técnica, o debate girou em torno das transformações dos valores vinculados à fotografia.

Nesse sentido, é possível observar que a ideia de morte da fotografia enxerga as mudanças em torno da concepção da fotografia como representação direta do real (seu rastro ou

pegada) a partir das transformações no dispositivo fotográfico, com sua digitalização e, com ela, a desmaterialização da imagem - ou seja, na passagem de uma imagem analógica baseada em materiais fotossensíveis e processos fotoquímicos para uma imagem constituída a partir de um sensor digital foto-sensitivo que registra em códigos numéricos.

Desses debates emerge um pensamento sobre as mudanças nos modos tradicionais de representação visual, nas tecnologias, na cultura visual, no papel de quem fotografa e nas comunicações (MITCHELL, 1992; MIRZOEFF, 2003; RITCHIN, 2010; ROBINS, 1997; FONTCUBERTA, 2012; BREA, 2002), a partir do qual se anunciou a chegada de uma era pós-fotográfica, e com ela uma transformação na concepção da fotografia como representação fiel da realidade e da própria distinção entre imaginário e real.

A partir desta perspectiva, Joan Fontcuberta (2012) adverte que a fotografia digital se inscreve em uma segunda realidade, ou uma realidade de ficção, que supõe um processo progressivo de desmaterialização, pelo qual a imagem já não funciona a partir de um requisito de existência. Assim, o autor adverte que a necessidade de crença na fotografia, fundamentada na gênese técnica do dispositivo, se viu corrompida pelo advento das tecnologias digitais e, assim, ele sentencia a morte da fotografia e uma mudança de paradigma na qual os valores do documental (registro, verdade, memória, arquivo, identidade, etc.) que acompanharam a fotografia durante os séculos XIX e XX caminham para a virtualidade no século XXI, com a fotografia digital. De forma precisa, Fontcuberta (2016) afirma que a pós-fotografia se refere à fotografia que circula no espaço da sociabilidade digital, em que há uma superabundância visual que muda a natureza das imagens, e acrescenta:

Estamos imersos em uma ordem visual diferente e essa nova ordem aparece marcada basicamente por três fatores: a imaterialidade e a

transmissibilidade das imagens; sua profusão e disponibilidade; e seu aporte decisivo à enciclopedização do saber e das comunicações (FONTCUBERTA, 2016, p. 9).³

Na mesma direção, Dubois afirma que desde o momento em que a fotografia já não é definida como uma captação do real, é necessário centrar a compreensão sobre a fotografia digital contemporânea como a possibilidade de uma representação que pode não corresponder a uma coisa real, mas a um mundo possível (a imagem como ficção). E propõe a seguinte hipótese:

Parto da ideia que tal imagem (a imagem fotográfica digital contemporânea, também chamada de “pós-fotográfica”) pode ser pensada como representação de um “mundo possível” - e não de um “ter-ali-estado” necessariamente real. Isso significa que as “teorias dos mundos possíveis” me parecem, hoje, a melhor maneira de apreender teoricamente o estatuto da imagem fotográfica contemporânea [...] Uma imagem pensada como um universo de ficção e não mais como um “universo de referência” (DUBOIS, 2017, p. 45).

Tais argumentos podem ser relacionados à expansão das técnicas de edição e à criação de imagens via software, a partir das quais todos os usuários de dispositivos capazes de criar fotografias digitais se tornam potenciais editores de imagens, um ponto importante acrescentado pela inclusão, nos mesmos dispositivos, de aplicativos que possibilitam – e convidam a – a realização de mudanças nas imagens. Com eles, é possível manipular as fotos de maneira simples, utilizando certas opções proporcionadas pelo artefato.

Muito embora as práticas fotográficas – tanto no nível da produção como no da circulação e do consumo - tenham se modificado profundamente na atual cultura digital, algumas previsões não foram cumpridas com a intensidade anuncia-

3 Do original: “Estamos inmersos en un orden visual distinto y ese nuevo orden aparece marcado básicamente por tres factores: la inmaterialidad y la transmisibilidad de las imágenes; su profusión y disponibilidad; y su aporte decisivo a la enciclopedia del saber y de las comunicaciones”.

da, principalmente nas questões relacionadas à realidade de ficção e à perda de credibilidade da imagem. As tecnologias digitais permitem novas intervenções sobre as fotografias, mas não rompem de maneira absoluta com a noção de registro. Nesse sentido, Carlón defende que em muitos casos podemos seguir falando de fotografias contemporâneas de registro, ou seja, indiciais, mas adverte que se trataria de uma indicialidade fraca: “[...] como vivemos em uma época de fim da inocência e de crise da indicialidade, em que a fotografia pode ser editada e alterada, o que os internautas consagraram foi uma indicialidade fraca, sempre prestes a ser questionada”⁴³ (CARLÓN, 2016b, p. 49).

No momento do clique, o dispositivo fotográfico digital parece operar da mesma maneira que o analógico; contudo, a nova técnica realiza um registro da cena através de uma informação codificada, que nos permite ver e retocar no mesmo momento a imagem e fazê-la circular. Porém, não podemos afirmar que a necessidade de co-presença do referente e do ato do registro se perderam na fotografia digital. Em todo caso, usamos a categoria fotografia para nomear imagens que, na realidade, não o são. As imagens criadas digitalmente com aparência fotográfica não são fotografias porque precisamente não respondem à referência, ao registro do referente. Assim, podemos pensar que as técnicas de edição, mais do que falsear o real, vêm a estetizar o registro da vida cotidiana. Como bem afirma Juan Martín Prada, o mais relevante da emergência da criatividade visual amadora é que, em sua maioria, tais imagens não são possibilidades de mundos, mas imagens de nossa vida no mundo, vida que busca se intensificar através de permanentes autorrepresentações, “[...] produtoras de uma estética não sobre a vida, mas da vida, fazendo da

4 Do original: “[...] como vivimos en una época de fin de la inocencia y de crisis de la indicialidad, donde toda fotografía puede ser editada y alterada, la que los internautas han consagrado es una indicialidad débil, siempre a punto de ser puesta en discusión”

potência de vida a característica essencial de sua produção estética não profissionalizada”⁵⁴ (PRADA, 2012, p. 45)

As fotografias digitais têm hoje uma forte presença nas trocas comunicativas e, assim, mudam os modos de fazer e consumir as fotografias. Os registros já não parecem responder ao “isso foi” (BARTHES, 2005), para fazer perdurar um acontecimento importante, mas entram na nova lógica da interconectividade tecnológica e se transformam em um meio de importância fundamental nas trocas de experiências atuais.

Nossa contemporaneidade está marcada por uma nova relação com o espaço e o tempo, relação que se viu modificada pela emergência das tecnologias digitais e as redes na internet. Com as novas mídias de comunicação, o presente se expande em nossa experiência, e se transforma na categoria temporal em que se apoiam as principais práticas comunicacionais (CARLÓN, 2016). A distância temporal entre os fluxos perceptivos (SCHAEFFER, 1990) é encurtada e modifica o modo e o tempo com que as imagens começam a circular, e, assim, transformam também a intencionalidade do ato fotográfico. Já não se trata de um registro para fazer perdurar o que desaparece, mas de uma instância presente de participação (as fotografias são criadas para serem compartilhadas instantaneamente nas redes sociais), e não nos referimos apenas às imagens criadas com fins jornalísticos ou de função pública (imagens que antes circulavam apenas nos meios massivos e que agora são produzidas ativamente pelos usuários das redes), mas também a como se reconfigura a participação dos indivíduos, cujas imagens circulam nas novas mídias. Esse crescimento das práticas amadoras está vinculado, segundo Prada, às lógicas cada vez mais difundidas do *do it yourself* (faça você mesmo) ou do let’s do it together (façamos juntos), que pautam

5 Do original: “[...] productoras de una estética no sobre la vida sino de la vida, haciendo de la potencia de la vida la característica esencial de su producción estética no profesionalizada”.

cada vez mais a vida cotidiana através das novas tecnologias em rede, desencadeando um irrefreável processo de amadorização das práticas criativas (PRADA, 2012, p. 45)

Esse processo está motivado pelas lógicas comunicacionais das novas mídias, o que José Luis Brea (2002) chama de domínio pós-midiático, em que a circulação da informação não está exclusivamente regulada pelos meios massivos. As comunicações já não se dão unicamente de modo descendente (de cima para baixo), mas também de maneira ascendente (de baixo para cima), estabelecendo complexas mudanças nas escalas comunicativas e na midiatização (CARLÓN, 2015). Essa lógica se intensifica com a Web 2.0, a partir de tecnologias baseadas, como explica Prada (2012, p. 3) em “arquiteturas de participação, nas quais o usuário se torna provedor dos conteúdos das páginas”⁶⁵.

Por outro lado, outro ponto importante que surge da perda de materialidade da fotografia é que hoje as imagens digitais podem estar presentes simultaneamente em diferentes “espaços”, onde se dilui a ideia de um original. Sobre isso, José Pablo Concha (2011, p. 222) afirma que “[...] o importante é que se encontra na rede e isso significa que está na linguagem que unifica toda ação humana contemporânea”⁷⁶, se referindo à linguagem numérico-binária.

A desmaterialização da imagem fotográfica implica também uma mudança na concepção do ato fotográfico. Na fotografia analógica, tal ato parecia estar, em geral, reservado a registrar (e a consagrar) acontecimentos importantes (sejam eles públicos ou privados).

No sentido oposto, a fotografia digital contemporânea se tornou hoje uma parte imprescindível da vida cotidiana. Cada instante, por mais insignificante, é fotografável e merecedor de estar nas redes. Como afirma Pra-

6 Do original: “arquitecturas de participación, en las que el usuario deviene proveedor de los contenidos del sitio”.

7 Do original: “[...] lo importante es que se encuentra en la red y esto significa que está en el lenguaje que unifica toda acción humana contemporánea”

da (2012, p. 72): “as tecnologias em rede não apenas colaboram com a ação de viver, como também são, cada vez mais, o contexto onde a própria vida acontece”.⁸⁷

Neste sentido, podemos observar uma espécie de impulso autobiográfico, um auge de autorrepresentação, um eu que testemunha e deixa sua marca nas redes, como um laço com o vivente e com a experiência. Como afirma Gonzalo Aguilar (2015, p. 78): “a câmera se transforma ela mesma em um organismo, em uma prótese, porque já não vivemos fora da imagem e todos somos fazedores de imagens digitais”.⁹⁸

Podemos dizer, então, que os usuários das redes constroem imagens para as próprias redes, e elas adquirem a temporalidade reinante de nosso tempo: instantes registrados no e para o presente, fotografias que não estão destinadas à recordação, mas condenadas ao esquecimento. Uma fúria de imagens imateriais, efêmeras, propensas a não serem vistas novamente (FONTCUBERTA, 2016), cujo fluxo é cada vez mais difícil de controlar.

Essas imagens que são postas a circular constantemente e imediatamente nas redes sociais adquirem aí um enquadramento interpretativo, um contexto de leitura: páginas pessoais e perfis de redes sociais, nas quais muitas vezes as fotografias vão acompanhadas não apenas de comentários de seus autores e daqueles que participam de sua rede, mas também de datas, horários e até mesmo localização geográfica. A palavra e a imagem nas redes sociais aparecem estreitamente relacionadas, se tratando, como afirma Fontcuberta (2016), de imagens conversacionais.

A partir das questões destacadas, podemos concluir,

8 Do original: “las tecnologías en red no sólo colaboran en la acción de vivir sino que son, cada vez más, el contexto donde ésta acontece”.

9 Do original: “la cámara misma se transforma en un organismo, en una prótesis, porque ya no vivimos fuera de la imagen y todos somos hacedores de imágenes digitales”.

então, que as mudanças no dispositivo fotográfico com a digitalização não levaram à perda da contiguidade com o referente. A imagem fotográfica digital continua estando motivada pelo referente real que esteve diante do dispositivo. A principal mudança na contemporaneidade é a circulação das mensagens nas novas mídias de comunicação. É a partir dessa compreensão que devemos refletir sobre as transformações nos modos de produção e consumo da imagem fotográfica, quando se encurta a distância temporal entre o momento da produção e o momento da recepção. A fotografia se abre na atualidade a uma multiplicidade de possibilidades que geraram sua expansão na sociedade, como parte constituinte das experiências. A maior parte das mensagens e conteúdos que recebemos e enviamos através das redes sociais (WhatsApp, Twitter, Facebook, Instagram) são fotografias, o que as torna hoje uma parte imprescindível da comunicação nos meios digitais em rede.

Atualmente, as pesquisas sobre fotografia contemporânea se veem diante do desafio de pensar as práticas sociais e os diferentes usos da imagem fotográfica nas distintas áreas da práxis humana, à luz da nova lógica da imagem numérico-binária e das novas mídias de comunicação na internet. Neste contexto, podemos encontrar algumas práticas artísticas na web que propõem uma reflexão sobre os usos sociais da fotografia na contemporaneidade. A partir dessa perspectiva, podemos pensar a obra *Yolocaust* de Shahak Shapira (2016).

Práticas artísticas na internet.

O auge dos dispositivos digitais e das novas mídias de comunicação em rede transformou também os modos de produção, distribuição e recepção da experiência (BREA, 2002). Neste sentido, Carlón defende que podemos falar de um efeito arte, que está formatando a cultura para

além da arte, deixando-a cada vez mais contemporânea. Segundo o autor, com a internet e os novos meios de comunicação, certas práticas da arte se estendem a esse novo universo das comunicações digitais. Deste modo, ele se refere principalmente a três operações: a intervenção, a apropriação e a montagem (todas nascidas na arte durante a modernidade) (CARLÓN, 2014, p. 34).

Nesse sentido, desde os anos 1990 surgiram diferentes experiências artísticas que tomaram a internet como campo específico de intervenção, buscando gerar relações dialógicas e não objetos (muitas dessas experiências retomavam os primeiros antecedentes de criação artística a partir do espaço eletrônico das décadas de 1960 e 1970: Fluxus, Arte Postal, Arte Conceptual, etc.). Ao caracterizar essas práticas, Prada delimita duas etapas: a primeira dos inícios da net art nos anos 1990; e a segunda a partir da Web 2.0, sobre a qual afirma:

Desde então até hoje, as contribuições mais relevantes dessa nova corrente artística não se encontram apenas na exploração de novas possibilidades estéticas, linguísticas e interativas das tecnologias que constituem ou fazem possível o funcionamento da rede de redes, nem tampouco no que ela permite de reconfiguração do pensamento sobre aquilo que entendemos como arte; na verdade, seus aportes mais interessantes se colocaram através de tematizações críticas dos princípios que determinam os usos dominantes da internet e dos múltiplos processos e dinâmicas de produção de valor, significado e subjetividade que nela tomam forma . (PRADA, 2012, p. 9)

São manifestações artísticas que tomam a internet

10 Do original: “Desde entonces hasta hoy, las aportaciones más relevantes de esta nueva corriente artística no se han concentrado sólo en la exploración de las posibilidades estéticas, lingüísticas e interactivas de las tecnologías que conforman o hacen posible el funcionamiento de la red de redes, ni siquiera en lo que esta permite para el replanteamiento de lo que podemos entender como arte; más bien, sus contribuciones de mayor interés han tenido lugar a través de tematizaciones críticas de los principios que determinan los usos dominantes de Internet y de los

como seu espaço de aparição e inclusive como tema de reflexão, e que Terry Smith (2012) categoriza como uma corrente específica dentro do vasto fluxo da arte contemporânea. Tais produções prestam atenção às potencialidades dos diferentes meios materiais, das redes de comunicação virtual e dos modos abertos de conectividade tangível, buscando apreender o imediato, captar a natureza cambiante do tempo, o lugar e os meios.

A partir dessa perspectiva, nos interessa refletir sobre uma obra em particular que surge na internet e graças a ela, a qual potencializa e expande certas práticas fotográficas utilizadas pelos artistas através das mídias digitais na proposição de uma crítica social sobre os usos atuais das imagens e sua circulação na web. São práticas que se originam no mundo da arte, e que se fazem presentes hoje pouco a pouco nas mídias digitais: apropriação, montagem, intervenção.

No ano de 2016, o artista germano-israelense Shahak Shapira põe em circulação um projeto intitulado Yolo-caust, apresentado em um *site* homônimo. Nele, havia um grupo de fotomontagens criadas através da junção de fotografias que turistas publicavam nas redes sociais, feitas deles próprios no Monumento do Holocausto, em Berlim (projetado pelo arquiteto Peter Eisenman), e fotos documentais dos campos de extermínio nazistas. As imagens eram publicadas na página do projeto com uma mensagem que dizia que as mesmas seriam apagadas, caso fosse solicitado pelos protagonistas que apareciam nelas.¹⁰ Tais imagens atingiram uma circulação significativa em diferentes meios, manifestando o poder da

múltiplos procesos y dinámicas de producción de valor, significado y subjetividad que en ella se dan”.

11 Shapira colocou à disposição um e-mail para que aqueles que apareciam nas fotomontagens escrevessem pedindo para ser eliminados, o e-mail é [undouche.me@yolocaust.de](mailto:me@yolocaust.de)

interconectividade contemporânea. Os doze protagonistas das selfies, cujas imagens haviam sido apropriadas e interferidas pelo artista sem conhecimento prévio, tomaram conhecimento da obra e solicitaram que sua foto fosse eliminada. Hoje na página não restam imagens, apenas uma declaração do autor explicando o projeto e sua derivação:

Querida internet,
Semana passada eu lancei um projeto chamado YOLO-CAUST que explorava nossa cultura comemorativa ao combinar selfies do Memorial do Holocausto em Berlim com imagens dos campos de extermínio nazistas. As selfies foram encontradas no Facebook, Instagram, Tinder e Grindr. Comentários, hashtags e curtidas que foram postados com as selfies também foram incluídos. A página foi visitada por mais de 2,5 milhões de pessoas. O mais interessante é que o projeto atingiu todas as 12 pessoas cujas selfies foram apresentadas. Quase todas elas entenderam a mensagem, pediram desculpas e decidiram remover suas selfies dos seus perfis pessoais no Facebook e Instagram. Além disso, também recebi muitos retornos positivos dos pesquisadores do Holocausto, pessoas que trabalhavam no memorial, gente que perdeu a família durante o Holocausto, professores que queriam usar o projeto para suas aulas, e gente malvada que me enviou fotos de seus amigos e familiares para que eu photoshopasse. Você pode ver alguns desses retornos abaixo [...].¹²

Como o próprio autor explica, o nome da proposta “é um jogo de palavras entre YOLO (uma contração da expressão em inglês You Only Live Once, utilizada frequentemente nas redes sociais, e a palavra Holocausto”¹²¹¹ (REINOSO, 2017). A proposta de Shapira consistia em doze fotomontagens, nas quais com uma olhada simples era fácil perceber a trucagem. Estas imagens eram em preto e branco dos campos de extermínio

13 Do original: “es un juego de palabras entre YOLO (una contracción de la expresión en inglés “You Only Live Once”, utilizada a menudo en las redes sociales) y la palabra Holocausto”

nazistas, em que diferentes sujeitos posavam para a câmera com “ações” que rapidamente saltavam à vista devido à sua contradição com o contexto macabro: malabares, posturas de yoga, autorretratos sorridentes, acrobacias. Tais poses que sobressaem das montanhas de corpos, de maneira contraditória, correspondem às selfies feitas nos dias de hoje no Monumento do Holocausto de Berlim. Imagens que pretendiam gerar um efeito de originalidade em suas autorrepresentações sobre alguns dos 2711 blocos de concreto e os sufocantes corredores que os separam, compondo o memorial. Nas fotomontagens o cenário do memorial foi apagado e em seu lugar foram colocadas imagens em preto e branco dos corpos das vítimas do Holocausto.

Diversas questões saltam à vista nesse projeto. Em primeiro lugar, a lógica da obra manifesta uma mudança nos modos de circulação das imagens surgidas das práticas amadoras, onde os sujeitos publicam suas próprias fotografias constantemente nas redes sociais, não mais como lembranças, mas dentro da lógica do eu estou aqui. Assim foi como o artista lidou com elas e produziu sua obra.

Por outro lado, YoloCaust incorpora duas estratégias da arte que não são alheias às práticas fotográficas na modernidade e na pós-modernidade: a apropriação e a montagem. Essas práticas buscaram em sua origem romper com a autonomia da arte moderna e transmitir em alguns casos críticas sociais e políticas. O artista israelense realiza uma apropriação dupla: se apropria das imagens dos internautas, compartilhadas nas redes sociais, e, ao mesmo tempo, se apropria das imagens documentais de arquivo sobre os campos de extermínio nazistas. Dois tipos de imagens de naturezas diferentes unidas através da montagem, que se propõe como estratégia crítica de rememoração. E, ainda, há uma estratégia crítica sobre as práticas cotidianas das imagens nas redes, produzidas em grande escala e velocidade e sem que se atentassem para onde foram feitas.

Na obra, há uma recolocação da imagem presente no contexto original que fundamenta a criação dos memoriais, buscando ressituar o sentido dos espaços da memória. Uma montagem que une duas temporalidades com seus corpos, os presentes e os passados, agora ausentes. Uma apropriação que não procura questionar a arte e suas instituições, mas as próprias práticas contemporâneas que os internautas realizam cotidianamente. Ela põe em tensão a relação com as imagens em sua produção, circulação e recepção, desconstruindo o sentido das fotografias presentes através do passado e seus vestígios, as imagens de arquivo do Holocausto.

As imagens que deram origem a esta obra - as fotografias que os internautas compartilham de suas visitas aos memoriais do Holocausto - permitem observar um ponto importante de nossas práticas contemporâneas na grande rede: o auge da autofoto e da autorrepresentação, uma prática que Paula Sibilia (2008) chama de o show do eu, relacionado às novas formas de produção de conteúdos nas mídias digitais. Hoje, os usuários das redes sociais compartilham as imagens dos acontecimentos pessoais, e até íntimos, tornando-os públicos. Sobre isso, Prada (2012, p. 54) observa: “Nos encontramos hoje em uma evidente crise do introspectivo, em uma permanente troca de intimidades ou na espetacularização da intimidade, que se torna extimidade”.¹⁴¹²

No auge da autorrepresentação, autorrepresentação, nesta busca de se automostrar no cotidiano, de formas cada vez mais peculiares (que em muitos casos terminam em uma repetição de determinados tipos de fotografia), os turistas dos memoriais do horror em seu afã de autorrepresentar-se, parecem cair em um ato de amnésia, esquecendo o que esse espaço representa.

14 Do original: “Nos hallaríamos hoy en una evidente crisis de lo introspectivo, en un permanente intercambio de intimidades o en la espectacularización de la intimidad, que deviene extimidad”.

YoloCaust pode ser pensado como uma ação artística que busca despertar a reflexão. Constitui ainda um ato efêmero, já que as fotomontagens foram criadas à espera de que os protagonistas das imagens apropriadas pedissem que elas fossem apagadas (mesmo que elas sigam sobrevivendo na web, pois, apesar de terem sido apagadas da página oficial do projeto, ainda hoje, através de buscadores na internet, o acesso às fotomontagens é fácil).

O caso de YoloCaust é uma mostra de como a arte (nesta nova etapa da relação arte-mídia) continua com sua função crítica, metadiscursiva, para questionar e desconstruir nossas práticas cotidianas, ressignificando formas de representação que foram naturalizadas. YoloCaust não busca ressignificar os discursos do poder e das instituições, mas dos próprios internautas. Trata-se de uma ação artística que questiona nosso tempo presente, retoma o passado e manifesta a velocidade com que produzimos imagens para os outros no atual auge da autorrepresentação neste presente expandido de mudanças constantes, onde o passado, por ser fugaz, e o futuro, por ser inimaginável, ficam abolidos, e a consciência histórica é perdida (FONTCUBERTA, 2016). Como nos adverte Florencia Garramuño:

O retorno de restos e resíduos de um passado vem, por essas práticas, destruir uma noção de história linear e evolutiva e interrogar o tempo presente – o contemporâneo – entendendo que os limites entre as épocas são porosos e que o mesmo presente – a atualidade – se encontra constituído por camadas de histórias passadas, muitas vezes truncadas, promessas não cumpridas e futuros a desvendar (GARRAMUÑO, 2016, p. 3)¹⁵

Na arte contemporânea, é possível observar uma vasta quantidade de produções artísticas nas quais o passado é retomado (GIUNTA, 2014) para pensar o presente. Um passado visitado não mais para antecipar-se a um futuro prometido (como na Modernidade), mas sua interrogação

a partir do presente, para compreender o tempo em que vivemos. Uma cultura contemporânea da memória, nos termos de Andreas Huyssen, que se dá na última década do século XX (década que se seguiu ao fim da Guerra Fria, ao fim das ditaduras militares na América Latina e ao apartheid, o avanço da internet, os mercados globais e o triunfo da ideologia neoliberal), em que “o passado é evocado para prover aquilo que não conseguiu alcançar o futuro nos imaginários prévios do século XX” (HUYSSSEN, 2007, p. 7).

Yolocaust resgata a memória para mostrar o perigo sempre latente que se oculta com o esquecimento, revela os processos amnésicos e busca ativar a lembrança, através da sobrevivência de imagens comoventes do passado. O artista nos lembra do poder das imagens, nos confronta diante da necessidade de nos posicionarmos diante delas e sobre elas, através de um ato de consciência que não se esqueça da história, nem dos acontecimentos que deixaram um rastro inapagável no nosso imaginário coletivo. Ele nos lembra da necessidade da memória em uma época muito inclinada ao esquecimento, um tempo acelerado, um presente expandido, que transita em uma virtualidade difícil de resguardar.¹³

Ao longo do capítulo, revisamos diferentes aspectos da atual cultura visual digital. Em primeiro lugar, foi importante debatê-los em torno da morte da fotografia, reparando em alguns aspectos-chave, como por exemplo as mudanças no dispositivo a partir da sua digitalização, que levou a uma desmaterialização da imagem, através da qual se diagnosticou uma perda da credibilidade da fotografia e também sua entrada em uma realidade de ficção. De encontro a isso, consideramos que as fotografias digitais na atualidade continuam funcionando como

15 Do original: “El retorno de restos y residuos de un pasado viene, en estas prácticas, a irrumpir una noción de historia lineal y evolutiva y a interrogar el tiempo presente -lo contemporáneo- entendiendo que los límites entre las épocas son porosos y que el mismo presente -la actualidad- se encuentra constituida por capas de historias pasadas muchas veces truncas, promesas sin cumplir y futuros a desentrañar”

registros, motivadas pelo referente, e nesse sentido podemos continuar falando da indicialidade fotográfica. De fato, é esta qualidade que motiva de maneira constante o desejo de compartilhar nossas imagens nas redes sociais e sua contiguidade com nossas experiências.

A principal mudança se deu no nível da circulação, com consequências diretas no ato de produção e consumo. O ato fotográfico abandonou o objetivo de consagrar e resguardar nossos momentos mais apreciados para serem visualizados na co-presença física em nossos entornos íntimos. As fotografias hoje são criadas para representar o mundo em que vivemos, a própria vida, com seus momentos mais banais. Este auge das práticas fotográficas e as possibilidades de torná-las públicas nas redes abriram espaço para uma estética amadora, em que as técnicas de edição e filtros fotográficos permitem estetizar o cotidiano.

Modificadas, retocadas, recortadas, compartilhadas, comentadas, questionadas: as fotografias se converteram hoje em uma parte imprescindível das novas formas de comunicação nos meios digitais e, ainda mais, em uma parte constituinte das nossas experiências, atravessadas pela conectividade contemporânea e pelas novas formas de socialização em rede.

Tais reflexões foram base para pensar as novas práticas artísticas que fazem da internet seu espaço de aparição e seu tema de reflexão, principalmente daquelas que buscam provocar uma consciência crítica sobre as novas mídias e a conectividade digital que articula nossa vida e nossas experiências. Podemos, assim, considerar *Yolocaust* como uma obra criada a partir de um apropriação crítico (PRADA, 2001). Esta operação artística não busca, como lhe era próprio, fomentar uma crítica ao Mundo da Arte (DANTO, 2009), mas às práticas amadoras nas novas mídias em rede na contemporaneidade.

Como destacamos anteriormente, esse apropriação-

nismo é produzido de maneira dupla: as selfies dos internautas e as imagens de arquivo dos campos nazistas. Esta ação de retomar os arquivos pode ser pensada como uma busca de salvar a história diante do esquecimento. Uma obra que retoma o arquivo para recuperar o conceito de memória e, assim, reabilitar o diálogo entre o presente e o passado, a diacronia e a sincronia, como adverte Anna María Guasch (2005, p. 158): “recordar é uma atividade vital humana que define nossos vínculos com o passado, e as vias pelas quais recordamos nos define no presente”¹⁶. Assim, o uso do arquivo na obra de arte pode ser pensado como a busca de vencer o esquecimento mediante a recriação das lembranças.

Esses arquivos do Holocausto são manipulados através da fotomontagem que produz uma temporalidade complexa nas imagens. O cenário real dos autorretratos é apagado para restituir os restos do passado, e recuperar assim o significado de tal cenário: os memoriais do genocídio nazista. Memoriais esses que, segundo Huyssen (2007), devem ser pensados como contramonumentos, já que não se inscrevem em uma tradição de celebração histórica e de legitimação da identidade. Shapira nos lembra assim um debate que surgiu em torno da criação de monumentos sobre o Holocausto em razão de sua possível banalização, resgatando nessas fotomontagens sua função na memória coletiva. Como bem explica Huyssen:

[...] na ausência de lápides para as vítimas, o monumento funciona como um lugar substituto para a dor e a lembrança. Depois de tudo, como garantir que a memória sobreviva, se nossa cultura não nos dá espaços de recordação, que ajudem a construir e a alimentar a memória coletiva da Shoah? Apenas se focamos na função pública do monumento, se o inscrevemos em discursos públicos da memória coletiva, poderá ser evitado o perigo da ossificação monumental. [...] Não há garantia de que o nível de intensidade

dialógica pode ser mantido a longo prazo e, chegado o momento, o monumento do Holocausto também pode ser vítima do congelamento da memória que ameaça a todos os monumentos (HUYSEN, 2007, p. 157-158).

Mais que um objeto artístico, Shapira produz uma obra na internet e sobre ela, imaterial, processual, gerando uma situação ou uma experiência através de certos processos comunicativos. Uma experiência artística que reflete sobre o caráter não permanente da memória em tempos em que todos os momentos da vida são registrados e socializados (PRADA, 2012) e repõe a intensidade dialógica entre o passado e o presente do Monumento do Holocausto

Esta obra é um claro exemplo de como na atualidade os artistas que tomam a internet como campo de atuação se apropriam das redes sociais como contextos de referência, para potencializar a dimensão crítica da arte e gerar uma reflexão sobre o uso das imagens e a autorrepresentação nas novas mídias em rede, na produção de subjetividades contemporâneas. Em outras palavras, a obra gera uma reflexão sobre o impacto que o uso da rede e suas tecnologias tem em nossas vidas, e sobre o que significa produzir imagens. Yoloocaust é uma ação artística na e sobre as novas mídias em rede, e como elas articulam nossa vida, em um tempo presente expandido, no qual as experiências são compartilhadas, comentadas, expostas; e em que a autorrepresentação ganha

16 Do original: “recordar es una actividad vital humana que define nuestros vínculos con el pasado, y las vías por las que recordamos nos define en el presente”.

17 Do original: “[...] en ausencia de lápidas para las víctimas, el monumento funciona como un sitio sustituto para el duelo y el recuerdo. Después de todo, ¿cómo garantizar que sobreviva la memoria si nuestra cultura no nos provee de espacios recordatorios que ayuden a construir y a alimentar la memoria colectiva de la Shoah? Sólo si hacemos foco en la función pública del monumento, si lo inscribimos en discursos públicos de la memoria colectiva, podrá evitarse el peligro de la osificación monumental. [...] No hay garantía de que el nivel de intensidad dialógica pueda ser mantenido a largo plazo y, llegado el momento, el monumento del Holocausto también puede caer víctima del congelamiento de la memoria que amenaza a todos los monumentos”

a intimidade ao subjugar a vida ao registro, em uma época inclinada ao esquecimento, a uma temporalidade caracterizada pelo imediatismo e pelo vencimento.

Referências:

AGUILAR, Gonzalo. Más allá del pueblo: imágenes, indicios y políticas del cine. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

ARENDDT, Hannah. Hombres en tiempo de oscuridad. Barcelona: Gedisa, 2009.

BARTHES, Roland. La cámara lúcida. Buenos Aires: Paidós, 2005.

BREA, José Luis. La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales. Salamanca: Editorial CASA, 2002.

CARLÓN, Mario y SCOLARI, Carlos. El fin de los medios masivos. Buenos Aires: La Crujía, 2009.

CARLÓN, Mario. ¿Del arte contemporáneo a una era contemporánea? In: ROVETTO, Florencia e REVIGLIO, María Cecilia (ed.). Estado actual de las investigaciones sobre mediatizaciones. Rosario: UNR Editora, 2014, p. 24-41.

CARLÓN, Mario. Público, privado e íntimo: el caso chicas bondi y el conflicto entre derecho a la imagen y la libertad de expresión en la circulación contemporánea. In: CASTRO, Paulo César (ed.). Dicotomía público/privado: estamos no camino certo? Maceió: EDUFAL, 2015.

CARLÓN, Mario. Después del fin. Una perspectiva no antropocéntrica sobre la post-tv, el post-cine y youtube. Buenos Aires: La Crujía, 2016a.

CARLÓN, Mario. Registrar, subir, comentar, compartir: prácticas fotográficas en la era contemporánea. In: CORRO, Pablo y ROBLES, Constanza (Ed.). Estética, medios y subjetividades. Santiago: Universidad Pontificia Católica de Chile, 2016b, p. 31-54.

CONCHA, José Pablo. La desmaterialización fotográfica. Santiago de Chile: Edición Metales Pesados, 2011.

DANTO, Arthur. Después del fin del arte. Barcelona: Paidós, 2009.

DUBOIS, Philippe. El acto fotográfico y otros ensayos. Buenos Aires: La Marca, 2008.

DUBOIS, Philippe. Da imagem-traço à imagem-ficção: o movimento das teorias da fotografia de 1980 aos nossos días. Revista Discursos Fotográficos. Londrina, v. 13, n. 22, pp. 31-51, 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.5433/1984-7939.2017v13n22p31>

FONTCUBERTA, Joan. La cámara de pandora. La fotografía después de la fotografía. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.

FONTCUBERTA, Joan. La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.

GARRAMUÑO, Florencia. Sobrevivencias y fantasmas contemporáneos. Texto presentado no Simposio Memorias culturales/ Culturas de la rememoración. México: UNAM, 2016. Disponible em: https://www.academia.edu/25728515/Sobrevivencias_y_fantasmas_contempor%C3%A1neos._Otras_formas_de_la_memoria. Acesso em: 14 out 2021.

GIUNTA, Andrea. ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? Buenos Aires: Fundación Arte BA, 2014.

GUASCH, Anna María. Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. Revista Materia, 2005. p. 157- 183.

HUYSEN, Andreas. En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

KRAUSS, Rosalind. Lo fotográfico por una teoría de los desplazamientos. Bercelesona: Gustavo Gili, 2002.

MIRZOEFF, Nicholas. Una introducción a la cultura visual. Barcelona: Paidós, 2003.

MITCHELL, William. Thereconfiguredeyes: visual truth in the post-photographic era. Cambridge: MassMitPress, 1992.

PEIRCE, Charles S. Obra lógico semiótica. Madrid: Taurus, 1987.

PRADA, Juan Martín. La apropiación posmoderna. Arte, práctica

apropiacionista y posmodernidad. Madrid: Fundamentos, 2001.

PRADA, Juan Martín. Prácticas artísticas en Internet en la época de las redes sociales. Madrid: Akal, 2012.

REINOSO, Susana. Entrevista a Shahak Shapira: qué se proponía el artista israelí que combinó imágenes del exterminio con foto de turistas. Clarín, Buenos Aires, 20 de janeiro de 2017, online. Disponível em: https://www.clarin.com/cultura/artista-israel-puso-fondo-exterminio-nazi-fotos-turistas_0_BJeh1sCLL.html. Acesso em: 13 nov 2020.

RITCHIN, Fred. After Photography. Nova York: WW Norton & Co, 2010.

ROBINS, Kevin. ¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía? In: LISTER, Martin (ed.) La imagen fotográfica en la cultura digital. Barcelona: Paidós, 1997, p. 49-75.

SCHAEFFER, Jean-Marie. La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico. Cátedra: Madrid, 1990.

SHAPIRA, Shahak. YoloCaust. Online, 2016. Disponível em: <https://yoloCaust.de/> Acesso em: 14 out 2021.

SIBILIA, Paula. La intimidad como espectáculo. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

SMITH, Terry. ¿Qué es el arte contemporáneo? Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.

Reconfigurações temporais no percurso das imagens contemporâneas

Um estudo de caso das obras de William Klein
e Jean-Luc Godard

por Michele Pucarelli

Este artigo tem por objetivo refletir sobre o conceito de temporalidades múltiplas, baseado em uma das construções narrativas das imagens conceituais na passagem da era moderna para a era contemporânea. Esta pesquisa se dirige à ideia de que o processo de mistura de linguagens dentro de um tempo diferenciado, movente entre passado, presente e futuro, ajudaram a romper limites rumo às novas fronteiras visuais. Utilizo como objetos de estudo algumas obras de Jean-Luc Godard e William Klein, nomes emblemáticos do cinema e da fotografia, e como fundamentação teórica conceitos de Deleuze, Bergson e Bellour.

Palavras-chave: Fotografia contemporânea.
Temporalidades. Estéticas da Imagem. Klein. Godard

A cultura contemporânea das imagens se faz presente em muitos espaços do cotidiano, através das telas de celulares, tablets, notebooks, computadores, televisões, além dos mobiliários em pontos de ônibus, empenas de prédios e fachadas. É difícil passar um dia sem que alguma imagem não invada o olhar dos habitantes de uma cidade urbana. A presença de tantos canais de visibilidade acompanha uma intensa multiplicação da quantidade de imagens produzidas, que geram uma disputa pela atenção dos/as observadores/as. Todavia, o número significativo de imagens que são ignoradas no correr acelerado das telas revela a fragilidade da forma e conteúdo. Nesse contexto de batalha pela atenção, torna-se relevante refletir sobre parte do percurso de passagem da construção de algumas imagens conceituais da era moderna para a era contemporânea.

Algumas imagens têm o poder de estabelecer rupturas e estimular nossa atenção, caracterizando-se por deslocar os sentidos e forçar os limites rumo às novas fronteiras visuais, enquanto outras se acomodam às certezas e se fecham, saturadas de informações em clichês de opiniões. Estas imagens-clichês costumam entrar em uma circulação ininterrupta e fácil de serem seguidas e abandonadas, pois vêm carregadas de semelhanças e contiguidades, que nos fazem passar de uma a outra sem cativar nosso interesse. Carentes de um conceito, elas apenas escorregam umas pelas outras em grande número, sem capturar nossa concentração, em contraste com aquelas imagens que nos tomam por longos períodos de tempo.

Potentes, provocativas e questionadoras, são as imagens conceituais que procuram pela dissolução das certezas e dos lugares não questionados. São elas que estimulam o desafio dos sentidos, assim como emanam uma experiência estética que lhes dá corporeidade e as diferencia do lugar comum. Algumas delas foram desen-

volvidas por artistas que penetraram num tempo estendido, que se prolonga numa mobilidade entre passado, presente e futuro, numa colcha de tempo, onde a ordem cronológica não tem sentido. Desse tempo imensurável, o/a artista traz dúvidas, angústias e enfrentamentos a fim de revelar a potência da sua imagem. Para desenvolver essa pesquisa, utilizo como referência comparativa alguns trabalhos de Jean-Luc Godard e William Klein.

Representantes emblemáticos do cinema e da fotografia, Godard e Klein se caracterizam por forçar os limites das imagens. Em suas obras, a inquietação e a experiência sempre estiveram próximas ao que o filósofo Gilles Deleuze entendia ser o papel do artista: “O artista traz do caos variedades, que não constituem mais uma reprodução do sensível no órgão, mas erigem um ser do sensível, um ser da sensação, sobre um plano de composição, anorgânica, capaz de restituir o infinito.” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 259).

Os/as artistas costumam ser os/as primeiros/as a questionarem as opiniões consolidadas e apresentar ideias que indicam novos caminhos e, no campo das imagens, novas fronteiras visuais. Cabe ao artista se debater contra o caos e os clichês das opiniões acomodadas. A ele/ela será destinada a tarefa do enfrentamento do quadro vazio a ser preenchido com o que viu, viveu, captou, sentiu e imaginou. Antes, porém, ele/ela esvazia de sentido um espaço que em sua própria delimitação já vem carregado de inúmeras opiniões estratificadas e distribuídas no tempo. Tempo este que, estendido e desdobrado, nos remetem a uma das passagens mais inspiradas da filosofia bergsoniana, a seguir lembrada e comentada. Em 1896, Henri Bergson apresentou uma concepção original da matéria como imagem num universo em contínuo movimento, cujas imagens agiam e reagiam umas sobre as outras em toda a extensão. Uma configuração aleatória, sem planos hierárquicos ou relações de frente/

fundo, ou fora/dentro, onde o corpo, sendo mais uma dessas imagens, agia como um limite movente entre o futuro e o passado numa colcha de tempo alongado. Desta configuração aleatória, onde o corpo funciona como um centro de indeterminação que busca separar o que lhe é significativo, destaca-se a consideração de que todo o processo de percepção é sempre o resultado de uma operação subtrativa. A memória busca dentro de um vasto circuito o que lhe é útil em relação a todas as informações possíveis de se obter diante de um estímulo perceptivo.

Segundo Bergson, no primeiro capítulo do livro *Matéria e memória*, “não há percepção sem afecção. Na verdade, não há percepção que não seja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada” (BERGSON, 1999, p. 30). Através desta relação entre matéria e imagem, defendendo a hipótese de que o lugar deste tempo alongado, que age como uma centelha criativa das imagens conceituais, esteja no hiato entre a ação e reação no interior das próprias imagens, que podem ser dobradas e multiplicadas em si mesmas. Nesta centelha, os trabalhos de Klein e Godard encontram ressonância.

Este lugar intermediário, indeterminado no espaço, abriga o tempo como um mediador infinito, cuja natureza se faz compreender a partir da percepção da simultaneidade de todas as suas variáveis. Um tempo distendido que não representa algo que foi, mas que coexista consigo como um presente. Um ser em si do passado, cuja imagem é a própria matéria que se conserva nela mesma e onde o passado, o presente e o futuro caminham conjuntamente numa colcha de transformações que Deleuze (1999, p. 57-60) entendia abrigar as condições propícias para o desenvolvimento dos processos criativos.

Figura 1 - O tremido e o borrado como linguagem.



Fonte: Life is good & good for you in New York, William Klein, 1956.

Dentro deste tempo estendido, o/a artista faz surgir o ponto visceral da criação de uma outra imagem. E, neste ponto, onde reside a essência da sua composição, faz brotar a potência de uma nova imagem, e com ela, a luz de um conceito. Entretanto, ao se atribuir conceito, este não se estabelece como universal, mas sim como conjunto de singularidades que se prolongam entre as fronteiras do que era e o que poderá vir a ser esta “outra” imagem.

Figura 2 - Na sequência do filme *Sauve qui peut - la vie* vários fotogramas entram num circuito temporal: por breves instantes são paralisados, e logo em seguida voltam ao ritmo normal, gerando estranhamento e atenção.



Fonte: *Salve-se quem puder – a vida*, Jean-Luc Godard, 1979.

Nova pedagogia da imagem.

Na exposição *Voyage(s) en utopie* – Jean-Luc Godard, 1946-2006. À La recherche d'un théorème perdu, realizada por Godard no Centro George Pompidou ¹entre maio e agosto de 2006, o conceito “teorema” se desdobra em múltiplos significados como vielas de um labirinto sem fim. São caminhos assimétricos, que reúnem ao mesmo tempo os personagens, as pesquisas sobre a natureza da imagem, o mundo, a capacidade de percepção do espectador e o imaginário do autor entre todos esses elementos. Sempre procurando reconstruir o caminho do cinema, Godard criou uma pedagogia muito particular e influente, numa busca inquieta e provocativa, resumida por: “Não uma imagem justa, mas justo uma imagem”.

Esta fórmula merece a ressalva de que o termo “justo uma imagem”, em contraposição ao termo “imagem justa”, refere-se ao esforço de não mais procurar por uma imagem que pretenda dar ordens ou ter o papel de voz da verdade. Inclusive, porque segundo o próprio cineasta, quando perguntado sobre a existência das imagens justas, respondeu que as mesmas não existem. O que existe, segundo Godard, são “apenas imagens que formam um conceito, que é um pouco mais justo em relação a uma situação específica” (DANEY, 2007, p. 107-115). O esforço está na procura de se apreender o retorno do tempo, como Godard sugere em *Histoire(s) du cinéma*.

O intuito não é traçar uma curva lenta de evolução, mas pensar as potencialidades e virtualidades da história, lidar com as ruínas e com devir histórico. É considerar o que poderia ter acontecido e contar todas as histórias que existiram, que existirão ou que existiriam. Contudo, a despeito da evidente provocação no subtítulo da exposição de Godard, será que em outras épocas mar-

¹ Disponível em: <http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/AllExpositions/245D724C79824489C1257099003103E4>. Acesso em 20 out 2020.

cantes da recente história da evolução das tecnologias da imagem, e em especial no momento histórico classificado pelo pensador Paul Virilio (1988, p. 91) como a era da lógica dialética, que perpassa a invenção da fotografia e do cinema indo até quase o final do séc. XX, poderíamos dizer que houve um teorema da imagem?

Desde o fim dos anos 1980, evidencia-se o distanciamento dos códigos lineares em contrapartida a um processo gradativo de aproximação aos códigos bidimensionais. Somam-se à escrita as fotografias, os filmes e a televisão (FLUSSER, 2008, p. 139). Esta situação teve seu início imediatamente após o final da Segunda Guerra Mundial com a crise da imagem-ação. O cinema de ação organiza sua construção nas relações sensório-motoras, onde os personagens atuam numa relação direta entre ação e reação. No pós-guerra, as situações são interiorizadas, carregadas de dúvidas e associações emotivas, que evocam falas do pensamento em off, numa outra relação de tempo, porque a relação sensória de ação-reação foi cortada. Representada por artistas como Rossellini, no neorealismo italiano (FELLINI, 1994, p. 287), e por Godard, na *nouvelle vague* francesa, essas escolas cinematográficas trabalhavam em torno deste novo tipo de relação, onde a interdição da reação frente à intensidade das emoções apresentava um novo sujeito.

Cortadas as relações sensoriais, o local privilegiado dos acontecimentos passa a acontecer num espaço desconectado, onde os signos visuais e sonoros passam a ter outros significados. A imagem não conta mais com a relação direta entre ação e reação. Ela busca nas lembranças e nas imagens mentais um novo lugar. As imagens flutuam entre sonho e realidade, entre presente e passado, numa colcha de tempo estendido, que leva as imagens para dentro de um circuito onde não se consegue mais discernir entre o real e o imaginário. Fellini, Renoir, Resnais e Ophuls

são fiéis representantes deste tipo de nova imagem moderna, assim como Hitchcock, Welles e Lang são considerados os cineastas que fizeram a passagem do cinema clássico para o moderno (DELEUZE, 2007b, p. 99-120).

Figura 3 - Imagens que formam um conceito, no esforço de se apreender o retorno do tempo. Fotogramas da série Histories du cinema.



Fonte: Godard, 1988 - 1998.

Deleuze classificou esta imagem como a imagem-cristal, que concentra esta indiscernibilidade de determinação entre o que nela é atual e virtual (DELEUZE, 1992, p. 69), dentro da qual existe sempre uma certeza: o tempo. “O tempo não resulta mais da composição das imagens-movimento (montagem). Ao contrário, é o movimento que decorre do tempo. A montagem não desaparece necessariamente, mas muda de sentido.” (idem, p. 69-70). Nessa mudança, a imagem, além de vi-

sível, passa a ser legível. Esta situação vai permitir outra construção do olhar, que tem em Godard um dos principais artífices de uma nova pedagogia da imagem.

A ruptura visual da fotografia nos anos 1950/60

A fotografia também atravessava um processo de esgotamento da linguagem modernista hegemônica nos anos 1950. Àquela altura, ocorria o declínio progressivo dos modelos formalistas da imagem fotográfica. Arraigados conceitualmente a uma intenção documental descritiva, enfatizavam uma fotografia pura, com imagens nítidas e máxima profundidade de campo, que priorizava um vasto alcance na qualidade da definição da imagem fotográfica. O conceito fundamentava-se no rigor da técnica para conseguir o que se considerava uma “fotografia pura”, lema do grupo F64, formado pelos fotógrafos Ansel Adams, Edward Weston, Willard Van Dyke e Imogen Cunningham.

O projeto modernista da fotografia teve início após a Primeira Guerra Mundial, quando o movimento modernista norte-americano de fotografia, tendo no nome de Alfred Stieglitz um dos seus principais representantes, estabeleceu um programa para dar mais visibilidade às novas realidades urbanas e industriais. Entretanto, o fim da Segunda Guerra Mundial provocou mudanças nas percepções gerais da fotografia. Alguns fotógrafos, como Bill Brandt e Edward Weston, deslocaram-se do programa clássico do alto modernismo e apresentaram trabalhos de nus femininos, além de formas e silhuetas sensuais retiradas de imagens de vegetais, que procuravam no aspecto subjetivo o início de uma nova visibilidade (CAMPANY, 2008, p. 72).

A ruptura visual fotográfica ganha destaque através das obras de Robert Frank e William Klein. Suas imagens romperam com o programa modernista. A técnica continuava

sob controle, mas a ideia de uma objetividade documental é substituída pela presença de uma subjetividade. As fotografias passam a ter assinaturas visuais bem definidas que refletem a autoralidade. A imagem mental passa a ocupar a cena fotográfica. A composição do quadro a ser capturado não era mais o registro do que estava à frente, mas sim o resultado de uma limpeza do que já estava sobrecarregado de informações para serem reorganizadas. A geometria dos elementos de cena também se desprende da harmonia de um equilíbrio regular. Os/as fotógrafos/as investem mais num traço autoral, seguindo uma tendência do cinema, embora de modo distinto, visto que na fotografia não havia escolas, mas nomes.

Este processo de afirmação autoral seguia uma tendência de comportamento que alcançou seu ápice nas várias manifestações ocorridas em maio de 1968, em Paris, e várias outras metrópoles ocidentais. A ultrapassagem deste momento se deu pela manifestação da arte pop, quando a reprodução em série procurava questionar não só o valor de culto a um original, como também a própria ideia de autoria, processo este que, ao se suggestionar como popular, já refletia a presença da imagem televisiva, presente em inúmeros lares. O poder desta mídia fez com que artistas como Godard declarassem que o cinema havia perdido a batalha da imagem (DANEY, 2007, p. 111). Contudo, esta situação serviu como motivação para que William Klein e Jean-Luc Godard continuassem suas pesquisas e experimentações na procura de novos limites para um outro tipo de imagem.

Exilado na terra do cinema

Desde as origens da fotografia e do cinema, o desafio de representar o simples através das imagens perseguiu alguns dos mestres destas duas formas de arte. No mundo da representação imagética, a definição do simples e

de uma inovação em sua representação se revelou delicada em meio a muitos processos de diluição de fronteiras ou de destruição de identidades no interior do tempo de cada uma de suas transformações. Um exemplo é o filme *Je vous salue Marie* (GODARD, 1985), no qual depois da conflitante cena de aceitação da gravidez da Virgem Marie, prossegue uma sequência de imagens de luzes solares rasgando as nuvens do céu, preenchendo a tela por inteiro, de modo a valorizar toda centelha de luz presente na imagem e valendo-se de uma solução direta e simples. Representava-se assim, de modo conceitual e formal, a “graça” a ser revelada para a narrativa da história, e seu caminho em busca da justa imagem.

Entretanto, esta busca do simples foi construída por vários caminhos. Desde seus primeiros filmes, Godard procurava por enquadramentos e usos da imagem em desconstrução narrativa que fugiam do senso comum. Sua inquietação em pesquisar a linguagem cinematográfica aparecia presente desde seu filme de estreia, *A Bout de Souffle* (ACOSSADO, 1960), quando utilizou os letreiros externos de uma loja de departamentos para informar aos espectadores o paradeiro de Michel (Jean Paul Belmondo) como fugitivo da polícia. De um modo leve e discreto, Godard já interferia na ideia da ilusão cinematográfica ao optar por utilizar os elementos de cena como uma legenda de informação e localização do que estava acontecendo num tempo paralelo daquela narrativa. No filme *Vivre Sa Vie* (VIVER A VIDA, 1962), já na primeira cena o diretor optou por manter os dois personagens principais de costas sentados num bar, numa tomada de longos cinco minutos, sem que nada entrasse no quadro durante todo tempo.

Deste caso específico, podemos nos deslocar no tempo até o ano de 1979, para o filme *Sauve qui peut - la vie* (SALVE-SE QUEM PUDER - A VIDA, GODARD, 1979), quando o próprio autor defendia seu filme com a seguinte per-

gunta: “Como filmar uma paisagem de costas?” (AUMONT, 2004, p. 229). Pode-se aprofundar este tema a partir do questionamento sobre de que forma fazer sentir a morte através de uma paisagem, e ainda, se seria o mesmo do que sentir a morte em um rosto (AUMONT, 2004, p. 235). Porém, nos questionamentos de Godard, seria sempre um discutir o que já-foi-dito-já-construído-em-enunciados, pois ali o fato já estava dado. Contra isto nada se podia fazer – a não ser ir em busca de outro enunciado, outro som e/ou outra imagem que compensaria ou contradiria aquele mesmo fato dado. Nessa busca, criava-se um emaranhado de linhas em ziguezague por sobre uma formulação já dada, resultando num desdobramento de signos e significados anteriores, porém sem jamais encerrar uma formulação. Em resumo, tratava-se de uma obra aberta num eterno processo de construção/desconstrução de conceitos e de formas, que custou a Godard a sensação, confessa, de ser um exilado na terra do cinema.

Figura 4 - Apreensão do tempo do movimento “In and out of fashion”. Nova York.



Fonte: William Klein, 1994.

Transe e apreensão do tempo do movimento

Com uma inquietação similar e tendo como referência os mesmos anos 1960, o fotógrafo William Klein, também em Paris, realizava inúmeras experimentações com fotografias que subvertiam o olhar tradicional. Klein fazia da proximidade com os retratados e da movimentação constante uma marca, deixando inclusive o registro do traço desta última em suas fotografias. Essa ranhura, incrustada à imagem na presença do traço do movimento, lhe confere um ar ambíguo: por um lado, uma inquieta marca da duração do tempo recolhida num instante qualquer; por outro, um silêncio angustiante, uma palavra ou um grito que pede pra se libertar. Há no tremido de Klein uma dupla relação de apreensão entre o que há de mais natural numa cena, a movimentação dos corpos, mas também o seu oposto, que está mais próximo de algum tipo de alucinação, que Klein entendia como o registro de um momento de transe (Christina Caujolle *apud* BELLOUR, 1990).

Contudo, o registro do movimento na história da fotografia não era uma novidade, tendo sido objeto de estudo em seus primórdios. Por volta dos anos de 1880-90, tanto Etienne-Jules Marey, quanto Eadweard Muybridge, fizeram parte de uma época marcada pela reunião de um espírito de investigação científica e pesquisa artística dirigida a novos limites visuais. Através das cronofotografias, ou fotografia do tempo, eles possibilitaram a fixação aleatória de vários instantes numa relação onde o fotógrafo sequer tinha o controle do disparo e muito menos da composição final da imagem (FATORELLI, 2003, p. 52). Os objetivos e buscas se concentravam na decomposição. Num segundo momento, houve o inverso através dos irmãos Bragaglia com seu fotodinamismo – imagens imersas de tremidos sucessivos num limite próximo de toda a vanguarda das três primeiras décadas do sec. XX – dada-

ísmo, surrealismo e construtivismo – que foram capazes de embaralhar e ultrapassar algumas fronteiras delimitadas entre cinema e fotografia (BELLOUR, 1990, p. 99).

Nessa época carregada da utopia política e de transformações sociais, destaca-se o nome de Moholy-Nagy, com seu cinetismo na permanente busca do movimento, que influenciaria decisivamente William Klein no momento de sua passagem da pintura para a fotografia. A diferença fundamental, porém, encontra-se na ideia de que não havia mais uma busca por composição ou decomposição, mas sim a impressão deste movimento através da apreensão da duração. O tempo é então retido não como um instante, mas enquanto um prolongamento contido. Klein operava sua câmera abaixando a velocidade de realização de captura da imagem para muito além do mínimo exigido ao congelamento da imagem. A partir de Klein, o tremor nas imagens deixa de ser entendido como o registro de um erro não calculado e passa a ter um valor estético de opção autoral: “O tremido que parece a própria impulsão, é também uma das maneiras mais precisas de que dispõe a fotografia para designar-se como artifício, para pretender-se uma arte” (BELLOUR, 1990, p. 96).

As inovações de Klein se deram não somente na atitude, mas também na pesquisa da própria natureza da imagem. Trazia ainda em seu trabalho a estética dura e direta de seu olhar, gerando choque e rejeição por parte de editores americanos que se recusaram a publicar seu primeiro grande ensaio sobre Nova York, *Life is good & good for you in New York* (1956). Consideraram-no agressivo e ofensivo aos valores morais americanos. Por outro lado, tamanho impacto também gerou a admiração de muitos. Em conjunto a história a ser contada, suas ousadas abordagens procuravam interligar forma e conceito. Esta característica se aproxima das pesquisas de imagem em Godard, com quem Klein somente teve contato no ano de 1967 quan-

do juntos participaram da realização de *Loin Du Vietnam* (LONGE DO VIETNÃ, 1967), um filme político de denúncia sobre a intervenção dos Estados Unidos no Vietnam.

O entre-imagens de Klein e Godard

Embora a obra de ambos os artistas tenha um conteúdo contestador, de modo muitas vezes sarcástico, é importante destacar as experimentações de misturas com outras linguagens. Desde os anos 1950/60, ambos traziam um espírito híbrido – antecipando, ou quem sabe, prenunciando uma das marcas da era contemporânea das imagens. Os entrecruzamentos da pintura, fotografia, cinema, literatura, vídeo e música, estabelecem novos caminhos para a produção de imagens. Estes entrecruzamentos seriam reconhecidos por Gilles Deleuze (2007a, pp. 51-62) como uma das características determinantes de um movimento que procurava empurrar os conceitos da imagem para novos limites: “[...] O uso do E em Godard é essencial. É importante, porque nosso pensamento é mais modelado pelo verbo ser, pelo Ê. [...] o E já não é nem mesmo uma conjunção ou uma relação particular, ele arrasta todas as relações; existem tantas relações quantos E” (DELEUZE, 1999, p. 59).

A partir do manuseio do “E”, Godard conseguia promover uma multiplicação infinita das possibilidades na busca de uma outra imagem, em meio a inúmeras diversidades do ser, que promoviam questionamentos, reflexões e possíveis diluições de identidades. Neste processo surgia o que Deleuze determinou como a gagueira criadora de Godard. Esta elaboração tanto poderia ser utilizada a respeito dos programas televisivos do cineasta, sobre quem Deleuze escrevia, mas também aplicada à delicada relação existente entre a fotografia e o cinema no ponto em que elas se aproximam e se tornam perceptíveis. “E, no entanto, é sobre essa linha de fuga

que as coisas se passam, os devires se fazem, as revoluções se esboçam” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 60).

Para Guattari e Deleuze a arte, ciência e filosofia lutam juntas contra a conformidade de modo distinto. Se ao artista cabe trazer do caos variedades que erigem um ser sensível que luta contra a opinião sedimentada, ao cientista caberia trazer deste mesmo caos variáveis tornadas independentes, e, ao filósofo, variações infinitas a serem tornadas inseparáveis sobre superfícies que seriam reencadeadas num conceito (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 260). Todavia, é preciso destacar que, no caso de Klein e Godard, estes enfrentamentos ocorrem de modo um pouco distinto. Por um lado, eles se afastam deste conceito, porque ambos se permitem ao acaso e a incorporar os erros nas relações sensoriais entre ações e reações. Por outro lado, se aproximam pela ideia de que sensação não é menos cérebro que o conceito. Nesse processo de *entre-imagens*, Godard e Klein fazem ver o que ainda está imperceptível aos nossos olhares.

Este *imperceptível* reside na busca conceitual pela dimensão temporal, a quarta, e da dimensão espiritual, a quinta (DELEUZE, 1992, p. 64-65). Porém, seria preciso antes procurar distinguir as duas faces dos possíveis movimentos das imagens que caracterizariam estas passagens. Segundo Raymond Bellour, elas se dividiriam: no movimento que se produz na própria imagem e que parece reproduzir a todo instante as condições da percepção natural (BERGSON, 1999); e no movimento que se faria por meio da montagem, da câmara móvel e da emancipação da tomada (BELLOUR, 1990, p. 126). Mas todo esse movimento ainda não deixava de ser o resultado da sensação ilusória para nossa percepção sensorio-motora diante da velocidade de apresentação dos fotogramas com seus 24 quadros por segundo, exceto nas situações em que o já célebre “corte imóvel do movimento” (DELEUZE, 1990,

p. 28) se caracteriza por uma interrupção do movimento, o que permite indicar ser a imagem-fotográfica utilizada no cinema uma das imagens simbólicas destas passagens.

A linguagem hegemônica do instantâneo na fotografia, que congela o momento capturado, trabalha com a ideia de corte e suspensão deste momento, enquanto o cinema traduz uma ilusão de vida que seu movimento propicia. No entrecruzamento dos dois, aparece um terceiro sentido. Este surge somente na análise isolada de cada fotograma, mas que não estava sequer inserido no interior do mesmo (BARTHES, 2009). Aqui, ainda estávamos na interrupção que a matéria da fotografia provocava na suposta 'histeria' do filme, como defendia Raymond Bellour ao discorrer sobre a presença da foto no filme: "[...] o filme evoca ao mesmo tempo em que nos incorporamos a seu desenrolar. Nesse distanciamento, ligeiro, podemos pensar também no cinema. A presença da foto, distinta, difusa, ambígua, produz o efeito de desprender o espectador da imagem. (BELLOUR, 1990, p. 92).

A fotografia no filme, com sua interrupção da histeria do movimento, propicia a presença do espectador pensativo e reafirma o processo de *entre-imagens* com suas misturas e diálogos. Através dela se consolida a diversidade, a multiplicidade, mas também a diluição das fronteiras e a consequente destruição das antigas identidades, que encontra na cultura contemporânea, com o sistema digital de imagens, um campo favorável de desenvolvimento e acolhimento. A antiga imagem-fotográfica, estática e isolada, passa a ser produzida de modo reconfigurado e misturada a outras linguagens. Pode (ou não) ser apresentada junto com trilha sonora, e mesmo quando colocada em movimento, não se transforma numa imagem de vídeo, e tampouco de cinema. Em meio à evolução de uma cultura contemporânea de imagens, ela agora faz parte de outra categoria de imagem técni-

ca ainda à procura de um nova pedagogia e estatuto.

No desenvolvimento deste capítulo procurei estimular a reflexão sobre o processo de misturas de linguagens concomitantes a percepções de temporalidades múltiplas, baseadas em uma das construções narrativas de imagens na passagem da era moderna para a era contemporânea. Do mesmo modo como Deleuze explicava ser difícil pensar a relação tempo-todo-aberto sobre a teoria de Henri Bergson, também não é de fácil compreensão o processo de multiplicações de imagens com misturas de linguagens dentro de um tempo distendido. As imagens de Jean-Luc Godard e William Klein, utilizadas como objetos de estudo dessa pesquisa, tem como elo comum as construções híbridas e uma forma ousada de lidar com o tempo.

Tanto Godard como Klein trabalhavam com a duração do movimento na construção de suas imagens, que não se entregam facilmente a uma imediata compreensão. Suas obras permanecem abertas, misturando signos e significados. Forma e conteúdo se entrelaçam e para entendê-las é preciso observá-las com a atenção de terem várias camadas de sentidos. Os diálogos entre pintura, literatura, fotografia, cinema, vídeo e música dentro de uma percepção do tempo alongado e não cronológico (que ambos realizaram numa época em que não havia a presença de um sistema de tecnologia digital de imagens) reafirmaram um caminho de experimentações, que expandiram os limites, abriram caminhos para as imagens na era contemporânea e se tornaram emblemáticas no campo do cinema e da fotografia.

Referências:

ACOSSADO. Ficção. Direção: Jean-Luc Godard. França. 1960. 90min. Preto&Branco. Título original: A bout de souffle.

AUMONT, Jacques. O olho interminável. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2004.

BARTHES, Roland. O terceiro sentido. In: BARTHES, Roland. O Óbvio e o obtuso. Lisboa: Ed 70, 2009.

BELLOUR, Raymond. Entre-imagens. São Paulo: Ed. Papirus, 1990.

BERGSON, Henri. Matéria e Memória. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999 (1ª ed., 1896).

CAMPANY, David. Photography and cinema. Londres: Ed. Reaktion Books, 2008.

DANEY, Serge. A rampa. Cahiers du Cinéma. 1970-82. São Paulo: Ed. Cosac Naif, 2007.

DELEUZE, Gilles. Bergsonismo. São Paulo: Editora 34, 1999.

DELEUZE, Gilles. Conversações. Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense, 2007a. (1ª ed., 1985)

DELEUZE, Gilles. Imagem-tempo. Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense, 2007b. (1ª ed., 1990)

DELEUZE, Gilles. Imagem-movimento. Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. O que é a filosofia? São Paulo: Editora 34, 1992.

FATORELLI, Antonio. Fotografia e viagem. Entre a natureza e o artifício. Rio de Janeiro: Ed. Relume-Dumará, 2003.

FELLINI, Federico. Fellini Visionário. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1994.

FLUSSER, Vilém. O universo das imagens técnicas. Rio de Janeiro: Ed. Annablume, 2008.

KLEIN, William. Life is good & good for you in New. New York: Errata Editions, 2012 (1ª ed, 1956)

KLEIN, William. Close-up. Londres: Ed. Thames and Hudson. 1989.

KLEIN, William. In and out of fashion. New York: Ed. Random House. 1994.

KLEIN, William. Contacts. Roma: Ed. Contrasto, 2008.

LONGE DO VIETNÃ. Documentário. Direção: Jean-Luc Godard, William Klein, Claude Lelouch, Agnès Varda, Joris Ivens, Chris Marker e Alain Resnais. França. 1967. 120min. Cor. Título original: Loin Du Vietnam.

MIGLIORIN, Cezar. As mil faces de Godard: exposição/instalação. Cinética. Online.
Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/godardcezar.htm>. 21 out 2020.

PAÏNI, Dominique (org.). Voyage(s) en utopie, Jean-Luc Godard, 1946-2006. Paris: Centre George Pompidou, 2006.
Disponível em: <http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/AllExpositions/245D724C-79824489C1257099003103E4>. Acesso em 20 out 2020.

SALVE-SE QUEM PUDE – A VIDA. Ficção. Direção: Jean-Luc Godard. França. 1979. 90min. Cor. Título original: Sauve qui peut - la vie.

SETTE, Leonardo. As mil faces de Godard: filmes, TV, imagens. Cinética. Online.
Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/godardleo-sette.htm>. Acesso em 21 out 2020.

VIRILIO, Paul. A máquina de visão. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1988.

VIRILIO, Paul. Guerra e cinema. São Paulo: Ed. Boitempo Editorial, 1993.

VIVER A VIDA. Ficção. Direção: Jean-Luc Godard. França. 1962. 84min. Preto & Branco. Título original: Vivre Sa Vie.

Cao Guimarães: o que se vê quando as histórias são do não ver

por Susana Dobal

A busca de Cao Guimarães por novas formas de ver que se desenrola em suas fotografias e filmes fez com que ele pensasse em uma estratégia para escapar da saturação de imagens por meio de uma experiência a qual se submeteu e fotografou de olhos vendados, com a ajuda de outras pessoas. O resultado obtido nesse experimento constituiu o livro *Histórias do não ver*, em que revela estratégias do ver como uma forma de sequestro que permitiria uma entrada fenomenológica na pujança do mundo. Detalhes, fragmentos, banalidades seduzem o olhar por trás da câmera; eles se tornaram visíveis por meio do afrouxamento de uma lógica rígida que regula seja a percepção, seja a narrativa audiovisual. Para compreender as fotografias realizadas por ele com os olhos vendados, ou melhor, para revivê-las, buscamos nas imagens do livro não apenas a almejada sensação pura e a exploração de outros sentidos como a audição ou o tato, mas também os filmes dele subentendidos naquelas fotografias quase estáticas e quase extáticas, paradas e em movimento ou em estado cinematográfico. Também a fenomenologia ajuda a compreender por que o artista procurava uma experiência do não ver para, em última instância, problematizar a maneira como se dá a percepção de um sujeito não cartesiano.

Palavras-Chave: Cao Guimarães. Cinema. Fotografia.
Fenomenologia.

Cao Guimarães desenvolveu sua obra em vídeo, cinema e fotografia em torno de detalhes da vida cotidiana expostos principalmente em documentários, mas também em filme de ficção. Sua obra fotográfica mostra registros do dia-a-dia enquadrados com apurado senso estético, capazes de dar maior relevância aos temas banais que escolhe, sejam eles, por exemplo, o registro de gambiarras diversas, o registro de pegadas de gente ou de pássaros ou meras marcas de folhas úmidas que molham o chão. Os enquadramentos de Cao Guimarães, seja no cinema ou seja na fotografia, ressaltam sensações, fazendo com que a banalidade cotidiana seja revista e sentida de forma mais intensa. Uma vida dedicada às imagens, incluindo trabalhos comerciais que lhe garantiram o sustento, fez com que ele se declarasse saturado delas, e pensou então em uma forma de renovar a visão privando-se do olhar. *Histórias do não ver* (GUIMARÃES, 2013) relata uma experiência de ver com os olhos vendados, usando fotografias e texto reunidos em um livro: mas o que sobra quando os olhos que estão fechados são de um artista que baseou sua obra na percepção do cotidiano e em sensações que pareciam vindas da visão?

O que se revela é que a tão almejada busca de uma percepção renovada não se restringe a sensações advindas de coisas concretas, mesmo quando toda uma trajetória se esmerou em celebrar o que parecia ser a pura existência das coisas enfim revistas e novamente sentidas. Cao Guimarães aproxima-se da experiência fenomenológica que refuta a separação entre o sujeito e o objeto ao conceber a percepção como um exercício de imersão no mundo no qual o sujeito não se mantém imune. Para Merleau-Ponty, a percepção se dá pela condensação dos sentidos, não é possível isolar a experiência da visão do que se percebe também pelos demais sentidos e, por mais que a experiência fenomenológica indique um processo de redução pelo qual se busca o absolutamente dado, ela

também considera a memória um mecanismo essencial da percepção (MERLEAU-PONTY, 1983; 1999). De olhos fechados, a experiência também pode ser intensificada, a começar pelo fato de que o som ou o tato assim o permitem. Se os olhos vendados de Cao Guimarães fizeram com que ele se voltasse para um mundo interior que o ajudou a decifrar as situações em que se encontrava e a compensar pela visão suprimida, olharemos então para as fotografias do livro vendo não apenas elas mesmas, mas buscando também nos filmes e na obra do artista o que permitiu que aquelas fotografias fossem realizadas; quais seriam, então, esses ecos que também ajudam a decifrá-las? Tudo subjaz em corredores de associações, como nos ensinam os olhos vendados da experiência *Histórias do não ver*. Porém, assim como não é possível ver sem pensar, não basta pensar para ver. A visão é um pensamento condicionado pelo que acontece com o corpo, ela pensa por meio do corpo (MERLEAU-PONTY, 1991) – é também o que os olhos vendados nos levam a crer.

O livro que resultou dessa experiência relata com fotografias e texto como se deram os “sequestros”, termo usado pelo artista para denominar a exposição dele mesmo a diversas situações, em princípio guiado por outra pessoa. A experiência tinha um protocolo: Cao Guimarães convidou amigos em volta a sequestrá-lo para algum lugar ao qual ele foi de olhos vendados, sendo deixado lá e trazido de volta. A cada vez que a venda foi retirada, ele escreveu um breve relato sobre a experiência. Como parte do que foi acertado, durante o sequestro ele levou uma câmera e fotografou mais ou menos a ermo, sem olhar pelo visor, mas certamente baseado em alguma sensação do lugar; no som, no tato, nas deduções de onde poderia estar e nas impressões possíveis da cena em volta. O livro consta então de oito situações, sendo que apenas uma delas só com imagem, todas as outras acompanha-

das por texto e quase todas com fotografias em preto e branco, situações que foram devidamente identificadas quanto à data, o nome do “sequestrador” e o local. Os sequestros se deram em diferentes cidades: Londres, São Paulo, Barcelona, Madri, e quatro vezes em Belo Horizonte. As fotografias, como se poderia esperar, são desfocadas e com enquadramento com cortes, mas se adequam ao ritmo do texto que segue o fluxo da consciência¹ e associações mais frouxas que vagueiam entre os sinais recebidos da situação ao redor e suas lembranças tentando decifrar o que sentia. Não há muita clareza nesse relato que não seria corrigido posteriormente com informações mais precisas; não há muita clareza tampouco nas imagens; no entanto, texto e imagens conseguem articular algo com eficiência, já que se trata sempre de registrar o mundo em volta, e, nesse caso, revelar como esse registro se dá para além do que um enquadramento nítido e deliberado ou a duração de um plano pode permitir.

O livro segue, portanto, um protocolo singular e aqui seguiremos outro. À mesa, sob a luz do abajur, na bagunçinha cotidiana do escritório, escolhi cinco imagens para falar dessa experiência. As fotografias realizadas com os olhos vendados não eram apenas totalmente arbitrárias, como também elas foram com certeza selecionadas conforme a melhor adequação à proposta. Fiel ao projeto de rever imagens e procurar nelas as mais expressivas e ciente de uma possível inadequação e inevitável exclusão, selecionei as que melhor dialogam tanto com a proposta quanto com os filmes anteriores aos quais também recorri para compreender a experiência de não ver. Essas imagens

1 O fluxo da consciência é uma técnica literária que consiste na transcrição do pensamento não necessariamente preso ao raciocínio lógico e entremeado de associações mais digressivas e espontâneas. Difere do monólogo interior por ser menos ordenado, mais solto. Virginia Wolf, James Joyce, William Faulkner e no Brasil, Clarice Lispector, são alguns dos autores que exploram essa técnica. No caso de Cao Guimarães, não se trata de uma técnica deliberada, mas a escrita dele nessa obra lembra esse processo.

servirão, então, como uma ponte para argumentar sobre o que é sugerido pelo livro e seus ecos na obra do artista.

Figura 1 – Belo Horizonte, agosto de 1996, sequestrado por Adrienne Gallinari



Fonte: Guimarães, 2013.

Os olhos estão vendados e o rosto está exposto à navalha do barbeiro. O texto comenta sobre as tentativas de o autor decifrar onde estava. Este logo deduz do que se trata, e embarca em uma série de lembranças sobre a ida à barbearia na infância até elucubrar sobre o espelho certamente à frente e os diversos rostos dele mesmo, que desfilaram diante do espelho ao longo da vida. Ele conclui: “Espelhos são como vertigens do espaço. Lembranças são como vertigens do tempo.” Espaço, tempo e vertigem são termos fundamentais para esse projeto: os espaços é o que as fotos vão explorar, mas eles são percebidos como se fizessem parte de uma vertigem, borrados, mal enquadrados, no fluxo; o texto, igualmente, é vertiginoso, sem âncora, ou com ponto de chegada, mas sem

conclusão obrigatória e sobretudo sem encadeamento lógico rígido. Consuelo Lins (2014a) e Osmar Gonçalves (2012) chamam a atenção para o fato de que as narrativas de Cao Guimarães se libertam do esquema sensório-motor que rege o cinema de ficção, para ater-se a pequenas percepções cuja ligação não se dá por causa e efeito; a fluidez do texto decorre ainda da fluidez do tempo, já que cada situação vai desencadear uma série de lembranças devidamente anotadas. Ao contrário de outros projetos em que vemos uma série de imagens justapostas, imagens-sensações, aqui vemos tempos sobrepostos. Eles não fazem avançar uma intriga, mas se somam e, de alguma forma, nos mostram no espelho nosso próprio jogo de involuntárias associações que regem toda percepção. Marcel Proust, mestre do fluxo da consciência, já nos ensinou que saborear uma madeleine pode permitir uma viagem no tempo além de uma experiência degustativa. O que traz o sabor da madeleine? Uma situação, não uma intriga, uma situação carregada de sentidos e com toda a carga afetiva revivida por aquela experiência do paladar. Os olhos vendados de Cao Guimarães, guiado por sons, pelo tato, o olfato e deduções, caminham por trilhas parecidas.

No seu livro sobre Marcel Proust, o fotógrafo Brassai recupera o tratamento dado à fotografia pelo escritor em toda a sua obra (BRASSAI, 2005). As revelações são surpreendentes pois, em plena virada do século, quando teríamos a expectativa de encontrar a fotografia ainda relacionada ao positivismo e ao realismo, Brassai detecta em Proust a fotografia percebida como prova do relativismo, veículo de emoções contraditórias em uma mesma pessoa, isca para recordações alojadas no inconsciente, elo de associação entre tempos distintos ou outras tantas tarefas que dizem respeito ainda a registros da realidade, porém intermediados por tortuosos mecanismos mentais que lembram um pouco do que vemos nos re-

latos daquelas *Histórias do não ver*. Brassaiï ressalta que, para Proust, uma fotografia da cidade revela não a existência da cidade, mas o relativismo de uma perspectiva, já que cem outras opções de enquadramento alterariam a relação entre os prédios e não seriam por isso menos legítimas. A escolha de uma ou outra perspectiva “deriva unicamente de sua concordância com uma ideia, desejo ou referência do momento” (idem, p. 145). De olhos vendados, Cao Guimarães está sempre a recuperar lembranças despertadas por alguma sensação ocorrida naquela situação, um som, um ambiente, um cheiro, o que quer que seja. Ao ser colocado em um elevador no sequestro por Ana Baravelli, em São Paulo, sugerem a ele que adivinhe o nome do ascensorista que começa com W. Ele divaga sobre as possibilidades, mas principalmente sobre um livro de Goerges Perec lido muito antes, em que uma ilha se chamava W e isso na época o deixou afundado em elucubrações sobre o que teria motivado o tal W, a ponto de Cao Guimarães na época preencher uma folha inteira com a letra W. Essa folha ficou guardada na gaveta, e por ela se passaram diversas situações que são enumeradas. Segue uma página impressa no livro coberta pela letra W, jamais decifrada nem no livro do Perec, nem no nome do ascensorista que ele faz questão de não saber e apenas preservar um palpite. A página coberta de W, no entanto, se materializa no livro, prova de uma incerteza e principalmente de um exercício de lembrança e associações.

Para Proust, ainda lido sob a perspectiva de Brassaiï, a verdade se revela ao escritor assim como a lei causal da ciência, porém indo buscar a relação entre dois objetos diferentes subtraídos das contingências do tempo e reunidos em uma metáfora (idem, p.151). Não se trata de metáfora lembrar de Goerges Perec ao ser exposto à letra W, ou também fotografar paisagens lembrando-se de Guignard como na série de fotografias Paisagens Re-

ais, homenagem à Guignard (2009) de Cao Guimarães; ou ainda usar Descartes para falar da percepção no filme *Ex-Isto*, e, para isso, basear-se no livro *Catatau*, de Paulo Leminski. As fotografias da paisagem foram tiradas de uma janela e a cidade é avistada pequenina ao longe, entre nuvens. Ele faz questão de chamar de paisagens reais essa homenagem a um pintor, esse eco que permite associar e ver com os olhos de outro, seja ele Guignard, Perec, Leminski ou Descartes recriado. Proust, sempre via Brassã, destaca que a memória precisa ser reativada pela inteligência que encontra o elo profundo entre duas sensações, duas deixas, duas impressões. Ele se referia ainda à metáfora, mas na verdade estamos sempre fazendo esses paralelismos que norteiam a nossa percepção.

O queixo levantado do artista na barbearia, de olhos vendados, como de fato pode ocorrer na vida real independente do protocolo do artista, traz à lembrança duas coisas: uma das fotografias que Man Ray fez de Lee Miller e o fato de que, por mais banal que a cena seja, dificilmente vemos um homem fotografado em tal estado de vulnerabilidade. A imagem de Man Ray faz parte da série *Anatomias* (1929)²; nela vemos uma das inúmeras fotografias que ele fez da sua companheira de então, a modelo e fotógrafa Lee Miller, enquadrada em ângulo inusitado revelando uma sensualidade inesperada de uma parte do corpo geralmente não avistada desse ângulo. Man Ray reinventou o nu nessa e em muitas outras fotografias que fez principalmente do corpo feminino. Essa associação, que não é metáfora mas que une as duas imagens, revela também um elo esclarecedor entre o autorretrato de Cao Guimarães e a fotografia do Man Ray de tal forma que as duas imagens se espelham e se contaminam, pois nos nus de Man Ray passamos a ver não só o corpo reinventado, mas a doação feminina, de

2 Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/46921>. Acesso em 8 nov 2020

olhos fechados, sem rosto, sem controle, em uma situação, na verdade, já tradicional na representação ocidental do nu feminino; por outro lado, enxergamos no autorretrato de Cao Guimarães a situação que o projeto propõe, implicitamente, de doação e vulnerabilidade em que se coloca o artista, já que era preciso confiar nos sequestradores e se dispor à navalha, às alturas ou a uma ameaça maior (ou a ilusão dela) como no caso do último sequestro.

Essa doação de si traz à tona mais uma característica da percepção, conforme explorada por Cao Guimarães: a associação com a fotografia do Man Ray lembra que o artista se doa, seja a um cenário, a um sequestrador, aos sons, às coisas, a uma bolha de sabão, a pegadas, à água, ou às sensações efêmeras desvinculadas de um contexto maior. É preciso perder o controle para operar tal entrega. Não por acaso, entre os documentários realizados por Guimarães, tem um sobre um andarilho, outro sobre um eremita ou ainda outros encontros com personagens no interior do Brasil cuja quase loucura foi devidamente registrada (GUIMARÃES, 2015). Todos eles têm em comum com a obra do artista pelo menos dois aspectos: o vagar despropositado de suas narrativas soltas e a entrega ao sabor das situações, menos radical no caso do artista, e ainda assim pouco submetida a um roteiro prévio. Esse queixo pra cima é o mesmo de quem espia pela janela, vê duas crianças brincando na lama e faz disso um filme sobre a infância e sobre a condição humana, a ser projetado em museus (*Da janela do meu quarto*, 2004); é o mesmo de quem entrega uma câmera para um garoto no México filmar a vida em volta; ou de quem faz um filme inteiro para representar sua amada em diversas situações (Otto, 2012). Não vemos o rosto na barbearia, só a entrega do corpo; vemos, porém, em outra fotografia do livro, o ballet das mãos do barbeiro mencionado no texto e captado em uma imagem borrada e fluida nas páginas seguintes.

A entrega é também a um ballet inusitado. Na sua crítica ao ensaio *Dioptrique*, de René Descartes, Merleau-Ponty destaca que o olhar cartesiano vê o espelho apenas como um reflexo mecânico das coisas, ele não se vê no espelho, não vê o sujeito da fenomenologia afetado pelo mundo ao redor e sim um manequim percebido de fora pra dentro (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 38-39). O espelho da barbárie está, no entanto, imerso em histórias de um não ver.

Figura 2 – “Sonhos e memória são formas de sequestros”



Fonte: Guimarães, 2013.

A página acima está no início do livro, logo depois de o artista relatar como surgiu a ideia desse projeto, o que ocorreu em uma piscina enquanto ele nadava e se lembrava do sonho da noite anterior, em “uma caótica edição de imagens e de sons me visitando por uma segunda vez” (GUIMARÃES, 2013, p. 7). Ele então passa a explicar o protocolo do sequestro pelas pessoas convidadas a fazê-lo, a venda nos olhos, as fotografias, as anotações. A frase destacada, no entanto, já anuncia o contrário do que costum-

mamos ver na obra de Cao Guimarães, voltada para a fina observação de detalhes cotidianos revividos em fotografias, vídeos e filmes. A frase anuncia o contrário no sentido de que, aparentemente, não há imagens nessa página, mas o anúncio de uma outra ordem das coisas que de alguma forma encontra eco na maneira de ele registrar o mundo em volta. Sonho e memória caminham por saltos, não seguem uma lógica linear, uma cronologia de causa e efeito, embora haja sim uma conexão entre as partes associadas em sequência. O discurso do louco, registrado em filme e transcrito no livro *Cao* (GUIMARÃES e DOS ANJOS, 2015, p. 72), assim como do cientista Paulo Marques de Oliveira e sua escrita frenética (*idem*, p. 169), e do profeta Manuel Luis dos Santos (*idem*, p. 177), todos eles encontrados aparentemente ao acaso pelo interior do Brasil, carregam uma fala totalizante de associações bizarras para explicar o mundo como se Cao Guimarães quisesse aprender com eles a flunar pela memória e a perceber diferentemente.

Todos foram sequestrados da vida utilitária e funcionam segundo uma lógica própria, que encontra equivalente na organização do livro *Cao*, uma coletânea de toda a obra do artista até aquele ponto. As obras que aparecem no livro foram cuidadosamente alinhavadas uma após a outra, associadas não por uma ordem cronológica, mas por uma sequência que muito lembra o alinhavo do discurso dos loucos. Esses personagens aparecem em uma sequência que desemboca na série de fotos que trazem a série *Gambiarras*, com combinações de elementos do cotidiano para resolver pequenos problemas, como manter uma janela aberta com uma garrafa pet, segurar uma nota com um palito espetado em uma batata ou assegurar o peso de uma agulha sobre o disco de vinil com um dado preso a ela. Gambiarras são como o discurso dos loucos e dos artistas, construindo associações inusitadas e procurando soluções inventivas para lidar com a vida ao redor.

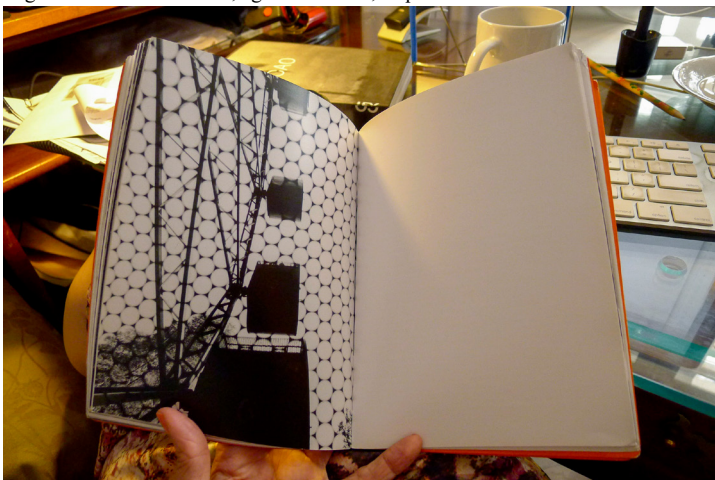
Mas voltemos à nossa página aberta. Nela aparentemente não há imagens, mas dois círculos recortados na página. Quando o livro está aberto, um enquadra o mundo em que estamos, outro enquadra um fragmento do texto do primeiro sequestro em que lemos trechos de frases incompletas, palavras soltas como ‘cegos’, ‘espelho’, ‘vertigens’, ‘navalha’, ‘desfile’. Não há uma sintaxe que as conecte, no entanto, tendo já lido o livro, elas fazem sentido e lembram o sequestro do sonho e da memória que associa fragmentos aparentemente dispersos, mas que juntos dizem algo. A conexão de Cao Guimarães com o mundo em volta é tamanha que ele declara que o objetivo do projeto *Histórias do não ver* era livrar-se da tirania da visão para privilegiar os outros sentidos³, ou seja, permanecer conectado pelas sensações. Tal declaração ecoa no filme *Ex-isto*, em que vemos o filósofo Descartes, que baseou a sua obra na negação dos sentidos, em uma fictícia viagem aos trópicos – o filme é baseado no livro *Catatau*, do Paulo Leminski. Descartes, representado pelo ator João Miguel, parece em estado eterno de filosófico êxtase: sem abandonar um semblante sério e pensativo, ele se entrega aos sons misteriosos da mata, à textura melada das sementes da abóbora apalpadas na feira, ele se junta a uma dança na rua com as pessoas se divertindo e, por fim, se lambuza todo de areia na praia. *Ex-isto* é uma ode às sensações, fim de um ex-sujeito separado do seu objeto/isto e por fim lambuzado pelo mundo.

O mesmo fotógrafo Man Ray, que atribuiu ao queixo e ao corpo uma inusitada sensualidade, é quem declara em um dos seus aforismas: “A intensidade da mensagem só importa em razão do grau de liberdade atribuí-

3 “Queria sentir o mundo por meio dos outros sentidos que não a visão. Queria cheirar, ouvir, tocar e provar o mundo. Cansado das imagens, resolvi suprimi-las, para registrá-las enquanto não as via. Fotografei todas as realidades dos “sequestros” não pelo que via, mas pelos estímulos do que cheirava, ouvia, tocava, comia. Um projeto que renunciava a destituição do sentido tirânico da visão. Uma revolução dos outros órgãos sensoriais. Uma marcha com bandeiras nasais, digitais, gustativas e auditivas.” (GUIMARÃES e DOS ANJOS, 2015, p. 13)

do ao automatismo ou ao inconsciente ”⁴. Esse aforismo solto de Man Ray refere-se provavelmente ao contexto do surrealismo que privilegiou a fala do inconsciente, mas essa fala é também evocada indiretamente por Cao Guimarães quando, de olhos fechados, ele se deixa sequestrar para ter acesso aos outros sentidos e também a uma visão interna que vagueia em pensamentos regidos por mecanismos equivalentes aos do sonho e da memória. Não esqueçamos que para Merleau-Ponty a visão é o encontro, como num grande encruzilhada, de todos os aspectos do Ser (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 86).

Figura 3 – Belo Horizonte, agosto de 1996, sequestradora Rivane Neuenschwander



Fonte: Guimarães, 2013.

Talvez porque entre os nomes dos convidados a sequestrar Cao Guimarães, o da artista plástica Rivane Neuenschwander soa como o mais familiar, é nesse encontro que vemos melhor o quanto do Outro pode aparecer nesses sequestros, já que as imagens dos dois eventos que ela su-

4 Do original : “L’intensité du message n’inquiète qu’en raison du degré de liberté accordé à l’automatisme ou au subconscient” (RAY, 1998. p. 85).

geriu, em Londres e em Belo Horizonte, trazem à lembrança a obra da artista, onde a forma circular e a leveza são recorrentes. Vêm à lembrança, por exemplo, as bolinhas de isopor acumuladas no forro transparente na obra *Continente/nuvem* (2007), exposta em Inhotim⁵; bolas coloridas em outro teto transparente também ativadas por ventiladores, assim como as bolinhas de isopor da obra anterior, aparecem na obra *Estórias Secundárias* (2006)⁶, dessa vez em papeis de seda coloridos em movimento, o que lembra ainda o filme *Quarta-feira de cinzas* (2006) realizado com Cao Guimarães, que consiste de formigas carregando confete colorido para dentro do formigueiro ao som de um leve batuque em caixa de fósforo; ou ainda a bolha de sabão flutuando em apartamento vazio no curta *O Inquilino* (2010)⁷, também da mesma dupla de artistas: Cao e Rivane. No sequestro em Londres também guiado por Rivane Neuenschwander, há um estado de flutuação na dança que parece estar ocorrendo na festa árabe no parque onde Cao Guimarães foi deixado. Em Belo Horizonte, trata-se do parque de diversões onde ele foi colocado e afivelado a um brinquedo giratório que vemos na foto acima. A situação em si, que lembra o tom colorido e lúdico da obra da artista sequestradora, parece propícia ao estado flutuante do texto, que diversas vezes remete tanto ao movimento como a uma flutuação no tempo.

Já em outro sequestro também em Belo Horizonte, mas por Patrícia Lacerda, entre cheiro de flores, vestidos e véus fugazes que roçam no artista de olhos vendados, Cao Guimarães descreve: “eu estava presente e as coisas estavam em gerúndio” (GUIMARÃES, 2013, p. 30). Ora, o

5 Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/continentenuvem/>. Acesso em 8 nov 2020.

6 Disponível em: <http://www.caoguimaraes.com/obra/quarta-feira-de-cinzas/>. Acessado em 8 nov 2020.

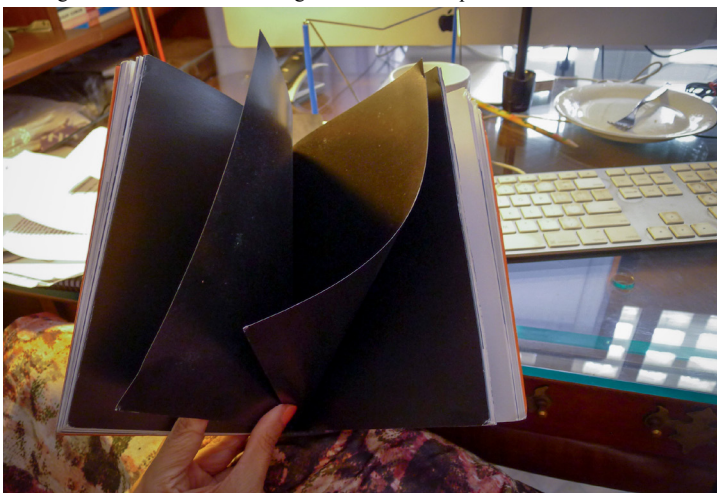
7 O filme pode ser acessado como The Tenant em: <https://www.youtube.com/watch?v=HW5zb2nLs8w>. Acesso em 8 nov 2020.

gerúndio vemos nas fotos borradas e nos cortes dos enquadramentos que sugerem movimento, mas também na escrita que funciona em fluxo de associações. A maneira que ele encontrou aqui de afirmar a presença das coisas foi colocá-las em movimento, ainda que use a fotografia estática. Há ainda a noção de tempo que não é linear, pois os olhos fechados, como vimos, levam o artista a lembranças constantes associadas aos estímulos recebidos. No caso desse parque de diversões em Belo Horizonte, ele observa: “Pensei, por alguma razão, que este exercício esquizofrênico de ser “sequestrado” era uma tentativa persuasiva de acelerar um processo natural de envelhecimento paralelo e uma certa infantilização. A máquina girava e dentro de mim tudo girava com ela” (GUIMARÃES, 2013, p. 63). Esse tempo embaralhado é o mesmo de Descartes vestido com roupas do século XVII, mas passeando e estranhando o Recife contemporâneo, no filme *Ex-isto*. Nas anotações do artista, a memória resgata, como no discurso do sonho ou do inconsciente, um tempo circular, não linear, que aqui aparece traduzido nessa estranha foto sem chão onde todas as coisas parecem girar. Rivane Neuenschwander proporcionou, assim, uma situação de suspensão, leveza e circularidade que revela um processo mental em jogo nessa experiência do sequestro, mas manteve-se fiel também a sua própria obra, ou seja, esse sequestro traz à tona um caso eficiente de doação recíproca e fusão de experiências do mundo⁸. Em um exercício acadêmico

8 Ou, nas palavras de Merleau-Ponty que parecem resumir todo esse projeto do Cao Guimarães de não ver, percebendo: “O mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é portanto inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 18).

de percepção fenomenológica da paisagem com alunos de pós-graduação do curso de Geografia da UFBA, Angelo Serpa conclui igualmente que a paisagem não é apenas um encontro entre sujeito e objeto observado, mas o produto de uma relação intersubjetiva necessária para a constituição do sujeito e para negociarem a própria noção de paisagem (SERPA, 2016). No contexto artístico, o “sequestro” faz sentido quando não se trata mais de conceber a percepção como o encontro distanciado de dois polos excludentes, sujeito e objeto, e quando a percepção se revela enfim como uma trilha irradiando múltiplas rotas.

Figura 4 – Belo Horizonte – agosto de 1996 – sequestrador Eduardo Motta



Fonte: Guimarães, 2013.

Sete páginas duplas de puro breu precedem duas fotografias de um homem, muito provavelmente o próprio Cao Guimarães, andando com os olhos vendados em uma cidade, passando em frente a um letreiro de uma loja de fotografia em espanhol. Em seguida vem o registro do sequestro sugerido por Eduardo Motta, o único que não está acompanhado por texto e o único que tem uma só imagem, que é uma fotografia colorida, um polaroid. Essa

imagem deve ser do próprio Cao Guimarães fotografado por outra pessoa, outra câmera, pois ela difere das demais no formato, na cor e no enquadramento bem centralizado. Nela, vemos uma pessoa coberta dos pés à cabeça por uma vestimenta preta, que parece estar no topo de um edifício sem apara-corpo na beirada. A escuridão dos olhos vendados culmina, assim, em uma situação de suspensão e risco, à beira de um abismo urbano. Toda essa escuridão de páginas pretas remete ao discurso de Paulo Marques de Oliveira, autodenominado cientista, astrofísico, homem teólogo, “sismografista” e “mestre dos mestres” cujo depoimento aparece no filme *O fim do sem fim*⁹, e que teve também parte de seus manuscritos reproduzidos no livro *Cao: “O Nada mesmo está lá, no fim do sem fim. No cosmo. No fim do sem fim, para o lado das estrelas, lá está o Nada”* (GUIMARÃES e DOS ANJOS, 2015, p. 180).

As anotações que se seguiram ao sequestro por Rivane Neuenschwander descrito anteriormente contavam sobre uma lembrança de um castigo na infância pelo professor de matemática, que o obrigou a ficar de frente para uma parede branca e terminar apreciando a experiência ao imergir assim “num mundo sem forma, sem limites, sem pensamentos”. Ali, diante da parede, o artista garoto compreende a noção de infinito tantas vezes mencionada pelo professor de matemática: “O zero das coisas, o vazio das coisas, o olhar fixo esvaziando as coisas, o olhar perdido e as coisas” (GUIMARÃES, 2013, n.p.).

O breu reafirmado dessas páginas contém, portanto, revelações; ele demonstra pelo menos duas coisas. A primeira, que o artista observador dos detalhes cotidianos, o

9 *O fim do sem fim* (2001), filme realizado por Beto Magalhães, Cao Guimarães e Lucas Bambozzi, mostra profissões em vias de extinção, mas não se trata de um filme sociológico já que é enfatizado nos personagens menos a profissão do que a força espiritual presente na aparição e no discurso de cada um. O filme foi realizado em viagens por dez estados brasileiros.

artista que celebra a formiga que passa, a bruma na paisagem, as gambiarras, os loucos no caminho, a bolha de sabão e tantas outras existências é também aquele capaz de contemplar o Nada. Os olhos vendados revelaram o eco desse abismo vivido em uma sala de aula da infância, ou no topo sem proteção de um edifício, estando exposto ali vulneravelmente com os olhos vendados, ou ainda, suspenso, rodando em um brinquedo giratório acessando uma lembrança antiga do vácuo. Todas essas cenas estão unidas pelo mesmo vertiginoso subentendido: e se, afinal, no fim do sem fim, houver nada além do Nada? A segunda revelação é que o mestre dos mestres, Paulo Mendes de Oliveira, como outros personagens dos documentários do artista, age como um espelho e dá visibilidade ao Nada que o garoto Cao Guimarães conheceu, e que o adulto reaccessou. A venda nos olhos demonstra, assim, que quem nos dá a visibilidade colorida de um polaroid, é quem nos ajuda a enxergar nossas mais intensas alegrias e mais obscuras constatações. O sequestro também é, afinal, de cada um no Outro. Tal mecanismo fica especialmente evidente no filme *Rua de mão dupla* em que ele convida seis pessoas a visitarem e filmarem a casa de outro. A diferença é que, enquanto naquele filme ocorre um processo de recíproca revelação, conforme destacado por *Consuelo Lins*¹⁰, aqui trata-se de, por meio do outro, reconhecer a intensidade de uma experiência vivida, no caso, a do Nonada.

10 Sobre o filme *Rua de mão dupla* (2002), Consuelo Lins comenta como o dispositivo inventado para esse filme permitiu escapar do tom de confissão de tantos documentários, permanecendo, no entanto, em uma investigação sobre o outro em que objetividade e subjetividade se misturam: “A mudança do foco do “eu” para o “outro” faz com que os personagens fiquem menos atentos a auto-controles, censuras e filtros que normalmente acionamos para oferecer a imagem que desejamos de nós mesmos. A maneira como se relacionam com o espaço alheio, o que escolhem filmar, o que dizem, como falam, palavras, sintaxes, entonações que colocam em cena, tudo isso revela muito mais deles mesmos do que poderíamos esperar. São imagens do outro fortemente embebidas da visão de mundo e dos afetos daquele que filma.” (LINS, 2014b, p. 26).

Figura 5 – Madri, fevereiro de 1997, sequestrador Ramón Lopes



Fonte: Guimarães, 2013.

Se o cinema de Cao Guimarães vai além de contar histórias e explora potências sensoriais e afetivas baseadas em uma autonomia da imagem (GONÇALVES, 2012), como bem pode ser observado também na maioria dos relatos e fotografias desse projeto das *Histórias do não ver*, o último sequestro é o que mais se aproxima de uma situação dramática. Sozinho em casa, Cao Guimarães atende a campainha e é abordado por uma dupla violenta que busca um acerto de contas e o ameaça enquanto procuram pelo dinheiro e pelo haxixe. Ele não tinha sido avisado que era mais um dos sequestros, alega que deve haver um engano, mas é levado de táxi com uma arma apontada para a cabeça dele para um outro prédio, onde é deixado nu sobre um colchão, e de olhos vendados. A situação é cheia de suspense e pra completar, um corpo feminino vem aplacar a solidão do artista.

Quando no caminho colocaram uma venda nos olhos de Cao Guimarães, ele comenta em texto que eles não sabiam

que “assim tiravam suas máscaras e começavam a existir de outra forma.” Fechar os olhos é, portanto, mecanismo de revelação para outras realidades. O texto é vago quanto ao que acontece no colchão, “ilha de espuma e molas”, “ilha carregando um corpo nu”; há uma menção a palavras escritas no corpo um do outro, mas não fica claro se é uma metáfora. Além da sensação do contato na pele evocada na foto, a ênfase do texto se volta menos para o corpo recém-chegado do que para o contato possível com a chegada de Alguém: “Alguém que não é nem ninguém, nem eu, nem este, nem aquela. Alguém! Alguém com tudo o que esta palavra tem de deliciosamente indeterminado.” (GUIMARÃES, 2013, p. 79). O outro corpo nu surge, assim, para culminar o livro em uma experiência de Alguém como se os olhos fechados e tantas lembranças acessadas só pudessem enfim culminar nessa celebração. Ser sequestrado significava dar-se à vontade alheia. Isto já estava implícito no mecanismo do livro, porém esse dispositivo nada mais é do que o eco de outros filmes, seja ele *Rua de mão dupla* – um exercício de revelação de si pela visita ao apartamento de outro, ou *Atrás dos olhos de Oaxaca* (2006) – em que ele dá uma câmera para um garoto filmar o cenário ao redor, ou ainda *Otto* – em que ele narra um encontro amoroso crucial para a sua vida e o nascimento do filho. Podemos ainda encontrar em tantos outros personagens – sejam eles Descartes ou os inúmeros entrevistados Brasil afora, profissionais em extinção, andarilhos ou o eremita – todo um rol de doações ao outro, cujas conexões se encontram no ouvinte de criaturas dispersas nas suas obras.

Voltando a um dos sequestros não escolhido nas fotos acima, o sequestro por Patrícia Lacerda em Belo Horizonte, encontramos, em seguida às belas fotos de fragmentos de vestidos e flores flutuando em um parque, o seguinte trecho: “Dentro de mim não havia eu. Não havia nem mesmo um dentro de mim. Eu era apenas rastro e movimento”

(GUIMARÃES, 2013, p. 30). Muito já foi dito sobre o *ser movimento* nessa obra, algo que transparece nas imagens e na escrita. Ser rastro é o novo elemento: ser rastro implica ser marcado pela presença de algo que passou, ser pegada, vestígio – algo bastante coerente a quem se detém nos detalhes do mundo para ser marcado por eles. Ao mesmo tempo, a frase começa dizendo que dentro de mim não havia eu. Voltamos ao Descartes de *Ex-isto*: o filme parece ter como missão negar a máxima do filósofo de que penso, logo existo, e estar, ao contrário, mais próximo de afirmar, “sinto, logo existo”. A repetida ênfase da obra de Cao Guimarães nas banalidades da vida, no acaso dos encontros, em todas as trivialidades às quais ele se dedica com uma dose de fascínio, sugerem que o encontro com o livro do Leminski e com Descartes revisto não foi por acaso. Porém, os olhos vendados dessas *Histórias do não ver* revelam, também, que não bastam as sensações, que a fuga da lógica não é a negação da abstração mental e sim a abertura para uma outra lógica e um universo de ricas associações. Se repetimos o percurso do artista que fecha os olhos para acessar lembranças e assim também existir mais intensamente, arriscamos, pela escrita, uma forma também de fechar os olhos e acessar sua própria obra para encontrar as afinidades e pontes capazes de decifrá-la.

Na obra de quem tanto se dedicou ao vídeo e à fotografia, vemos com clareza como o olhar contemplativo da fotografia contaminou a obra cinematográfica com longos planos-sequência onde pouca coisa acontece (LINS, 2014b). A fotografia, por outro lado, não ficou imune ao olhar do cineasta. As *Histórias do não ver* revelam uma fotografia eternamente em movimento, em gerúndio constante. Elas são estáticas e ao mesmo tempo extáticas no sentido de êxtase, maravilhamento tornado visível na flutuação constante das imagens ou no fluir do texto. “Dentro de mim não havia eu”, ou seja, a flutuação permite uma

ausência de peso e pura entrega tanto aos fragmentos do mundo quanto aos fragmentos de si reconectados pela lembrança. O prefixo “ex-”, em fotografias extáticas, significa justamente movimento para fora (como por exemplo em exportar, exumar), o que aqui se verifica tanto pelo sair de si que o êxtase implica, como pelo sequestro que tira a pessoa do seu cotidiano para viver uma experiência ambígua, pois ela pode chegar a ser uma experiência do outro e também um mergulho em si mesmo. A outra parte da palavra que sobra tirando o prefixo “ex-” refere-se ainda à tática – o dispositivo encontrado pelo artista para, uma vez sequestrado, ao não ver, virar “puro rastro e movimento” e deixar como vestígio disso tanto a pegada de outros no seu corpo, como fotografias paradas e em gerúndio, parecendo rastros contaminados com um estado cinematográfico de ser. Merleau-Ponty criticava em Descartes a visão do geômetra que olha excluído do espaço que observa, porque para ele o que importa é o espaço em que o sujeito está englobado e as coisas se manifestam não pelo contorno delas, mas pela experiência que causam no sujeito inserido no espaço junto com o seu corpo. No seu livro *O olho e o espírito*, Merleau-Ponty refere-se à pintura como capaz de mostrar como as coisas se fazem coisas e o mundo se faz mundo, estando a pintura não mais submetida a um esquema geométrico que lhe antecede, mas ciente da necessidade de encontrar novos meios de expressão ou de reinvestir os meios já existentes de um potencial reconstituidor da visão (MERLEAU-PONTY, 1991). Essas *Histórias do não ver* querem justamente se desvencilhar do ver que já não mais enxerga, por isso as fotografias foram então liberadas da perspectiva linear e seu observador imóvel implícito, foram contaminadas pelas palavras elas mesmas soltas em um território de associações livres, e contaminadas ainda pelas sensações de um corpo que sente. Se a pintura “não procura o lado de

fora do movimento, mas os seus números secretos” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 81), nesses sequestros, a fotografia, aliada ao texto e ao formato do livro, procura captar os números secretos da percepção de um sujeito não cartesiano, e em constante movimento pra dentro e pra fora de si.

Referências

BRASSAÏ. Proust e a fotografia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

GONÇALVES, Osmar. Narrativas sensoriais: a lógica do sensível em Cao Guimarães. In: SOUZA, Gustavo et al. (org.). XIII Estudos de Cinema e Audiovisual – Vol. 1. São Paulo: SOCINE, pp. 213-224, 2012.

Disponível em: <http://livrozilla.com/download/979338>. Acesso em 8 nov 2020.

GUIMARÃES, Cao. Histórias do Não Ver. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

GUIMARÃES, Cao e DOS ANJOS, Moacir. Cao. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

LINS, Consuelo. Ex-isto: Descartes como figura estética do cinema de Cao Guimarães. In: GONÇALVES, Osmar (org.). Narrativas Sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea. Rio de Janeiro: Circuito, 2014a.

LINS, Consuelo. Tempo e dispositivo nos filmes de Cao Guimarães. Dossiê Cao Guimarães, Hambre, 2014b.

Disponível em: <https://hambrecine.files.wordpress.com/2014/04/dossiercao.pdf>. Acesso em: 8 nov 2020.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da Percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. L'œil et l'Esprit. Paris : Gallimard, 1991.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

RAY, Man. Ce que je suis et autres textes. Paris: Hoëbeke, 1998.

SERPA, Angelo. Fenomenologia transcendental como fundamento de uma fenomenologia da paisagem: notas sobre um exercício prático de redução fenomenológica. Geograficidade, v. 6, n.1, 2016.

Santiago em chamas: insurgência política e o despertar das imagens¹

por Marcela Chaves do Valle
e Maurício Lissovsky

Como uma imagem do passado pode ajustar-se tão precisamente à atualidade? Documento ou arte, ilusão ou premonição? Que história esta imagem incendeia e como articulam-se, no imaginário contemporâneo, verdade e política? A partir da premissa de que a imagem arde ao tocar o real (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208) e com base nas teses Sobre o Conceito da História de Walter Benjamin (2012), esse artigo se propõe a refletir sobre o trânsito das imagens do campo artístico ao documental e vice-versa, no contexto da insurgência chilena de 2019.

1

Palavras-chave: Fotografia. Arte e Política. Chile (2019).

¹ Uma versão preliminar desse capítulo, escrita antes da realização do plebiscito, foi publicada na revista Logos (Rio de Janeiro), v.27, 2020, p. 205 – 220. O presente texto retoma e expande os argumentos ali apresentados.

O Chile exigiu mudanças. Em novo plebiscito histórico, com 78% dos votos, os chilenos decidem pela escrita de uma nova constituição, com participação cidadã e paridade de gênero. Uma longa batalha se fez necessária para essa primeira vitória. Foi preciso desmascarar uma guerra fictícia, confrontar a violência do Estado nas ruas – muitos perderam a visão, outros tantos perderam a vida – e resistir à pandemia de Covid-19. Os chilenos decretam, nas ruas e nas urnas, ao governo e à elite, que não mais será possível manter os olhos fechados e o sono tranquilo até que a dignidade se torne costume. Durante o período sombrio da ditadura militar (1973-1990), o Chile estava “cego por decreto” (DE LA PARRA, 1990), imerso em um obscurantismo tecido por censura e medo, opressão e extermínio. No histórico plebiscito de 1988, os chilenos tiveram oportunidade de escolher se Augusto Pinochet continuaria no poder e disseram “NO!”. Após anos de totalitarismo, o direito de escrever a própria história retornava para as mãos do povo que decidia pela volta da democracia. Era a liberdade tão ardentemente sonhada. Demorou-se para perceber que esse sonho não era tão livre como se esperava. Ou ao menos, não para todos os chilenos.

Na elaborada distopia de Ensaio sobre a Cegueira (1995, p. 7), José Saramago descreve uma epidemia de cegueira branca, distinta da tradicional imagem da escuridão proveniente da inaptidão em perceber a luz. Ao contrário de algo que cobre “a aparência dos seres e das coisas, deixando-os intactos por trás do seu véu negro”, há esse outro tipo de cegueira, de uma “brancura tão luminosa, tão total”, que devora mais do que absorve, “não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis”. O autor nos abre os olhos para outras formas de cegueira. Em nome do progresso, o modelo de democracia neoliberal ofus-

ca a realidade com seu excesso de luz, promessas inatingíveis de um futuro em que a liberdade se confunde com o consumo ilimitado, enquanto conduz a sociedade a uma catástrofe social e ecológica sem precedentes.

Benjamin já alertava para a incrustação da impossibilidade de sonhar e de ser solidário no cerne do capitalismo: uma “sensação de que a ação política, assim como as outras dimensões da vida, estaria dominada pelo culto permanente, *sans revê et sans merci*, da vida sob o capitalismo” (KEHL, 2013, p.3). A apatia generalizada é o efeito no indivíduo das frustrações em seu sonho de um mundo melhor. Em algum momento recente, parte dos chilenos pode ter percebido que “não é depressão, é capitalismo”². Frases como essa foram ouvidas dos manifestantes e lidas nas fachadas de prédios e monumentos. A escritora Nona Fernández compilou algumas delas em um texto que originou um curta metragem de mesmo nome. Por intermédio de obras como *No era Depresión era Capitalismo*³, de um coletivo de sessenta pessoas entre estudantes, ativistas, representantes indígenas e artistas, fez-se reverberar no mundo as demandas dos cidadãos chilenos.

Se o capitalismo é um trem desgovernado rumo ao abismo, os chilenos, em particular os jovens, puxaram ao menos um freio de arrumação. O “apelo à vida onírica” funciona como um “aviso de emergência”: “um indicativo, não tanto do caminho que a alma deve tomar para retornar ao lar, mas de que esse caminho já havia sido obstruído” (BENJAMIN, 2013, p. 484). Em seus gritos incansáveis, ecoados em textos literários, cantados em músicas de protesto, encenados nos palcos das ruas, os jovens chilenos acionam os freios de emergência – o ato revolucionário

2 Disponível em: <https://www.elperiodista.cl/nona-fernandez-no-era-depresion-era-capitalismo/>. Acesso em 25 out 2020.

3 Dirigido pelos cineastas Chamila Rodríguez e Galut Alarcón, o curta estreou no Festival Internacional de Cinema de Valdivia (FICValdivia 2020) na seção Cinema e Resistência. Disponível em: <https://noeradepresioneracapitalismo.com/> Acesso em 25 out 2020.

benjaminiano (LOWY, 2013; 2004) – e anunciam à elite e ao governo que não os deixarão dormir enquanto não puderem voltar a sonhar. Os olhos do mundo se voltam para o Chile. Considerado berço do neoliberalismo, o país talvez seja a primeira pá a cavar seu túmulo. Não custa sonhar.

Chile em Chamas

Por quase trinta anos, a rotina democrática foi capaz de abafar as brasas ainda rubras que restaram do fogo que ardeu no país andino ao longo de dezessete anos de ditadura militar (1973-1990). Desde a redemocratização, o Chile, dizia-se, prosperava em harmonia sob o modelo neoliberal adotado ainda em tempos sombrios. Mas as disputas pela memória da nação mantiveram a brasa viva em cada busca por verdade e justiça diante dos mortos e desaparecidos políticos, em cada remanescente indígena a clamar por sua terra de origem e pelo reconhecimento de sua luta desde épocas coloniais. Pois é na atualidade que o vento que sopra é finalmente reconhecido na forma fatídica de uma tempestade chamada progresso (BENJAMIN, 2012). Aos seus pés, um acúmulo incansável de “ruína sobre ruína” pesa sobre um povo. Frente à consciência da catástrofe, o fogo volta a arder em chamas. Aparentemente, a fumaça não será suficiente para obnubilar os fatos. Incendeia-se o véu da história. É o despertar.

Os olhos esbugalhados do anjo da história de Benjamin nos interrogam. Somos forçados a refletir sobre o que levou a esse crucial momento de interrupção no continuum da história chilena. Tomada de posição de um povo que “para, bruscamente, numa constelação saturada de tensões” com o propósito de fazer “explodir uma época”, interromper “o curso homogêneo da história” (2012, p. 251). Como um adivinho, Benjamin lê nas entrelinhas da história burguesa, protagonizada pelos estados e orientada para o progresso

econômico, o destino trágico da humanidade. Segundo Michael Lowy, (2004, p. 202) “Benjamin tinha a premonição dos desastres monstruosos que uma civilização industrial/burguesa poderia produzir em crise”. O anjo arregala os olhos diante das tragédias do passado: “ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos”, mas suas asas estão abertas, imobilizadas pelos ventos que o impulsionam em direção ao futuro (2012, p. 246, *apud* LOWY, 2004): “A catástrofe é o progresso, o progresso é a catástrofe”. Com a gradual exacerbação dos problemas sociais decorrentes do neoliberalismo, os alarmes da desigualdade social soaram com a exclusão decorrente do sistema de capitalização das aposentadorias, o preço imposto à água e o aumento das passagens do metrô; a antiga brasa volta a arder em chamas. O Chile despertou.

Em 18 de outubro de 2019, milhares de pessoas tomam as ruas chilenas e se mantêm nelas por meses. Os saques às lojas dos primeiros dias não serviram para suprir as casas dos manifestantes, mas para alimentar o fogo da insurgência. Barricadas de mercadorias despontaram em diversas cidades como forma de expressar a indignação social, política e moral contra o poder econômico e evidenciar o repúdio compartilhado por um Estado que, em nome do progresso, abandona parte de sua população à própria sorte.

Com o brilho e a fugacidade de uma centelha, uma imagem invadiu as redes sociais expressando *Santiago em chamas* (Figura 1). Junto a notícias, vídeos e fotografias dos protestos que se alastravam pelo país, o mundo pôde acompanhar o levante de um povo que grita Basta! aos abusos e injustiças do neoliberalismo. A imagem representava, melhor que qualquer outra, a escala e a plenitude do levante. Todavia, poucos dias depois, ela ressurgiu nos jornais, não mais para anunciar a insurreição, mas para difamá-la. A imagem foi dada como falsa. ⁴Não era falsa

4 A checagem foi realizada pela AFP - Agence France-Presse, em 23 de outubro de 2019, e compartilhada nos jornais O Globo, Extra, G1. Disponível em: [https://checamos.afp.com/suposta-foto-aerea-de-san-](https://checamos.afp.com/suposta-foto-aerea-de-san)

como acontecimento, bem entendido – Santiago estava de fato com focos de incêndio nas ruas de sua capital – mas falsa como imagem. Não se tratava de uma fotografia documental, tal como usualmente publicam os jornais, certificando a veracidade da notícia, nem era atual, posto que fora criada em 2008, há mais de 10 anos, pelo artista Carlos Eulefi, que talvez tenha vislumbrado o futuro ao pincelar chamas em uma bela imagem aérea de Santiago.

Figura 1 - Carlos Eulefi (2008).



O episódio sugere muitas questões a respeito do estatuto da imagem na contemporaneidade. Que relação pode ter a fotografia com a verdade? Que compromisso pode ter a arte com o real? Que direito tem uma imagem de iludir? Esse texto explora um pouco as questões suscitadas por *Santiago em chamas*. A fotografia talvez esteja condenada, por toda a eternida-

tiago-em-chamas-e- apenas-uma-ilustracao-digital. Acesso em 28 jan 2020.

de, a equilibrar-se na corda bamba que conecta e contrapõe realidade e ficção, sem nunca alcançar definitivamente alguma ancoragem. A fotografia subsiste entre esse polos e deles retira tanto sua força de autenticação como sua expressão poética. Só há fotografia na tensão epistemológica entre demonstração fidedigna e criação artística, entre prova⁵ e fabulação, verdadeiro e falso. Sua marca ontológica, se alguma lhe pode ser creditada, habita a multiplicidade e complexidade de formas que emergem da incerteza e instabilidade das imagens técnicas, e a um só tempo documento e arte, natureza e cultura, técnica e magia.

Em função de sua gênese mecânica, a fotografia foi compreendida, inicialmente, como reflexo especular do mundo. A essa percepção, André Bazin acrescentou uma dimensão funesta. A fotografia permitia, pela primeira vez, que uma imagem do mundo exterior se formasse “automaticamente, sem a intervenção criadora do homem”, mas aportava ao vivo o signo da imobilidade, prenunciando sua morte (1991, p. 22). Desde cedo, portanto, a fotografia colocou dificuldades para o “artista” que, segundo o paradigma romântico, deveria necessariamente aportar algo de sua subjetividade ao mundo. A proclamada objetividade da câmera fotográfica conspirava contra o autor. Os usos policiais da fotografia – na identificação e, posteriormente, no registro de vestígios na cena de crime –, assim como suas diversas aplicações no campo da ciência, corroboravam o discurso de veracidade em torno dela.

Se a fotografia era incapaz de mentir, como resume Dubois, a necessidade de “ver para crer” era por ela satisfeita. (1993, p. 25). Ainda que, no limite, seu testemunho seja apenas o da existência pregressa de algo, e seu sentido ou significado não estejam absolutamente ga-

5 Sua aparição das redes sociais como Facebook, Instagram, Twitter data de 20 de outubro de 2019. Sua criação antecede em onze anos a sua irrupção. Imagem disponível em: https://www.instagram.com/p/B32ov60pWeY/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em 28 jan 2020.

rantidos, o espectador fora instruído a olhar para as representações fotográficas como se mirasse a realidade, a confiar na imagem técnica “tanto quanto confia em seus próprios olhos” (FLUSSER, 1985, p. 10). Para os artistas que operavam no campo da fotografia, pictorialistas ou simbolistas, por exemplo, tratava-se de escapar da maldição do mecanismo. Para o jornalismo, por outro lado, – e, em larga medida, também para o historiador – a “objetividade” fotográfica servia de paradigma para sua atividade. Nesse sentido, a fotografia não era apenas um *analogon* do real, mas, no campo discursivo, um *analogon* de práticas sociais que pretendiam mostrar-se como objetivas e neutras diante de suas audiências.

A partir de meados do séc. XX, a dimensão subjetiva da fotografia começa a ser objeto de discussão. Com as vanguardas fotográficas são subvertidos os pontos de vista e o próprio visível passa a ser pensado como resultado de uma elaboração: certamente, primeiro pelos artistas, depois por filósofos, como a reflexão de Heidegger acerca da visão de mundo, e finalmente pelas ciências sociais, em particular as disciplinas influenciadas pela linguística. Os adeptos de uma fotografia direta têm no século XX a oportunidade de valorizar suas imagens como fruto de intenções e escolhas que envolvem o recorte e o enquadramento da cena, o ajuste da luz, a oportunidade do disparo e, finalmente, um conjunto de referências estilísticas e retóricas provenientes tanto da tradição pictórica como dos tropos propriamente fotográficos que a mídia, em particular por meio das revistas ilustradas, vai consolidando.

Como já foi observado, dois impulsos teriam marcado a trajetória histórica da fotografia como meio e como arte: o interesse “forense” pelo detalhe, pelo vestígio, e o interesse “cinemático” pela mise-en-scène, pela encenação. (CAMPANY, 2013) A despeito dessa aparente oposição, é da tensão entre esses dois impulsos que a fotografia se

desdobra como campo criativo e substância expressiva, por um lado, e como objeto de conhecimento e fonte de informação, por outro. O isso de Real que “chamuscou a imagem” deixou ali um rastro, uma infiltração inescapável, cujo sentido talvez apenas ao futuro possa revelar-se (BENJAMIN, 2012, p.100). Por outro lado, tudo que a fotografia pode certificar é o aparente, o pró-fílmico, como se diz no cinema: o que eventualmente esteve diante da objetiva e inscreveu-se – na película fílmica ou no arquivo digital – no momento exato do “isso foi” barthesiano (1984, p. 115). Já as circunstâncias que culminaram naquele encontro, se foi natural ou intencional, fortuito ou encenado, ou se algo particularmente relevante foi deixado de fora do campo visual, são questões que as instituições fiadoras de sentido procuram evitar. Mas são, por sua vez, as vias pelas quais o espectador pode fabular.

Como Sontag enfatiza, a imagem fotográfica funciona como um sedutor convite. “Aí está a superfície. Agora, imagine – ou, antes, sinta, intua – o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem este aspecto”. E complementa: “fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia” (SONTAG, 2004, p. 33). Sim, a fotografia pode iludir ou mesmo enganar. Sua força de certificação pode corroborar versões dos acontecimentos que atendem às necessidades das grandes corporações da mídia hegemônica ou servir aos mais variados fins de propaganda. A questão que resta, em última instância, é: a quem serve essa imagem?

Ao longo da história, por inúmeras vezes, a fotografia serviu aos interesses da classe dominante, perpetuando “as relações de exploração já existentes na sociedade” (AZOULAY, 2008, p. 109). O próprio Benjamin já apontara para a trajetória da fotografia no início do séc. XX e sua função política nas mãos dos vencedores, alertando aos fotógrafos que colocassem “legendas explicativas que [...] lhes

confirmam um valor de uso revolucionário” (2012, p. 138).

Pode ser, no entanto, que em determinadas circunstâncias, em virtude de sua magnitude e complexidade, a fotografia documental não seja capaz de dar conta dos fatos. Confrontado com esses acontecimentos, o papel da fotografia talvez não seja o de fornecer a resposta, mas de colocar o problema sobre a aparência do mundo e o que se esconde por trás dela, o sentido do que se vê e do que não se vê. Santiago está ou não está em chamas? A confiança depositada na fotografia é também aquilo de que sempre carece. Se a imagem é falsa, o incêndio causado pelo modelo neoliberal no Chile também é? Se a fotografia foi manipulada, também o foram as evidências da catástrofe em curso? Somos intimados a escovar a história a contrapelo para não nos tornarmos cúmplices do silenciamento dos vencidos. Sob as cinzas das imagens falsas do passado, é preciso encontrar a chama que incendeia a atualidade – e as fagulhas reservadas para brilhar no futuro.

Sintoma da catástrofe, alegoria do despertar

Santiago em chamas tem por base uma fotografia. Entra assim, como toda fotografia, no jogo de autenticidade e testemunho que caracteriza esse tipo de imagem. Todavia, como recorre a técnicas realistas de pintura, as marcas da manipulação tão características das fotomontagens políticas das vanguardas históricas não são percebidas de imediato. Apenas uma inspeção mais apurada, em uma reprodução de boa qualidade, revelará ali as “pinceladas” e “luzes” acrescentadas pelo artista. A fotografia perderia assim sua “pureza”, permitindo que ganhasse o rótulo de “falsa”. Mas, por outro lado, foi exatamente essa manipulação, essa “ficcionalização”, que favoreceu sua ressurreição, mais de uma década depois, como testemunho da contemporaneidade. Em contato

com o real, a imagem adormecida em um blog dedicado a narrativas de ficção científica arde. E ao arder, evoca “sua própria sintomatologia” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.208).

Nunca a imagem se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca mostrou tantas verdades tão cruas; nunca, sem dúvida, nos mentiu tanto solicitando nossa credulidade; nunca proliferou tanto e nunca sofreu tanta censura e destruição. Nunca [...] a imagem sofreu tantos dilaceramentos, tantas reivindicações contraditórias e tantas rejeições cruzadas, manipulações imorais e execrações moralizantes (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.209).

Para Didi-Huberman, a imagem arde em contato com o real por ser guardiã de uma verdade que não é capaz de aparecer no simples desnudamento, como antevia Benjamin: “mas sim em um processo que poderíamos designar analogicamente como o incêndio do véu” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208). Um ato de destruição capaz de dissipar as sombras com a explosiva intensidade luminosa de suas chamas. Um mesmo gesto guarda dois movimentos importantes para Benjamin: o da interrupção e o da iluminação, ambos coexistentes no despertar.

Uma década separa a confecção dessa imagem e sua circulação nas redes sociais. Mas essa distância realmente importa? A continuidade temporal é um privilégio dos vencedores. Há inúmeros relatos, entre artistas chilenos, da dificuldade em restabelecer, no pós-golpe, uma continuidade que havia sido “violentamente fraturada”. A transição não teria sido capaz de realizar o recolhimento “das ruínas que sobreviveram à catástrofe do sentido”. Esse processo teria sido tão violento que “nem sequer a sensibilidade do testemunho foi possível para os jovens artistas”: “Como foi o testemunho da arte? Foi o testemunho do dejetto, da errata, da ruína que retomou todos os restos da história enquanto perambu-

lava pelas margens da cidade” (VERGARA, 2016, p. 143).

De acordo com a concepção benjaminiana de história, ao invés de um lapso entre épocas distantes, o que ocorre na imagem é uma coincidência no exato momento em que uma reciprocidade entre passado e futuro se realiza no agora. Uma configuração saturada “de momentos ‘atuais’, explosivos, subversivos” (LOWY, 2005, p.121) que se cristalizam sob o olhar correspondido do presente. Pois “o futuro habita as imagens do passado como um ‘ovo’ em seu ninho. Está encoberto por uma casca e seu conteúdo só pode ser adivinhado [...]. Está lá, adormecido, à espera de seu despertar, quando a casca se rompe e ele é finalmente reconhecido” (LISSOVSKY, 2014, p.191). O artista pincelou as chamas irrompendo nas ruas de Santiago para uma coleção de cenários pós-apocalípticos, mas o futuro irá despertar ali a profecia das barricadas atuais. No momento de seu reconhecimento, o fogo que incendeia mercadorias ilumina a insatisfação que se manteve em brasa dormida por mais de trinta anos.

“A História decai em imagens, não em histórias”, enuncia Benjamin em sua “doutrina elementar do materialismo histórico” (BENJAMIN 1999, p. 476). Por isso, como conclui Adorno, imagens são fósseis antediluvianos que trazem a dialética até o ponto de sua indiferenciação” (BENJAMIN 1999, 461). A imagem, a fotografia em particular, é essa “presença remanescente”, causal e tátil, de um passado que não cessa de trabalhar, de transformar o substrato onde imprime sua marca (DIDI-HUBERMAN 2008, p. 13-14). Nos vestígios dos acontecimentos, nas imagens da história, não devemos ver apenas inscrições do passado, mas fragmentos cintilantes do porvir, sonhos não realizados, premonições cujo sentido só será apreendido tardiamente. Desse tempo premonitório, somos sempre contemporâneos. Somos tomados pela experiência desse tempo como uma interrupção, como

uma carga explosiva nas entrelinhas de nossas vidas.

Mas o despertar das imagens do passado não é isento de disputa pois, situadas entre o sono e a vigília, seu sentido é tão movediço quantos os objetos em torno da cama daquele que desperta. Santiago em chamas, a profecia de Eulefi, foi rapidamente compartilhada por campos opostos da disputa: para uns, era a demonstração da “jornada histórica” dos jovens chilenos, protagonistas de uma “rebelião popular sem precedentes”; para outros, a prova da “anarquia do comunismo” que havia levado ao fechamento do aeroporto e ao cancelamento dos voos⁶.

Apesar de opostas ideologicamente, essas narrativas tomaram a imagem como evidência dos acontecimentos atuais. Além disso, há uma conexão imaginária da qual ambas provêm. Nas duas, o fogo remete à ideia de erupção – como a do vulcão chileno Puyehue que, em 2011, foi responsável pelo fechamento de aeroportos em vários países sul-americanos. Brotando do subterrâneo, a brasa vulcânica pertence tanto ao passado (a memória dos oprimidos, a injustiça histórica) como à natureza (a selvageria do anarquismo). No mesmo ano, uma série de manifestações estudantis sacudiu Santiago, sendo consideradas um antecedente importante da revolta de 2019. Os laços imaginários entre o vulcão e a rebelião não são, portanto, fortuitos.

Curiosamente, na concepção original do artista, as chamas não brotavam do subterrâneo de Santiago ou dos corações humanos rebelados, mas de um rastro de fogo deixado por um zepelim derrubado por jatos da força aérea chilena. Esse fogo vindo do céu, no entanto, a despeito do tom futurista da narrativa, também estava vinculado ao passado, pois a inusitada aeronave alemã – que, a propósito, jamais visitou o Chile – continha periódicos datados de 1932. Apesar do caráter apocalíptico da nar-

6 Ver sobre isso: <https://www.t13.cl/noticia/nacional/fake-news-foto-viral-santiago-llamas-desmentida-protestas-chile>. Acesso em 28 mar 2020.

rativa, por ocasião de sua primeira publicação, 2008, um leitor já teria sugerido que a imagem não prenunciava a “destruição” da cidade, mas seu “despertar”. Sua interpretação baseava-se na informação que o rastro de fogo dos destroços deixados pelo zepelim formara a palavra “EMETH” (EULEFI, 2008). Os textos da época não esclarecem os leitores, mas “emet”, em hebraico, que dizer “verdade”. Na tradição mística judaica, é a inscrição que posta sobre a fronte do boneco de barro conhecido como o golem de Praga, insufla-lhe vida, ou seja, desperta-o. Mais tarde, uma vez apagada a letra inicial dessa palavra, o golem retorna à inanição, já que “met” significa “morto”.

Uma década depois de criada, a imagem viva-morta de Santiago – tal como Bazin teria descrito uma fotografia – faz brotar da terra as centelhas de fogo que uma aeronave oriunda do passado remoto havia semeado. A cidade é como a palma da mão onde os acontecimentos deixam seus rastros históricos e o porvir pode ser lido como um “manual para as gerações futuras” (CADAVA, 2016, p. 356). As chamas da pintura são simultaneamente o sintoma da catástrofe em curso como a alegoria de seu despertar – simultaneamente o que viria a ser e o que era desde o início. Uma fagulha do futuro despertou a imagem adormecida. A realização de uma profecia, no entanto, não garante o resultado de um conflito.

No mesmo 25/10/2019, em que o jornal O Globo informava que a imagem Santiago em Chamas era “fake News”⁷, 1,2 milhão de pessoas aglomeravam-se no centro de Santiago para a maior manifestação chilena des-

7 A manchete anuncia: “É #FAKE que imagem aérea mostre Santiago em chamas durante protestos”. Disponível em: <https://g1.globo.com/fato-ou-fake/noticia/2019/10/25/e-fake-que-imagem-aerea-mos-tre-santiago-em-chamas-durante-protestos.ghtml>. Acesso em 28 jan 2020.

de o retorno da democracia⁸. Outra imagem emblemática do levante chileno repercutiu então mundialmente ao expressar a sensação contagiante das ruas e a síntese dos valores em disputa no país (Figura 2). Na fotografia, um mar de pessoas ocupa uma praça de Santiago, tradicional palco das manifestações na capital, para tomar a estátua do General Baquedano. Bandeiras do Chile tremulam por todos os lados. Nas luzes do entardecer, em meio à fumaça próxima, o céu parece em chamas. Um jovem, no topo da estátua, com os braços erguidos, eleva a bela bandeira Mapuche ao patamar mais alto da imagem.

Figura 2 – Susana Hidalgo (2019)



Fonte: BBC News, 2020.

A fotografia é carregada de simbolismos. Ao encobrir o “herói militar”, a história dos vencedores é destituída e silenciada. Em seu lugar se inscreve a história dos vencidos,

⁸ A manifestação de 25/10/2019, 11 dias após o início dos protestos que perdurariam por mais de um ano no Chile, foi considerada a maior desde o retorno da democracia no país. Disponível em: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50190029>. Acesso em 28 jan 2020.

com a causa indígena emergindo no centro da disputa. Os Mapuches, povos originários do Chile e da Argentina, lutam por reconhecimento e pela restituição de seu território desde a colonização. Em meio aos protestos atuais, sua bandeira simboliza não apenas a desigualdade social, mas a dimensão histórica – praticamente ancestral – das lutas atuais. Susana Hidalgo, autora da fotografia, descreve que o ponto alto deste dia foi quando os trutucas (instrumento indígena mapuche) subitamente ecoaram: “Foi algo poderoso”, declara Hidalgo, e conclui: “Vejo uma revolução e o sonho de um país livre e unido” (2019).

Segundo Deleuze, compete à arte a capacidade de “captar forças”. Não no sentido de representar bem o visível, mas no de “tornar visíveis forças que não são visíveis” (2007, p. 62). Por isso, a imagem deve arder em seu contato com o real, pois é árdua a tarefa de romper o véu que a encobre. A imagem atribui visibilidade e corpo às forças que estavam, até então, ocultas e incorpóreas:

(...) quando o corpo visível enfrenta, como um lutador, as potências do invisível, ele apenas lhes dá sua visibilidade. É nessa visibilidade que o corpo luta ativamente, afirma uma possibilidade de triunfar que não possuía enquanto essas forças permaneciam invisíveis (DELEUZE, 2007, p.67).

Sob Pinochet, o medo deixava os corpos em estado de vigília constante e não era possível sonhar – ou, ao menos, sonhava-se “em cinza, na cor da pólvora” (DE LA PARRA, 1990, p. 14). Poder “rir novamente, de forma livre e irresponsável” já seria considerado um ato político. “Sonhar de novo”, então, “seria uma revolução inteira”, reflete De La Parra (1990, p. 14). Desperto, o Chile sonha. Diante da reluzente bandeira Mapuche, a história dos vencidos triunfa, ao menos provisoriamente, sobre as forças sombrias dos dominadores. As imagens que nos chegaram do Chile expressavam a força que emerge em “reações tão viscerais” de resistência e revolta, posto que “os limites do que pode, ou deve, ser suportado” foram, há muito, ultrapassados

(BUTLER, 2017, p.23). A repressão, no entanto, foi brutal.

Tal como o modelo neoliberal da ditadura, também a lógica da violência de Estado, por meio de policiais e militares, perdurou sob a democracia. A reação imediata do presidente chileno Sebastián Piñera diante da insurgência foi declarar ao mundo que o Chile estava em guerra e decretar estado de emergência no país, acionando o comando militar para restauração da ordem pública. Com esta medida, militares retornam às ruas e os toques de recolher levam o Chile a reviver seus tempos mais sombrios.

Conforme ressalta Agamben (2004, p. 12), decretar estado de exceção, mais do que uma medida excepcional, tem se tornado “o paradigma de governo dominante na política contemporânea”. Essa técnica, agora habitual em situações de conflitos internos, suspende os direitos individuais e dá plenos poderes ao Estado para a manutenção da ordem. Em outras palavras, é “uma forma legal daquilo que não pode ter forma legal” (AGAMBEN, 2004, p.12): cria-se uma “terra de ninguém” que se localiza “entre o direito público e o fato político e entre a ordem jurídica e a vida” capaz de validar as ações governamentais enquanto destitui temporariamente os direitos do povo. (AGAMBEN, 2004, p.16). Se por um lado Piñera diz garantir o direito legal das pessoas de protestar, por outro aciona prontamente as forças armadas para conter o que ele denominou como “um inimigo poderoso, que está disposto a usar a violência sem limites”⁹. Militares e policiais são, assim, autorizados a responder com violência igualmente ilimitada no combate ao suposto inimigo. Sob a máscara de democracia, as forças armadas são convocadas para a guerra fictícia.

Afinal, trata-se realmente de uma guerra inesperada contra um inimigo oculto? Invasão estrangeira ou alienígena é mais fácil de conceber que a revolta contra trans-

9 Em sua declaração, Piñera ainda garante total apoio e respaldo às formas armadas em sua empreitada. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r8BrqEDLEIs>. Acesso em 20 out 2020.

formar tudo, até a água, em mercadoria? Grandes manifestações precedentes como as mobilizações estudantis de 2011-2012, a “Revolução dos Pinguins” em 2006 e o conflito Mapuche em 2001-2002 – esse último enquadrado na lei antiterrorismo em clara violação dos direitos humanos – alertaram sobre a crescente insatisfação dos chilenos (LOPES; SANTOS JÚNIOR, 2018). Mas os governantes preferiram mostrar-se surpreendidos pela dimensão do levante, atribuindo-o a elementos “estranhos”, como comunistas venezuelanos, espiões russos ou mesmo ETs.¹⁰

De fato, o Chile que Piñera conhecia e expunha ao mundo era um rico e próspero oásis, logo os pobres só poderiam ser alienígenas em sua própria terra. Se o alto custo da educação e do transporte público, os elevados índices de endividamento familiar e de suicídio de idosos eram estranhos a um governo que trata seus cidadãos como consumidores, então esse governo parecia ser realmente incapaz de ver e reconhecer o próprio povo. Quando saíram às ruas, os chilenos queriam ver e ser vistos. As forças armadas foram acionadas para que os olhos de todos se fechassem novamente.

10 Um relatório da Diretoria de Inteligência do Exército (DINE) apontou a culpa da eclosão social a um “batalhão de 600 agentes” da inteligência venezuelana e cubana que entrara clandestinamente no país. A Agência Nacional de Inteligência (ANI) desmentiu dois dias depois, mas a teoria do inimigo externo continuou sendo acionada. Disponível em: https://www.elmostrador.cl/destacado/2020/10/21/los-gruesos-errores-del-plan-zeta-de-pinera-que-fueron-advertidos-por-otro-informe-de-inteligencia-durante-el-estallido/?fbclid=IwAR2K0J_LdXB0EI-7_B711d3jWft16zKG8cOpd25Q4fETn5IwNnLhLe-9l2C0. Acesso em 24 out 2020. Os EUA chegaram a apontar os russos como os responsáveis da crise social. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/mundo/eua-veem-atividades-russas-em-protestos-no-chile/>. Acesso em 24 out 2020. Já a primeira dama Cecilia Morel declarou ser como uma invasão alienígena. Disponível em: https://www.latercera.com/nacional/noticia/audio-de-cecilia-morel-medios-internacionales/872832/?fbclid=IwAR0XSHKKNHBDLIheKi7PfsB1ui_ks-48dbzw6Hfe5mk48NrHwIL1sHLOl43w. Acesso em 19 out 2020.

O despertar e a cegueira, olhos que se abrem e fecham, poderiam ser apenas metáforas nesse texto, mas tal como as chamas que tomaram Santiago, a excessiva e generalizada repressão policial encarregou-se de conferir a essas imagens uma macabra realidade. Uma difusão exponencial de lesões oculares tornou evidente o uso desproporcional da força contra cidadãos que se manifestavam, em grande maioria, pacificamente.

Figura 3 – Tamara Merino (2019).



Fonte: Instagram, 2020.¹¹

A fotógrafa chilena Tamara Merino retratou alguns desses manifestantes e seus olhos feridos (Figura 3). Diante do fundo comum de uma parede descascada, como um Chile em ruínas, os manifestantes retribuem o olhar igualmente monocular da câmera. A maioria ainda está com os curativos cobrindo as lesões em um dos olhos, enquanto

11 Instagram da fotógrafa Tamara Merino. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B4VIYQsHLXs/>. Acesso em 17 out 2020.

um outro mostra-se sobrecarregado pela tarefa solitária de reaprender a ver um novo mundo. À solidão desse olho corresponde a solidão da fotógrafa, que dispõe igualmente de apenas um olho para mostrar melhor esse mundo. A reciprocidade monocular entre os sujeitos (à qual a objetiva fotográfica adere) faz emergir a solidariedade, a complementaridade entre os olhos sobreviventes (direitos à esquerda, esquerdos à direita, cruzados ao centro) e um processo de “cura” coletiva, cujas cicatrizes, no entanto, permanecerão (três olhos com gaze, dois protegidos por lentes de acrílico, um descoberto, exibindo a lesão)¹².

As forças policiais sabiam que não agiam apenas em defesa de um governo ou pela “manutenção da ordem”. A recorrência desses ferimentos indica que lutava-se também, e de maneira desesperada, pelas imagens, pela manutenção de certas imagens. Os policiais apontavam as pesadas balas de borracha diretamente para as cabeças dos manifestantes e comemoravam “um olho a menos”, como relata Brandon González, que perdeu 95% da visão em um dos olhos¹³. “É uma epidemia”, observou Mauricio López, oftalmologista da Unidade de Trauma Ocular do Hospital Salvador, que recebeu a maioria das vítimas atingidas por tiros de escopetas com esferas me-

12 Dos seis jovens, três perderam completamente a visão de um dos olhos.

13 O protocolo das Nações Unidas para o uso de balas de borracha orienta que a munição deve ser disparada na parte inferior do corpo, longe da cabeça e de órgãos vitais. Mas, conforme reportagem do New York Times, os protocolos chilenos são ambíguos. Disponível em: <https://www.nytimes.com/es/2019/11/21/espanol/america-latina/chile-protestas-ojos.html>. Acesso em 22 out 2020.

tálicas¹⁴ e bombas de gás lacrimogênio¹⁵. O Chile atingira “o triste recorde mundial no número de casos de cegueira” – superando “zonas de conflito como Hong Kong ou o que aconteceu com os ‘coletes amarelos’ em Paris, na Espanha ou até mesmo na guerra da Palestina”, constata López. Em 7 de novembro de 2019, passados 20 dias do início dos protestos, os ferimentos oculares já somavam 117 casos, levando as associações de saúde a declararem situação de emergência. Todavia, nada foi feito a respeito e o número continuou a subir dramaticamente.

Um dos casos que abalou o país foi o do estudante de 21 anos Gustavo Gatica¹⁶. Em 8 de novembro, quando participava de uma grande passeata na popularmente rebatizada Praça da Dignidade, Gatica foi atingido pela polícia em ambos os olhos, ficando completamente cego. O episódio desencadeou uma série de manifestações e homenagens a tantos que perderam a visão para que muitos mais pudessem enxergar. Como declarou o próprio Gatica, ainda hospitalizado: “Regalé mis ojos para que la gente despierte”. Sua frase se tornou canção de protesto¹⁷. Uma multidão

14 Uma investigação da Universidade do Chile verificou que as balas “de borracha” usadas por Carabineros, a polícia militar chilena, contêm apenas 20% de borracha. Os outros 80% são minerais ou metais de alta dureza, como sílica, sulfato de bário e chumbo. “Sendo mais duros que a borracha, causam mais danos e penetram no corpo. Uma bolinha de borracha só deve quicar e deixar um hematoma, mas as que usam os Carabineros penetram”. Disponível em: <http://ingenieria.uchile.cl/noticias/159269/perdigones-usados-por-carabineros-contienen-80-de-metales>. Acesso em 22 out 2020.

15 Declaração disponível em: <https://istoe.com.br/lesoes-oculares-e-cegueira-marcas-indeleveis-dos-protestos-no-chile/>. Acesso em 18 out 2020.

16 Disponível em: <https://www.amnesty.org/es/latest/research/2020/10/eyes-on-chile-police-violence-at-protests/>. Acesso em 23 out 2020.

17 Música de Nano Stern “Regalé mins ojos”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xRcsUDbUKwo>. Acesso em 24 out 2020.

solidária passa a exibir olhos com curativos nas manifestações. Velhas estátuas são convocadas para a nova luta e amanhecem com olhos pintados de vermelho. Globos oculares ensanguentados brotaram em inúmeras instalações espalhadas pelo chão, paredes e céus da cidade. Olhos que sangram, abertos, tornam-se símbolos onipresentes. Uma arte verdadeiramente política entra na disputa das imagens. As estátuas agora são de carne e podem ver, os muros da cidade sofrem e sangram. Imagens encarnadas se contrapõem à ficção da guerra contra o inimigo alienígena.

Ícone da cidade de Puerto Montt, a enorme estátua intitulada *Sentados frente al Mar*, de Robinson Barria, foi uma das imagens convocadas à luta e se torna símbolo dos jovens manifestantes (Figura 4). Representante idílica do amor juvenil, objeto de seguidas polêmicas quanto ao seu valor artístico¹⁸, a escultura ganhou um novo propósito e adquiriu uma dimensão nacional: os amantes tem os olhos melancólicos e ensanguentados, os corpos marcados por tiros de bala de borracha, o rosto parcialmente coberto por máscaras pretas – pintadas para lembrar as máscaras com que os manifestantes se protegiam das bombas de gás lacrimogêneo, anteciparam os cuidados com pandemia. Tatuagens na pele referem-se ao número de olhos perdidos, à falta de dinheiro para o pão e à condenação da AFP – a Administradora dos Fundos de Pensões. De mãos dadas, o casal de namorados foi esvaziado de seu lirismo contem-

18 Considerada feia por muitos moradores da cidade, a estátua guarda uma história polêmica: feita às pressas para o dia dos namorados, o próprio artista não ficou satisfeito com o resultado final de sua obra. Com o passar dos anos, ganhou camadas adicionais de tinta que resultaram em perda da textura original, comprometendo ainda mais seus valores estéticos. Diante dos planos de revitalização da orla de Puerto Montt, cogitaram removê-la de lugar, mas uma consulta cidadã realizada em agosto de 2019 decidiu por sua permanência. Ressignificada, Robinson Barria agora deseja que ela assim permaneça. Disponível em: <https://www.latercera.com/culto/2019/07/12/sentados-frente-al-mar-escultura-puerto-montt>. Acesso em 2 nov 2020.

plativo e agora descansa, no intervalo das manifestações, os corpos marcados com as cicatrizes de sua geração.

Figura 4 – Camilo Vergara (2019).



Fonte: The Guardian, 2020.¹⁹

Os muros da cidade de Santiago testemunham uma variedade de expressões artísticas que derrubam as barreiras físicas de museus e galerias para entrar em diálogo direto com a população, dando origem ao Museu da Dignidade. Expostas a céu aberto, pinturas, colagens e fotomontagens evidenciam continuidades ocultas entre os políticos contemporâneos e os líderes autoritários da ditadura militar (o rosto de Piñera, por exemplo, mistura-se ao de Pinochet para evidenciar as semelhanças entre ambos²⁰). Clama-se com humor por uma polícia mais pacífica²¹, palavras são

19 Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2020/feb/25/chile-photographs-protest-statues-graffiti>. Acessado em 1 nov 2020

20 Collage Chile: <https://www.instagram.com/p/B4LziJeJXOx/>. Acesso em: 25 out 2020.

21 No instagram do Museu de la Dignidad: <https://www.instagram.com/p/B5X96C8gNWl/>. Acesso em 24 out 2020.

projetadas por canhões de luz em prédios e monumentos da capital²². Em tributo a Victor Jara, músicos chilenos se unem para recriar uma versão de *El derecho de vivir en paz* que incorpora a atual luta por dignidade no país²³ e passa a ser tocada e cantada nas ruas andinas, vinculando os sonhos atuais aos das gerações passadas. A arte política que irrompeu nas ruas chilenas expôs a “necropolítica” de Estado que subjuga a vida ao poder da morte (MBEMBE, 2018, p. 71)²⁴. Não há mais volta. A guerra das imagens, que começou com uma cidade em chamas, deu nova vida às estátuas chilenas como a palavra emet (verdade, afinal), que o Zepelin semeou, deu vida ao golem de Praga, super-herói de barro que defenderia o povo da violência dos tiranos. A estranha profecia cumpriu-se e o fogo fez brotar das ruas um texto ainda por escrever, a nova constituição chilena.

A disputa em torno das imagens associou-se, no caso da insurgência chilena, à degradação do modelo econômico implementado nos duros anos do autoritarismo e que sobreviveu à redemocratização. Imaginou-se, talvez, que as injustiças, opressões, tortura e morte que marcaram uma das mais cruéis ditaduras do continen-

22 Como a projeção do Delight Lab assim que o “apruebo” ganhou: RENASCE. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CGyp-cuBWh0/>. Acesso em 26 out 2020.

23 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hHwIq-QREluQ>. Acesso em 25 out 2020.

24 Hoje o país contabiliza 460 vítimas de lesões oculares, mas tais números não abarcam toda a violência cometida pelo Estado a seus cidadãos. Além das múltiplas lesões corporais, foram registrados vários atos de tortura, abuso sexual, estupro e também 26 mortos. O Instituto Nacional de Direitos Humanos (INDH) compilou um mapa de violações ocorridas de outubro de 2019 a março de 2020 que contabiliza 2.349 denúncias, com 2.825 vítimas identificadas em 4.075 atos de violência. Mas o número pode ser ainda maior. A pandemia de coronavírus esvaziou as ruas, mas não interrompeu o levante. Em uma manifestação posterior, um jovem de 16 anos foi jogado da ponte do rio Mapocho por policiais militares. O crime foi filmado sob diversos ângulos e viralizou, comprovando que a violência continuava.

te teriam encontrado seu fim quando o Chile votou NO!. Mas a mudança no regime de governo manteve o modelo econômico e social praticamente intocado. A narrativa dominante anunciava um futuro cada vez mais próspero que ignorava o fardo da desigualdade social, silenciava a luta por verdade e justiça aos mortos e desaparecidos políticos, e negava a reparação histórica aos povos originários. Quando o alarme soou, o incêndio já havia tomado conta das ruas. Santiago estava em chamas.

Uma imagem profética, no entanto, nunca se revela imediatamente falsa ou verdadeira. A derrocada do paradigma mimético nas artes, a desmaterialização eletrônica e digital das imagens e a perda de confiança nos institutos da representação política nos colocaram, desde as últimas décadas do século XX, diante de um dilema: ou éramos nós, enquanto sujeitos, que estávamos desaparecendo, aderindo alegremente às próprias aparências, ou eram as imagens que deixavam de existir, uma vez que o Real, do qual o imaginário deveria necessariamente distinguir-se, inconsistia. No contexto dessa crise, a guerra das imagens tende a tomar a forma de uma disputa sobre a sua verdade.

Quando a imagem das fogueiras nas ruas alcançou as redes, os bombeiros de plantão trataram de empanar seu brilho na suposição, que se mostrou vã, de sufocar o incêndio que começara a arder no coração de chilenas e chilenos. Mas a verdade que dormia em suas entranhas afinal se revelou. Ao falso dilema entre a verdade e a mentira das imagens, a arte insurgente respondeu com uma radical associação entre arte e vida. Não mais a síntese romântica, que tomava a biografia do artista como ideal de vida, mas uma arte que devolvia vitalidade às imagens, que fazia delas nossas irmãs de sangue, carne da nossa carne.

Os artesãos de Mumbai sabem que pintam-se os olhos da deusa hindu Durga, a Invencível, na primeira manhã da lua nova, no dia do seu despertar. Os sonhos repre-

sados nas imagens guardavam as centelhas do levante. Agora é o tempo da vigília. Uma nova constituição emergirá das cinzas do incêndio de 2019. Seguramente, mais justa e equânime que a carta herdada de Pinochet. Mas, sabemos, por experiência própria, que não podemos nos esquecer de soprar as brasas dormidas.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Estado de Exceção. Homo Sacer, II, I. São Paulo: Boitempo, 2004.

AZOULAY, Ariella. The Civil Contract of Photograph. New York: Zone Books, 2008.

BARTHES, Roland. A Câmara Clara. Notas sobre a Fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAZIN, André. Ontologia da Imagem Fotográfica. In: BAZIN, André. O Cinema. Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. The Arcades Project. Cambridge: Belknap Press, 1999.

BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012 (Obras Escolhidas v.1).

BENJAMIN, Walter. O capitalismo como religião. São Paulo : Boitempo, 2013.

BUTLER, Judith. Levante. In DIDI-HUBERMAN, G. Levantes. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

CADAVA, Eduardo. Lectura de la mano: La Muerte en las manos de Fazal Sheikh. In: COHEN, Esther. Walter Benjamin; fragmentos críticos. Ciudad de México: UNAM, 2016.

CAMPANY, David. Nine Things I learned from the art of Mac Adams. New York: Elizabeth Dee Gallery, 2013. Disponível em: <https://davidcompany.com/nine-things-i-learned-from-the-art-of-mac-adams/>. Acesso em: 27 fev 2020.

DE LA PARRA, Marco Antônio. Fragments of a Self-portrait. In: MEISELAS, Susan. Chile From Within. New York: W.W. Norton & Company, 1990, p.13-15.

DELEUZE, Gilles. Francis Bacon. Lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. La Ressemblance par contact. Paris: Minuit, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Pós. Belo Horizonte, v.2, n.4, p.204-219, nov 2012.

DUBOIS, Philippe. O Ato Fotográfico. Campinas, SP: Papirus, 1993

FLUSSER, Vilém. Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.

EULEFI, Carlos. Santiago. Tauzero, 2008. Disponível em: <https://tauzero.org/2008/03/santiago/>. Acesso em 28 fev 2020.

HIDALGO, Susana. Chile despertó: Susana Hidalgo, la famosa actriz que tomó la imagen más icónica de las protestas. Entrevista a Marcia Carmo. BBC News Brasil. 30 de outubro de 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50239591>. Acesso em 28 jan 2020.

KEHL, Maria Rita. Sobre O capitalismo como religião. In: BENJAMIN, Walter. O capitalismo como religião. São Paulo: Boitempo, 2013.

LISSOVSKY, Maurício. Pausas do Destino. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.

LOPES, Ana Maria D'Ávila; SANTOS JUNIOR, Luis Haroldo Pereira dos. "Conflito mapuche": aplicação da lei antiterrorista e violação de direitos humanos. Rev. Direito Práx., Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p.587-609, Jun 2018. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2179-89662018000200587&lng=en&nrm=iso. Acesso em 24 out 2020.

LOWY, Michael. Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo, 2005.

LOWY, Michael. Walter Benjamin, crítico da civilização. In: BENJAMIN, Walter. O capitalismo como religião. São Paulo: Boitempo, 2013.

LOWY, Michael. Progrès et catastrophe. La conception de l'histoire de Walter Benjamin. *Historein*, [S.l.], v. 4, p. 199-205, maio 2004. ISSN 2241-2816. DOI: <http://dx.doi.org/10.12681/historein.88>. Acesso em 20 jan 2020.

MBEMBE, Achille. Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: N-1 edições, 2018.

SARAMAGO, José. Ensaio sobre a Cegueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SONTAG, Susan. Sobre Fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VERGARA, Macarena Ortúzar. “Estéticas del resíduo en el Chile del postgolpe. Walter Benjamin y la escena avanzada”. In: COHEN, Esther. Walter Benjamin; fragmentos críticos. Ciudad de México: UNAM, 2016.

Articulações afetivas e políticas da fotografia de família no entretempo anacrônico da memória ditatorial:

sobre Arqueologia da
ausência, de Lucila Quietto¹

por Ana Carolina Lima Santos,
Mariana Paes Santos e
Victor Macedo de Souza Laia

A apropriação e a ressignificação de fotografias de famílias são estratégias constantes em iniciativas promovidas no campo da arte para materializar memórias das ditaduras civil-militares ocorridas na América Latina, sobretudo no sentido de rememorar coletivamente os mortos e desaparecidos. Este artigo investiga Arqueologia da ausência (no português, Arqueologia da ausência), da argentina Lucila Quietto, obra que se destaca entre as realizadas nesse âmbito. Interessa especificamente observar de que modos imagens familiares, tomadas como ponto de partida do trabalho de Quietto em um movimento anacrônico, dão forma a um processo de reparação que é tanto privado (afetivo, destinado à artista, filha de um desaparecido político, e aos personagens que fotografa, igualmente órfãos da ditadura) quanto público (político, direcionado a toda a sociedade).

Palavras-chave: Fotografia. Álbum de família.
Memória. Ditadura.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Fapemig, do CNPq e da Ufop, aos quais os autores agradecem pelo fomento.

Os países latino-americanos que viveram regimes ditatoriais entre as décadas de 1960 e 1980 ainda carregam muito dessa trama violenta. Aí convive-se, também, com silêncios e ausências decorrentes dos crimes cometidos pelo Estado no período e que hoje persistem, expressos em marcas variadas. Para quem decide romper com essa perpetuação, evocar o passado como visado pelo presente a fim de fomentar o debate em sociedade e, assim, ressignificar memórias para o futuro é um gesto importante. É possível pensar essa operação como um ato co-memorativo, como defende Félix Reátegui (2011). Paul Ricoeur (2007) denomina co-memoração os atos específicos de recordação de pessoas ou de eventos em uma instância de convocação coletiva, termo que Reátegui (2011) vai retomar para tratar das formas de lidar com esse legado cruel deixado pelos regimes militares na região.

Entre as ações co-memorativas, as obras artísticas têm lugar de destaque, ajudando a redimensionar o que se conhece e se atribui de sentidos acerca das ditaduras. O recorte artístico de co-memoração no qual aqui se detém com mais cuidado é o que faz uso de fotografias de mortos e desaparecidos políticos. Foca-se, em específico, em uma série produzida por Lucila Quieto, *Arqueologia da ausência* (2011). A fotógrafa é filha de uma vítima da ditadura civil-militar argentina e, como forma de honrar a memória do pai, produziu imagens em que se colocou diante de fotografias antigas dele, resgatadas de álbuns de família. Na sequência, propôs o mesmo a outros que, como ela, tiveram seu(s) progenitor(es) assassinado(s) pelo regime ditatorial e que então, posando com imagens dele(s) quiseram comemorá-lo(s).

Neste artigo, o conjunto de fotografias que compõem o ensaio de Quieto é investigado. Busca-se observar de que maneiras o trabalho da artista supre uma carência sua e dos demais filhos de desaparecidos, de modo a restaurar uma história privada, a partir do encontro que promove imagetica-mente com os entes queridos assassinados, capaz de reafir-

mar laços afetivos. Como vestígio de uma junção familiar, as fotos aludem à impossível temporalidade daquilo que de fato nunca aconteceu, mas que, artificialmente registrado, abre brechas para dar a ver um passado alternativo e reparador, conforme afirma Mónica Alonso Riveiro (2016). Evidenciado como tal, esse passado sublinha ausências do presente que só se restituem em desejos de futuro. Mais do que isso, ao aninhar passado, presente e futuro em fotografias que se mantêm no âmbito familiar ao mesmo tempo em que se oferecem ao público, a obra precisa ser entendida em sentido político, naquilo que direciona para a coletividade que igualmente é convocada a uma co-memoração que não se encerra no pretérito, mas aponta adiante, a um dever memorialístico.

Para apoiar essa percepção, o artigo realiza um embasamento teórico-conceitual acerca da fotografia e do álbum familiar enquanto meios, entendendo-os como configurados, no âmbito privado, pelo viés da memória e do afeto e reconfigurados socialmente em um deslocamento que exige de quem os vê mais do que uma fruição afetiva. A partir dessa discussão, são analisadas algumas fotografias do trabalho de Quietto, a fim de evidenciar como elas operam entre privado e público, particular e coletivo. As imagens escolhidas, incapazes de esgotar toda a obra, são destacadas por permitirem evidenciar elementos importantes daquilo que o trabalho da artista delinea e que se ilumina por meio do referencial bibliográfico mobilizado.

A fotografia e o álbum familiar no espaço doméstico, sobre memória e afeto

A fotografia é parte constituinte da vida em sociedade, dela apresentando-se também como vestígio. Boris Kossoy (2014, p. 43), ao pensar a imagem fotográfica em seu vínculo com a historicidade, propõe que sua “singularidade decorre da intersecção de coordenadas particulares de situação (espaço e tempo), as quais se encontram, inclusive, materializadas fotogra-

ficamente (pela ação do fotógrafo)”, o que o faz concluir que a foto mostra “um fragmento selecionado do real”. Georges Didi-Huberman (2012) parece não discordar dessa afirmação, mas a complexifica ao entender que há, na imagem, algo além de um corte no mundo, além de um aqui-e-agora. “É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não aglutinar” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216).

O pensamento dos autores, embora nasça de preocupações singulares que nada têm a ver com a fotografia de família², é capaz de aclarar algumas práticas que se dão nesse contexto. A imagem fotográfica, ao ser acionada no âmbito familiar, evoca uma história da qual carrega marcas, ostentando um espaço e um tempo únicos, como talvez alegasse Kossoy (2014). Em muitos casos, mais do que por meio de uma foto isolada, essa capacidade preservacionista decorre de conjuntos de fotografias, normalmente organizados em álbuns. Como observa Armando Silva (2008, p. 45), “o álbum pode ser entendido como um tipo muito original de arquivo, sentimental sob o aspecto espontâneo; privado sobre o aspecto secreto e histórico”. O álbum de família, em sua dimensão sentimental e privada, carrega a capacidade de apelar às lembranças pessoais. E, ao acionar a memória, ele abre pistas do passado, do presente e do futuro dos sujeitos que nele figuram e/ou que o olham, como é possível imaginar a partir das reflexões de Didi-Huberman (2012). Sobre isso, Silva também defende:

2 Kossoy é um historiador brasileiro cuja obra, em grande parte, se detém no balizamento da fotografia enquanto documento. Desde sua tese de doutoramento, em 1979, o pesquisador formula aspectos teóricos e metodológicos acerca da imagem fotográfica. Didi-Huberman, por sua vez, é um filósofo e historiador francês que, entre outros elementos, investiga a potência estética e política das imagens, tomando-as imbricadas a atividades imaginativas e memorialísticas.

Na foto sobrevive a paixão por captar algo para guardar a recordação – memória eternamente presente –, e essa situação nos remete mais uma vez ao começo: a fotografia possui natureza pervertida, porque por princípio, uma cena feita para o esquecimento, como consequência do passar natural do tempo quer se manter na memória para continuar vendo-a. É como se quiséssemos construir uma espécie de presente eterno. A fotografia luta ao nosso lado contra a morte e o esquecimento. A paixão voyeurística que não se satisfaz com o tempo presente, mas faz tudo para preservar o gozo no futuro (SILVA, 2008, p. 35).

Esse passado presentificado, perpassado por tantas anacronias, tem sido explorado na esfera familiar de modos distintos. Do ato fotográfico à finalização do álbum, muitas são as possibilidades de lidar com os vestígios. Há famílias, por exemplo, que não veem a necessidade de um desenvolvimento profissional da foto, porque o que importa para elas são os momentos e os sujeitos a serem revelados nas fotografias. Outras, ao contrário, preferem contratar especialistas para conseguir imagens com melhor qualidade técnica. Em certas famílias prevalecem os registros espontâneos, em que os fotografados sequer parecem perceber que estavam diante de uma câmera. Para outras, a pose é tida como essencial para a construção de um bom material³. No que diz respeito à organização das fotos, igualmente há peculiaridades. Em alguns álbuns as imagens são distribuídas de forma cronológica, de maneira que formem uma linha do tempo, parâmetro para desenrolar a narrativa familiar que se edifica. Há, nesse caso, até

3 Patricia Holland (1997), ao se propor traçar uma história da fotografia familiar (que prefere chamar de “privada” ou “pessoal”, por entender como termos mais abrangentes), identifica esses modos de produção das imagens com o desenvolvimento da própria prática: a princípio reservada aos estúdios e dependente da pose, pelo tempo de exposição demandado; posteriormente liberta de um espaço único, com estilo mais livre e relaxado. O ponto de mudança, para a autora, são a domesticação e a industrialização promovidas sobretudo pela Kodak, a partir de 1888. Hoje, ambos os modos convivem lado a lado nos álbuns familiares.

mesmo quem delimite os acontecimentos em coleções específicas – um álbum para o casamento, um álbum para o primeiro ano da vida do filho, um álbum para aquela viagem especial etc. Outros mais parecem um amontoado de fotos em que nenhuma ordem evidente se destaca.

Algo existe de comum, apesar de tantas diferenças: a rememoração afetiva, que é tida como fator principal. Seja a imagem conduzida de maneira profissional ou amadora, espontânea ou posada, seja o álbum bem ordenado ou embaralhado, todos são capazes de despertar sensações, sentimentos e emoções de seus donos. De acordo com Patricia Holland (1997) e Miriam Lifchitz Moreira Leite (2005), isso se dá, normalmente, a partir de um movimento que apaga tudo aquilo que não cabe em uma orientação positiva, que não possa ser percebido como “memória feliz” (HOLLAND, 1997, p. 133). Nesse sentido, segundo Holland (1997, p. 106), as fotografias são guiadas por uma idealização, feitas para mostrar os sujeitos “como eles gostariam de ser vistos”. No momento da rememoração, ademais, quando talvez a realidade já tomou outros rumos, as imagens preservam essas fantasias de felicidade, em uma oportunidade de saber como a família era (ou ao menos como queria ser percebida) “quando não tinha havido ausências, nem separações”, como arremata Leite (2005, p. 38).

A visada das fotos torna-se, portanto, o ponto de chegada dos álbuns. Quando alguém os folheia, cada imagem possui uma história que é re-evocada e re-constituída, preferencialmente alicerçada no senso de positividade, ainda que muitas vezes desafiada no conhecimento da experiência concreta. Afinal, conforme pondera Nelson Schapochnik (1998, p. 461), “a cada nova exposição recompõe-se o léxico familiar; tecido de lembranças e esquecimentos, familiaridade e estranhamento, amor e ódio”. A subsistência do álbum, nessa acepção, depende do olhar daquele que consegue lhe dar significação, para compor ou não as

tais memórias felizes. Com efeito, segundo Holland (1996, p. 138), as fotografias de família “carregam o peso de significados que apenas seus sujeitos podem compreender”.

Essa possibilidade, contudo, ainda depende de um exercício, de uma utilização ativa. A assertiva de Ricoeur (2007) de que toda lembrança é fruto de uma caçada (dinâmica, animada individualmente) pode ser redimensionada para pensar a imagem e o álbum familiar. Os sentidos possíveis aos álbuns fotográficos conectam-se, portanto, ao afeto positivo ou negativo de quem os mobiliza, sendo este o verdadeiro responsável por documentar e dar vida às pessoas e aos instantes retratados, em uma linha tênue entre recordar e recriar. Por isso, Silva (2008, p. 39) sustenta que “quando o fecha [o álbum], retorna à máxima irrevogável e à única verdade possível: todo o tempo passado está perdido para sempre”.

Tal entendimento se sobressai quando se leva em conta a finitude do tempo e da própria vida. Michel de Oliveira Silva, ao analisar o hábito de venerar fotos de entes falecidos, questiona:

Seriam as fotografias inventários que se opõem à morte? Em que bases conceituais se sustentam essas promessas de eternidade? A busca de respostas possíveis para essas questões tem como desfecho uma discussão sobre a saudade, baseada na relação paradoxal entre presença e ausência evocada pela fotografia (SILVA, 2016, p. 41).

O sentimento saudosista, destacado pelo autor, permeia ainda o que nomeia de pulsão metonímica, isto é, a substituição simbólica do que não mais existe – inclusive dos mortos, que sobrevivem não apenas na fotografia, mas no afeto que move a caçada memorialística. Discorrendo sobre a lida com fotos de mortos e desaparecidos políticos da ditadura, Ludmila da Silva Catela (2009) percebe algo semelhante, a que também chama de metonímia, inferin-

do-a como vivificação. Ela cita, por exemplo, o costume de, diante da imagem de familiares que já se foram, conversar com eles ou acariciá-los. Porém, como destaca Silva (2016, p. 113), se a “saúde é uma presença que não se concretiza [...] [e se] diante das foto-recordações, vive-se em constantes saudades”, visar ou agir ante aos mortos vistos nos álbuns familiares ao mesmo tempo em que serve para “afugenta[r] o espectro da morte, sugerindo uma eternidade imagética aprisionada na superfície bidimensional, é também uma lembrança permanente da ausência”.

A fotografia familiar fora do álbum, sobre deslocamentos políticos

Considerando essa consciência acerca das fotos, não causa surpresa perceber que, durante a ditadura civil-militar argentina, em que opositores do regime foram sistematicamente sequestrados, torturados, mortos e desaparecidos⁴, esse tipo de imagem tenha sido bastante utilizado por parentes das vítimas do Estado. Os primeiros usos, ainda no período ditatorial, foram marcados por um viés reivindicatório: à medida que os familiares dos desaparecidos políticos recorriam a recursos diversos a fim de obter alguma informação sobre eles, as fotografias iam ganhando papel cada vez mais importante para individualizá-los, para atestar suas existências e exigir suas aparições. Elas eram, pode-se dizer, vestígios daqueles cujos paradeiros buscava se descobrir.

Por conta disso, fotos que antes estavam em álbuns, preservadas no espaço familiar e abrigadas pelo vínculo

⁴ Durante a segunda metade do século XX, a exemplo do que aconteceu em outros países da América Latina, a Argentina foi submetida a uma ditadura civil-militar. Entre 1976 e 1983, diversos crimes foram cometidos pelo Estado. Os desaparecimentos forçados se estabeleceram como uma das marcas mais cruéis e também das mais recorrentes do modus operandi da ditadura argentina, contabilizando cerca de 30.000 vítimas.

memorial e afetivo, transitaram para o espaço público, assumindo um caráter político. Cartazes de desaparecidos com imagens de natureza familiar se popularizaram, bem como o emprego, em manifestações, de fotos arrancadas de álbuns. Catela (2009, p. 337) assinala que “desde o final dos anos setenta, a fotografia tem sido a maneira mais direta de tornar visível a desapareição e, a partir de então, tem funcionado como um dos suportes centrais para a reconstrução da identidade de cada uma das pessoas”. Para a pesquisadora, é por meio das fotos, e também dessas de família que um rosto, individualidade primeira, pode ser restabelecido, rebelando-se contra o anonimato imposto pelo desaparecimento.

Ana Carolina Lima Santos (2018) percebe também que, aos poucos, a pretensão reivindicatória das primeiras aplicações é nuançada por um aspecto memorialístico. Com o passar dos anos, posto que a esperança de encontrar desaparecidos ainda com vida se esvaiu⁵, a pulsão me-tonímica, de substituição simbólica, possível a essas fotos toma novos contornos, configurando, para além de um saudosismo pessoal, uma dimensão coletiva. Uma afronta política ao próprio desaparecimento se configura mais fortemente. Como formula Annateresa Fabris (2017, p. 268), “instaura-se, assim, ‘uma presença latente’”, que se impõe contra a ausência do corpo que nega a vida e a morte. Ratifica-se, com isso, as trajetórias dos que, outrora vivos, sucumbiram diante da violência estatal. Para Santos:

Dar visibilidades às fotografias dos que foram apagados do espaço público pelas ditaduras é reafirmar suas memórias, restituindo senão os sujeitos ao menos suas

5 Não se deve perder de vista que as Mães da Praça de Maio, uma das associações de maior destaque nesse cenário, têm como lema a “aparição com vida”. Se “com vida os levaram, com vida os queremos”, entoam em suas passeatas. A ambiguidade de ausência e presença, aqui abordada, é assim ressignificada.

biografias – o que equivale, em alguma medida, a reconstruir vidas que não foram (e nem devem ser) esquecidas, a despeito do seu trágico fim (SANTOS, 2018, p. 235-236).

Dessa maneira, ao passo em que dão chance para recordar os desaparecidos, situando-os em um grupo que compartilha o mesmo destino funesto, as imagens fotográficas os individualizam, marcando um estatuto biográfico⁶. É interessante notar, nesse ponto, que as fotos têm valor também pela sua procedência familiar, capaz de fazer recordar que esses sujeitos não eram apenas um número ou um nome, mas eram pais, mães, filhos e irmãos que tinham percursos próprios, perpassados de afetos. São, de fato, “provas de existências humanas interrompidas” (CATELA, 2009, p. 358), viáveis porque são traços do passado desses indivíduos. Mas, no anacronismo próprio às fotografias, elas também desdobram um presente e um futuro, na promessa de co-memoração que resguardam. De novo, quanto a isso, o caráter familiar torna-se fundamental. Como analisa Catela (2009), por serem objetos fora de lugar, ou seja, por não estarem onde deveriam, nos álbuns de seus donos, elas chamam atenção e despertam emoções que igualmente motivam um dever memorialístico⁷.

Há, pois, nessas imagens uma dualidade entre o familiar/privado e o coletivo/público:

É impossível entender a memória somente como uma atividade privada (individual ou coletiva) e com repercussões na esfera doméstica; em nosso estado atual de compreensão sociológica, a memória é um fator constituinte do espaço público, ou seja, esse território que comunica o social com o

6 Alguns pesquisadores, como Eduardo Grüner (2008), ressaltam o fato de as duas principais formas de representação dos desaparecimentos argentinos se complementarem: as silhuetas, empregadas desde o início dos anos 1980, dão conta de um sentido universal, pois nela “cabe” todo e qualquer sujeito; as fotografias, por sua vez, é individual, personalíssima.

7 Catela (2009) observa que a rota contrária também é percorrida: fotografias que foram feitas para fins documentais, como retratos de identificação, são apropriadas no âmbito familiar, indo parar em portas retratos ou fixadas nas paredes das casas dessas famílias.

político. Trata-se de uma substância social que pode ser eficaz tanto para consolidar um poder quanto para desafiá-lo, transformando-o ou desestabilizando-o. A memória é um ingrediente importante da malha simbólica nas quais se sustentam nossos ordenamentos sociais, seja se falamos de instituições oficiais, seja se falamos de interações cotidianas entre indivíduos e coletividades (REATÉGUI, 2011, p. 364).

Para Reatégui, essa é uma característica da memória como um todo. Ainda assim, acredita-se que esse trânsito familiar/privado-coletivo/público tem matizes específicas na migração das fotos dos desaparecidos políticos argentinos, como mecanismo do saudosismo familiar tanto quanto como instrumento que atua na abertura dos sistemas simbólicos coletivos, por meio da socialização da dor. A ideia de socializar o sofrimento, também proposta por Reatégui (2011), permite pensar a respeito da caçada memorialística sublinhada pela dor, em uma elaboração particular, que então interessa e reconfigura publicamente o entendimento sobre uma parte da história política, que ultrapassa aqueles pais, mães, filhos ou irmãos que se afligem com a perda para intencionar a reconciliação e a reparação de sentidos para toda a sociedade – ou, ao menos, para a parcela que é tocada pelos afetos compartilhados.

É justamente nessa pegada que vários artistas argentinos, como familiares de desaparecidos, tematizam suas perdas por meio de apropriações e recomposições de retratos de entes queridos sequestrados, torturados, assassinados e desaparecidos. É o caso de duas das obras que Santos (2018) examina: *Buena memoria*, realizada por Marcelo Brodsky entre 1992 e 1996, e *Aus'encias*, feita por Gustavo Germano entre 2006 e 2012.⁸ De acordo com a autora, é um sentido afetivo que move os traba-

8 A autora analisa uma terceira obra: 119, de Cristian Kirby. Contudo, optou-se por retirá-la da discussão que aqui se faz posto que ela não diz respeito à rememoração da ditadura argentina, mas da chilena. Além disso, como Santos observa, o trabalho de Kirby se distancia dos outros por não margear um sentido afetivo-familiar.

lhós. Como Brodsky e Germano são irmãos de desaparecidos da ditadura que também aparecem nas imagens (e ampliadamente no caso de Germano, que convida outros familiares de vítimas), ambos propõem, de partida, um enlace emocional. E é assim que eles convocam do espectador um olhar em movimento que parte do álbum de família para o âmbito público, de um carregando para o outro as caçadas memorialísticas, partilhadas por meio dos processos artísticos, mediadas a partir das fotos.

Valeria Durán (2013), analisando as mesmas obras⁹, destaca que essa passagem do familiar para o coletivo se estabelece pela índole daquilo que revela, de foro reservado. Para ela, o “espaço privilegiado, [...] ponte que liga o individual com o coletivo e o público com o privado” é a intimidade (DURÁN, 2013, p. 158). Assim, mesmo que tenham significados que não podem ser compreendidos por outros (HOLLAND, 1997), as imagens familiares se direcionam a todos, pela proximidade que trazem à tona. Documentando e dando vida aos desaparecidos a partir de seu convívio mais íntimo, as fotografias vistas nessas obras fazem com que o ato de recordar, lançado ao público, se incumba ainda da função co-memorativa, em uma convocação coletiva.

Em iniciativa semelhante, entre 1999 e 2001, Lucila Quieto produziu *Arqueologia da ausência*. Uma distinção inicial a separa desses outros artistas: ela faz parte de uma nova geração, é filha de um desaparecido – de Carlos Quieto, sequestrado, torturado, morto e desaparecido em 20 de agosto de 1976, vítima do Estado argentino. Nessa época, Lucila ainda se formava na barriga de sua mãe, o que fez com que ela nunca conhecesse o pai. A ausência da figura paterna, que marcou a vida da fotógrafa, confere ao trabalho um envolvimento afetivo também identificado em Brodsky e Germano ao mesmo

9 Além dos dois antes citados, ela também toma para exame *Fotos tuas*, de Inés Ulanovsky.

tempo que o singulariza, uma vez que mais do que res-significar fotos de família, Quieto busca inventá-las. Fabris (2017, p. 270) resume essa ideia ao postular, a partir de palavras da artista, que há uma determinação de “transmitir a angústia diante da falta de imagens” [em que ela apareça junto ao pai], finalmente suprida pela construção/reconstrução de ‘certas realidades ausentes”.

Do álbum para a galeria e da galeria para o álbum, sobre Arqueologia da ausência

A construção/reconstrução das realidades ausentes a que Quieto se refere é por ela tomada como ponto de partida para o procedimento artístico. Quando opta pelo uso da palavra “arqueologia” como parte do título da obra, ela evidencia que seu método é arqueológico. Segundo o dicionário Houaiss, “arqueologia é uma ciência que, utilizando técnicas como coleta e escavação, estuda os costumes e culturas dos povos antigos através do material (fósseis, artefatos, monumentos etc.) que restou da vida desses povos” (ARQUEOLOGIA, 2009). Inspirada na prática arqueológica, Quieto recolhe e perscruta fotografias que majoritariamente pertenciam a álbuns de famílias de mortos e desaparecidos políticos da ditadura argentina para delas, como restos das trajetórias familiares dos sujeitos, apreender um pouco mais de suas histórias. Ademais, a partir das camadas afetivas que evoca, o gesto da artista abre novas fendas que permitem, sem desconsiderar o passado, apontar para o presente e o futuro, visando uma realidade potencialmente reparadora, como prevê Riveiro (2016).

Ana Longoni (2011, p. 57) afirma que a artista elabora a dor de quem, como filha de desaparecido, segue em luto por uma morte não-resolvida, realizando uma “pequena sutura simbólica, ao mesmo tempo íntima e coletiva”, o que, para Fabris (2017, p. 272), significa produzir “vestí-

gios de um passado inconcluso”. Esse passado, justamente por ter sido interrompido pela violência do Estado, manteve-se desatado não como uma saudade privada, mas como uma cicatriz pública, que pede costura coletiva, a partir de uma dor então socializada. Ao passado funesto, o presente e o futuro reparador só podem ser, portanto, de vivificação, possível, como observa Catela (2009), pela sobrevida em imagem. E uma sobrevida que não se circunscreve apenas aos álbuns de família, mas dele sai e a ele regressa, após circular em galerias e outros espaços da arte.

Para entender de que modo isso se dá, é preciso olhar com mais vagar para as fotografias criadas por Quieto. Algumas imagens mostram ela mesma diante de fotos de seu pai Carlos, projetadas sobre ela (Figuras 1 e 2). Tem-se, aí, visualmente idealizado, o encontro de Lucila e Carlos, nunca ocorrido no “mundo real”, mas registrado no “mundo da imagem”. O encontro, mesmo que virtual, ou seja, existente apenas em potência, é o que a permite, suturando as realidades ausentes de um passado inconcluso, preencher uma carência: a inexistência de fotografias em que seja vista ao lado do pai, morto e desaparecido antes do seu nascimento. Gera, com isso, seus primeiros retratos com ele. Para isso, uma aparente impossibilidade é supostamente vencida: um corpo perdido, nunca encontrado após o sumiço dado pelo regime ditatorial, retorna para se presentificar – não à toa, assumindo um caráter fantasmagórico, como uma projeção.

Em uma dessas fotografias, pai e filha aparecem mirando diretamente para quem observa a cena (Figura 1). Com isso, via imagem, eles interpelam o olhar dos espectadores, que presenciam o encontro. Pode-se, pela seriedade de ambos, inferir que há, nessa abordagem, uma capacidade desafiadora, como se os dois exigissem algo da instância espectral. Em outra imagem, ainda que a artista não fite a câmera, há uma triangulação de

olhares que desperta um sentido semelhante: a filha, de expressão sisuda, aprecia a foto do pai, que, por sua vez, é captado encarando quem o especta. O homem, nesse caso, sorri junto a outra personagem, possivelmente a mãe de Lucila (Figura 2). Os sorrisos evidenciam outra diferença entre as duas tomadas, posto que uma usa um retrato de identificação de Carlos, que se presume ter sido arrancada de algum documento, justificando a pose sóbria; enquanto a outra traz uma fotografia mais descontraída, que parece ter sido retirada do álbum familiar.

Figura 1 - Fotografia do ensaio *Arqueologia da ausência*, de Lucila Quieto



Fonte: Quieto, 2011.

Figura 2 - Fotografia do ensaio *Arqueologia da ausência*, de Lucila Quieto.



Fonte: Quieto, 2011.

A diversidade que essas duas imagens demonstram intensifica-se quando, saindo da posição de fotografada, Quietos dá chance para que outros filhos de mortos e desaparecidos políticos construam/reconstruam suas realidades. As singularidades de cada imagem refletem, em primeiro lugar, a distinção dos álbuns de famílias. Há, na escolha das fotos a serem projetadas, aquelas que parecem profissionais e amadoras, espontâneas e posadas. A heterogeneidade também perpassa outros aspectos: há fotografias únicas e conjuntos de fotos, imagens em que aparecem apenas o desaparecido político e em que eles estão com outras pessoas, registros de acontecimentos importantes e banais. O mesmo se dá em relação à atitude que o filho ostenta no registro da artista. Alguns se puseram ao lado da fotografia do progenitor, enquanto outros se posicionaram por trás da projeção, como se desse corpo a ela; alguns são vistos sozinhos, enquanto outros estão acompanhados; alguns estão de pé, enquanto outros estão sentados; alguns aparecem de frente, enquanto outros aparecem de costas; alguns se notam sérios, enquanto outros esbanjam sorrisos. Há, inclusive, alguns que são apenas vultos fazendo sombras nas fotos dos pais.

Ao todo, nas 150 imagens que promovem treze junções familiares no trabalho, muitas são as formas de mediar fotograficamente os encontros entre pais e filhos. Essa liberdade que Quietos oferece a cada participante não parece sem razão. Como a intenção de base do projeto é reparar um luto que é privado em sua origem, oferecer aos filhos dos desaparecidos a chance de escolher a maneira que melhor lhes convém, surge, assim, como uma escolha ética de respeito ao outro. Com isso, alcança-se aquilo que Holland (1997) define como fotografia idealizada, configurada a partir do modo como cada um deseja ser visto. A memória feliz, reconhecida pela mesma pesquisadora como tão importante à foto de família, pode

se erguer. Nesse sentido, a união entre os desaparecidos e mortos da ditadura e a nova geração dos seus descendentes se processa em uma memória que não se constrói puramente por meio do passado oferecido pela imagem original, mas também pelo presente da ação fotográfica e pelo futuro idealizado (ou imaginado e sonhado) pelos filhos, em uma caçada memorialística própria, capaz de restaurar o tecido familiar, compartilhado com o espectador.

No caso das fotografias em que claramente há um sentido de celebração, essa memória feliz e a recomposição que ela permite é evidente. É o caso da imagem em que as filhas escolhem se posicionar ao lado da foto do genitor que, na tomada original, ergue um copo para brindar a algo ou alguém (Figura 3). Próxima a ele, as jovens parecem se juntar ao festejo que inicialmente marcava a foto familiar. A celebrar com o pai e ao pai em uma cena em que todos sorriem alegres, elas compartilham um momento impossibilitado pela ausência, mas oportunizado no anacronismo que marca a fotografia de Quieto. Co-memoram, pois, a vida que se sabe ceifada, no encontro improvável. Imagens assim, como diz Catela (2009, p. 352), “em vez de uma representação da ausência, funcionam como catalisadoras da presença e da memória dos mortos e dos desaparecidos”.

Figuras 3 e 4 - Fotografias do ensaio *Arqueologia da ausência*, de Lucila Quieto.



Fonte: Quieto, 2011.

Esse poder catalisador é especialmente significativo quando a imagem dos mortos e desaparecidos é projetada sobre a pele do filho que, tornada tela (LONGONI, 2011), cria a impressão de que um cede corporalidade ao outro, em uma doação simbólica, de ordem co-memorativa. É o que se vê na fotografia em que uma jovem desnuda oferece as costas para assegurar a projeção e a sobrevivida imagética do pai (Figura 4). Esse ato ecoa o das Mães da Praça de Maio ao marcharem com as imagens dos filhos pregados aos corpos, mas, agora, é a filha que “gesta” a sobrevivência do genitor, projetado sobre ela. De olhos fechados, numa expressão intimista, ela parece tomada de sensações, sentimentos e emoções próprias a quem sabe o valor da foto que estampa em si. Nela, um neném, provavelmente ela mesma, é vista no colo do pai e ao lado da mãe que sorri.

A nudez dessa imagem, por todos esses elementos, convoca simultaneamente um senso de força e fragilidade. O mesmo se constata em outra, na qual uma mulher também desnuda aparece sentada, abraçando as próprias pernas (Figura 5). Ela olha diretamente para o espectador, que a enxerga em meio à projeção de um conjunto de fotografias de natureza familiar. Pelo posicionamento das imagens, elas prefiguram um álbum. Não é possível identificar muito das fotos, ainda que possa se distinguir, em duas delas, a presença de um casal, possivelmente seu pai e sua mãe. Mas, do presente, no registro de Quietos, a filha se mistura a eles. Embora haja uma diferença significativa de escala, a jovem parece se inserir no álbum. Na verdade, o álbum, antes inexistente, se funda aí, com fotografias que finalmente contam uma história conjunta entre pais e filha. Há, com isso, uma potência devolutiva: as imagens, tiradas dele, são devolvidas (não sem antes passear pelo espaço público, exibida em galerias e outros espaços da arte), agora reparadas pela junção familiar. A pose, retraída, quase em posição fetal, que indica vul-

nerabilidade e susceptibilidade, lembra, contudo, que a memória feliz esbarra em um limite, a ausência concreta.

Figura 5 - Fotografia do ensaio *Arqueologia da ausência*, de Lucila Quieto.



Fonte: Quieto, 2011.

Essa limitação é uma constante na obra. A marca da morte e do desaparecimento, ainda que não se explicita em todas as fotos do trabalho, está sempre presente. O corpo perdido que é presentificado só consegue se materializar fantasmagoricamente pela projeção de uma velha fotografia. A aparente impossibilidade afirma-se outra vez: não há como viabilizar o encontro para além do “mundo da imagem”. Como diz Silva (2016) sobre toda e qualquer fotografia de um ente falecido, há, além da presença, uma lembrança da ausência que persiste. É por isso que, nas imagens, Quieto não apaga as marcas da montagem, do artifício da projeção. Ela não recorre a técnicas que poderiam servir para mascarar a virtualidade da cena que concebe. Ao escancarar que se trata de um “tempo próprio [...], um aqui-e-agora em que pais e filhos, separados irremediavelmente, se reúnem – ou voltam a reunir-se – em uma cena que não foi nem nunca será” (DURÁN, 2013, p. 161), revela-se também uma memória infeliz, da ausência, que se torna, portanto, constatável. Riveiro (2016, p. 184) testifica: “a luz alude simbolicamente ao passado e ao mundo dos espectros”.

Figura 6 - Fotografia do ensaio Arqueologia da ausência, de Lucila Quieto.



Fonte: Quieto, 2011.

Isso se acentua na imagem em que a projeção do desaparecido se mescla ao rosto da filha, formando uma só figura (Figura 6). Artificiosa, a foto dá a ver quatro olhos, duas bocas e dois narizes que, misturados quase que indistintamente, criam um semblante totalmente desconhecido e novo, quase monstruoso. O rosto, que recorrentemente é entendido como individualidade primeira a ser restituída (CATELA, 2009), se perde no embaralhamento das faces. Quiçá, a substituição simbólica avulte nessa fotografia sua deficiência, pois catalisa a presença tanto quanto a ausência, mas com maior ênfase para o absentismo.

É nesse ponto que, mais notadamente, a obra esgarça o âmbito privado, particular. Os encontros reparadores entre pais e filhos se processam também no âmbito público e coletivo, posto que, ao circular nas galerias e espaços da arte, têm um intento denunciador: revelam álbuns incompletos, inteirados somente por artifícios. Assim, se os registros de Quieto suprem necessidades de âmbito familiar (dos diretamente envolvidos nas ausências criadas pela di-

tadura civil-militar argentina), somente o fazem ao apontar um dever memorialístico-reivindicativo para toda a sociedade, igualmente preocupada e responsável pelo que aconteceu tanto pelo que se lembra acerca do que aconteceu. O desejo de reparação se evidencia não como próprio a um ou a alguns e, por estar atravessado de uma história maior, socialmente constituída, precisa caber a todos.

Com isso, entre memórias felizes, particulares, e infelizes, também coletivas, a ambivalência entre a experiência ideal (da presença desejada) e a efetiva (da ausência sentida) pode descortinar passados, presentes e futuros cindidos, que interessam ao coletivo, à nação argentina. Sobre um passado irremediável, resta apenas, pela memória, garantir um presente e um futuro redentor. Se, como observado por Leite (2005), a fotografia de família mostra pistas de quando ainda não havia ausências ou separações, o ensaio de Quieto segue em direção oposta para inventar uma coleção específica, um álbum de família que se situa entre a compensação da dor da ausência e o reforço dela. E, ao fazer isso, exige que a dor socializada seja assumida tanto como privada quanto pública, no entretempo anacrônico que revela.

Referências

ARQUEOLOGIA. Dicionário online de Português. Instituto Houaiss, 2009. Disponível em: <<http://dicio.com.br>>. Acesso em 30 jun 2020.

CATELA, Ludmila da Silva. Lo invisible revelado: el uso de fotografías como (re)presentación de la desaparición de personas. In: FELD, Claudia; MOR, Jessica (orgs.). El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente. Buenos Aires: Paidós, 2009, p. 337-361.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Pós, Belo Horizonte, v. 2, n.4, pp. 206-219, 2012. Disponível em: <<http://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/>

view/15454>. Acesso em 15 jun 2020.

DURÁN, Valeria. Imágenes íntimas, herida pública. In: BLEJMAR, Jordana; FORTUNY, Natalia; GARCÍA, Luis Ignacio (orgs.). *Instantáneas de la memoria: fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Librería Ediciones, 2013, p. 157-172.

FABRIS, Annateresa. Memórias dos desaparecidos: algumas estratégias visuais. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 25, n. 1, pp. 261-278, 2017. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/anaismp/article/view/139681>>. Acessado em 19 jun 2020.

GRÜNER, Eduardo. La invisibilidad estratégica, o la redención política de los vivos: violencia política y representación estética en el siglo de la desapariciones. In: LONGONI, Ana; BRUZZONE, Gustavo (orgs.). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008, p. 285-308.

HOLLAND, Patricia. 'Sweet it is to scan...': personal photographs and popular photography. In: WELLS, Liz (org.). *Photography: a critical introduction*. London: Routledge, 1997, p. 103-150.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. Retratos de família: imagem paradigmática no passado e no presente. In: SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p. 33-38.

LONGONI, Ana. Apenas, nada menos. In: QUIETO, Lucila. *Arqueología de la ausencia*. Buenos Aires: Casa Nova Editores, 2011, p. 56-61.

QUIETO, Lucila. *Arqueología de la ausencia*. Buenos Aires: Casa Nova Editores, 2011.

REATEGUI, Félix. As vítimas recordam: notas sobre a prática social da memória. In: REATEGUI, Félix (org.). *Justiça de transição: manual para a América Latina*. Brasília/Nova Iorque: Ministério da Justiça/Centro Internacional para a Justiça de Transição, 2011, pp. 357-378. Disponível em: <<http://justica.gov.br/central-de-conteudo/anistia/anexos/jt-manual-para-america-latina-portugues.pdf>>. Acesso em 10 jun 2020.

RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

RIVEIRO, Mónica Alonso. Arqueología de la ausencia de Lucila Quieto: una viaje hacia la imagen imposible. *Espacio, Tiempo y Forma*, Madrid, n. 4, pp. 171-192, 2016. Disponível em: <<http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/15399>>. Acesso em 15 jun 2020.

SANTOS, Ana Carolina Lima. Entrevedo olhares espectrais: as fotografias de vítimas das ditaduras em obras de arte contemporâneas. *Ars*, São Paulo, v. 16, n. 34, pp. 233-259, 2018. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/ars/article/view/137293>>. Acesso em 19 jun 2020.

SCHAPOCHINIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil*, v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 423-620.

SILVA, Armando. *Álbum de família: a imagem de nós mesmos*. São Paulo: Senac, 2008.

SILVA, Michel de Oliveira. *Saudades eternas: a fotografia no lidar entre a morte e a eternidade*. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016. Disponível em: <<http://uel.br/pos/mestrado/comunicacao/wp-content/uploads/saudades-eternas.pdf>>. Acesso em 19 jun 2020.

Fotografia em Tempos de Pandemia

por Julianna Nascimento Torezani

A pandemia causada pelo novo coronavírus foi declarada em março de 2020 e o registro fotojornalístico é importante para mostrar o que está acontecendo no mundo, em função de observar quais imagens estão sendo produzidas, o que elas permitem pensar e o que elas enunciam. Desse modo, o objetivo desse estudo é analisar fotografias desse período pela força narrativa visual, pelo aspecto documental e pela experiência que essas imagens propiciam. A abordagem metodológica é bibliográfica e documental, visto que o corpus foi escolhido em perfis do Instagram de fotógrafos brasileiros. O marco teórico se dá a partir das ideias de Georges Didi-Huberman (2012), Susan Sontag (2004), Jorge Pedro Sousa (2004), Ludimilla Wanderlei (2018), Dulcilia Buitoni (2011) e Ana Taís Barros (2017). As imagens desse período da pandemia têm a finalidade de informar, mobilizar e discutir as diversas crises deste momento (sanitária, política, econômica e social) que estamos vivenciando.

Palavras-chave: Fotografia. Imagem. Pandemia.

Possibilidades de refletir, ver e lembrar da pandemia

Pelas imagens é possível, além de contar, mostrar como os fatos aconteceram dentro dos enquadramentos escolhidos por quem registrou as cenas. Como afirma Susan Sontag (2004, p. 13), “ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar”. Ao narrar o que está acontecendo no período da pandemia, acionamos uma série de informações e imagens para dar conta desse momento tão inesperado e transformador em escala global e que coloca em risco a vida das pessoas. A pandemia causada pelo novo coronavírus (SARS-CoV-2), que fez surgir a Covid-19 (uma vez que o vírus foi identificado no ano de 2019, na China), foi declarada em 11 de março de 2020 pelo diretor geral da Organização Mundial da Saúde, Tedros Adhanom Ghebreyesus. Em função desta doença o mundo se transformou, a vida das pessoas foi alterada e foi indicado o distanciamento social pelas autoridades em saúde para conter a disseminação do vírus e não permitir que o sistema de saúde das cidades entrasse em colapso. Já existem mais de 49 milhões de pessoas infectadas no planeta, com mais de 1 milhão e 239 mil de mortes. No Brasil, há mais de 5 milhões e 590 mil de infectados e mais de 161 mil mortos. O País está em terceiro lugar entre os países com mais casos, atrás dos Estados Unidos e da Índia (dados de 7 de novembro de 2020)¹.

Com a mudança nos modos de trabalho, estudo, lazer e demais atividades, muitas vezes até realizadas de forma remota para as pessoas que podem fazer isolamento domiciliar, o uso da internet se ampliou imensamente, sobretudo para projeção de suas imagens, como coloca

1 Fonte: Organização Mundial da Saúde. Disponível em: <https://covid19.who.int/>. Acesso em 7 nov 2020.

Sontag (2004, p. 101): “aprendemos a nos ver fotograficamente”. Assim, muitas fotografias foram produzidas em casa e no trabalho, além das imagens fotojornalísticas e dos projetos documentais. Desse modo, nesse período se mantém uma grande produção fotográfica, seja pelas pessoas em isolamento domiciliar, seja em ambientes de trabalho, além do registro fotojornalístico, tão fundamental neste momento, visto que se encarrega de mostrar, fazer refletir e mobilizar as pessoas em todo mundo, sobretudo porque a pauta é sobre a vida e a morte. Dentro deste contexto surgem os seguintes questionamentos: Quais são as imagens que estão sendo produzidas sobre a pandemia? O que essas imagens nos permitem pensar? Quais discursos são acionados para analisar tais fotografias?

Com isso, esse trabalho tem por objetivo analisar um grupo de imagens fotográficas que tratam sobre a pandemia a partir da sua potência narrativa, abordagem documental e informativa, construção da memória e possibilidade de experiência. Como marco metodológico, a análise é feita de acordo com a pesquisa bibliográfica e documental. Foram escolhidas fotografias da plataforma *Instagram* para compor o *corpus*.

A partir desse eixo inicial, a análise das fotografias é elaborada pela perspectiva teórica dos seguintes conceitos e autores: imagem a partir do real de Georges Didi-Huberman (2012); mundo-imagem de Susan Sontag (2004); fotojornalismo de Jorge Pedro Sousa (2004); fotografia documental de Ludimilla Wanderlei (2018); embrião narrativo de Dulcilia Buitoni (2011); fotografia e memória de Ana Taís Martins Portanova Barros (2017).

Como *corpus* para análise foram escolhidas as seguintes fotografias do Instagram, feitas no ano de 2020: Figura 1) fotografia de Maíra Erlich na viagem que faz de São Paulo para Recife, publicada no perfil @mairaerlich, em 20 de maio; Figura 2) fotografia de Brenda Alcântara que apresenta “Muralhas humanas”, a equipe médica

no combate da pandemia da Covid-19, na UPA de Abreu e Lima, em Pernambuco, publicada no perfil @brenda.alcantara_, em 7 de maio; Figura 3) fotografia de Yan Carpenter intitulada “O avião do trabalhador”, publicada no perfil @yanzitx, em 8 de junho; Figura 4) fotografia de Tarso Sarraf que mostra o atendimento médico através da “Ambulancha”), na Ilha de Marajó, no Pará, publicada no perfil @sarraftarso, em 16 de junho; Figura 5) fotografia de Rafael Vilela que registrou o Breque dos Apps, publicada no perfil @piravilela, em 1 de julho; Figura 6) fotografia de Ana Carolina Fernandes que mostra o evento religioso no Cristo Redentor, no Rio de Janeiro, publicada no perfil @culafernandes, em 14 de agosto.

Modos de refletir sobre a pandemia: realidade e imagem

As fotografias do período da pandemia abrem muitas reflexões e também muitos campos de pesquisa. Pensar a fotografia de maneira múltipla, desvendar o que há por trás das produções dos fotógrafos e entender as intencionalidades da cena a cada contexto histórico é a proposta deste trabalho. Tendo em vista que as imagens partem do real, discutiremos o conceito de imagem a partir de Georges Didi-Huberman (2012, p. 216) quando elucida que “a imagem [...] é uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar”. Para o autor, a imagem arde em contato com o real, assim é preciso com isso buscar as intencionalidades e as enunciações que as fotografias propiciam, visto que é ao mesmo tempo sintoma (enquanto interrupção no saber) e conhecimento (enquanto interrupção no caos), integrando o registro com a contextualização.

Ao discutir sobre fotografia e mundo real, Susan Sontag

(2004, p. 169) indica que “a realidade sempre foi interpretada por meio das informações fornecidas pelas imagens”. O mundo-imagem demonstra os critérios de escolhas do fotógrafo, ou seja, o enquadramento, o ângulo e a iluminação de como as cenas são construídas, pois as imagens são interpretações do real, o que causa uma perturbação de quem olha para as imagens de determinados temas, pois os eventos fotografados permitem uma dupla condição como informação e experiência. Além disso, a possibilidade que se descortina pelo registro visual do mundo, ao tempo que a imagem, permite ver o que está acontecendo. “Muitas vezes algo nos perturba mais em forma de fotografia do que quando o experimentamos de fato” (SONTAG, 2004, p. 184). Dizer que as imagens tocam o real é valorizar a natureza do ato fotográfico, uma vez que por mais que possamos imaginar as situações, é a partir do real que são registradas fotograficamente. Didi- Huberman (2012, p. 209) aponta que “nunca a imagem se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca mostrou tantas verdades tão cruas; [...] nunca proliferou tanto e nunca sofreu tanta censura e destruição”.

A fotografia, como forma de interpretação do mundo, permite fixar uma situação que ocorreu, ou seja, algo que está diante da câmera para que a luz seja capturada. Fotografar a pandemia indica estar em ambientes que transmitem várias sensações distintas: por um lado sensações de vitória, quando a pessoa se recupera da doença e de esperança; por outro lado sensações de sofrimento e tristeza, em função das imagens que foram feitas em hospitais e cemitérios, pois indicaram as pessoas que morreram em função da doença. Assim, a fotografia serve para “democratizar todas as experiências ao traduzi-las em imagens” (SONTAG, 2004, p. 18). Temos que saber como olhar para estas imagens, refletir acerca dos acontecimentos que ali foram registrados e como eles serão projetados no futuro, como elucida Didi-Huberman (2012, p. 215): “Saber olhar

uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o lugar onde arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um ‘sinal secreto’, uma crise não apaziguada, um sintoma. O lugar onde a cinza não esfriou”.

Tendo em vista que a fotografia marca a dissolução implacável do tempo, por ela acompanhamos os eventos e as mudanças que ocorrem a cada momento histórico. Para Didi-Huberman (2012, p. 215), “a imagem arde pela memória, quer dizer que de todo modo arde, quando já não é mais que cinza: uma forma de dizer sua essencial vocação para a sobrevivência, apesar de tudo”. Assim, se as máscaras foram utilizadas a cada sociedade, época e lugar por distintos objetivos, ora para adornar, ora para proteger de seres sobrenaturais, ora como elemento identitário, ora como ocultação da face, agora a sociedade se torna mascarada para se proteger da contaminação de uma doença pouco conhecida, as imagens que mostram as diversas máscaras dos tempos diversos situam tais usos, hoje há máscaras estampadas, coloridas e de diversos materiais e as imagens destas mudam, pois “quando a noção de realidade muda, o mesmo ocorre com a noção de imagem, e vice-versa” (SONTAG, 2004, p. 176).

Será que as fotos, como supõe Sontag, são um meio de aprisionar a realidade, ou de ampliá-la? Sabe-se que aqueles fatos ali registrados podem ser revistos em tempos outros e por várias vezes, já que não se pode possuir a realidade, mas pode possuir imagens do que ocorreu dando acesso a esta situação real que se faz conhecida por seus vestígios: “o real é subjetivo, porque o real é vivenciado por pessoas e as pessoas são subjetivas” (PERSICETTI; PONTES, 2014, p. 167). Dessa forma, também vamos refletir acerca do período da pandemia, pelas fotografias que foram feitas como vestígios destes tempos, já que em algumas situações “somos vulneráveis a fatos perturbadores em forma de imagens fotográficas de um modo que

não ocorre diante da realidade” (SONTAG, 2004, p. 185).

Para além do registro, devemos pensar para quais usos as imagens são produzidas e guardadas ou armazenadas. Um deles é fazer a reflexão de uma situação mostrada de variadas formas, não apenas acionando a linguagem fotográfica, mas mostrando vários lugares e tempos. No caso da pandemia, temos fotografias de várias cidades brasileiras e de vários momentos do ano de 2020, que inicia apontando que a Covid-19 era uma doença que parecia estar localizada apenas na China, e depois, com o transcorrer dos meses, surgem os primeiros casos de infecção e morte o Brasil. Aparecem assim as fotografias de ruas vazias e das pessoas em suas casas, já que muitas seguiram as medidas recomendadas do distanciamento social; hospitais e cemitérios foram amplamente fotografados. Com o tempo e com uma pequena queda dos números, houve o relaxamento das medidas de prevenção e a reabertura do comércio. É importante lembrar que a pandemia não acabou, mesmo assim as imagens apontam que as pessoas voltaram às suas atividades de trabalho e de lazer. Desse modo, observamos que “as imagens consomem a realidade. [...] a força das imagens fotográficas provém de serem elas realidades materiais por si mesmas [...] ao transformar a realidade numa sombra. As imagens são mais reais do que qualquer um poderia supor” (SONTAG, 2004, p. 196).

Entre os registros fotográficos para reflexão, é importante apresentar a imagem feita pela fotógrafa pernambucana Maíra Erlich durante sua viagem de São Paulo para Recife, no dia 20 de maio de 2020 e publicada em seu perfil do Instagram (Figura 1). Neste mês, ainda ocorria o distanciamento social por um grande número de pessoas, que só saíam de casa para necessidades específicas como compra de alimentos, material de higiene e remédios, bem como os indivíduos que trabalhavam em setores essenciais do comércio e profissionais de saúde.

Figura 1 - Fotografia de Maíra Erlich na viagem que faz de São Paulo para Recife.



Fonte: Instagram @mairaerlich, 2020.

Por ser de Recife, Erlich narra que foi uma volta para casa, mesmo correndo risco de contaminação, sobretudo por fazer uma viagem aérea. Para tal, ela seguiu os protocolos de segurança, como observado na imagem. É mostrado o uso de duas máscaras, uma para proteger o nariz e a boca e a outra para proteção do rosto (face shield). Em seu relato que acompanha a imagem conta que:

Foram 67 dias sozinha num apartamento, numa cidade que, apesar de ter me acolhido, não é a minha, nem nunca será. Desde pequena eu trago o desejo de estar em trânsito. Trago na pele o mundo que ainda quero desbravar. Viajar sempre foi confortável, até chegar o dia que não foi mais. Esse dia foi no domingo, quando decidi voltar pra casa, pra passar esses dias de fim do mundo. Proteção, tensão, calor, medo. Mas eu tava indo pra casa. Recife sempre vai ser minha casa. Levo Recife comigo pra onde vou, mas sempre volto. Sempre vou voltar. Uma obra do artista Cícero Dias leva como título uma das frases mais certas: 'Eu vi o mundo... Ele começava no Recife'. Tamo junto, Cícero (ERLICH, 2020, n.p.)².

Podemos analisar o quanto essa imagem de Erlich é um sintoma desse momento da pandemia, enquanto memória particular e específica deste momento, pela potência que a imagem tem, já que o sintoma se caracteriza pela intensidade visual, visto que se entrelaça com múltiplas temporalidades e imagens deste período contemporâneo (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 214). Além de ver as imagens das pessoas que estão em trânsito e que buscam seu lugar no momento de uma contaminação viral de modo global, devemos pensar também em quem está na linha de frente do combate a esta doença. Assim, como expressão sintomática podemos ver os profissionais de saúde a partir da imagem da fotojornalista e videomaker também pernambucana Brenda Alcântara, quando mostra a equipe médica que atua na Unidade de Pronto Atendimento (UPA) em Abreu e Lima, em Pernambuco.

Figura 2 - Fotografia de Brenda Alcântara, Muralhas humanas - equipe médica em combate a pandemia da Covid-19, UPA de Abreu e Lima, PE.



Fonte: Instagram @mairaerlich, 2020.

Fotógrafa desde 2012, Alcântara nos mostra o trabalho que agentes de saúde, especialmente médicos e enfermeiros, enfrentam todos os dias para diagnosticar e tratar as pessoas infectadas com o novo coronavírus.

² Perfil do *Instagram* @mairaerlich, em 20 de maio de 2020. Acesso em 8 out 2020.

Suas imagens mostram os rostos marcados pelos equipamentos de proteção, o cansaço, a preocupação, o cuidado, a atenção diante de um trabalho fundamental que busca sempre salvar vidas. Ela relata na semana que fez a cobertura dos hospitais e postos de atendimento:

Fotografar a pandemia da Covid-19 no que existe de mais profundo. Foi a pauta mais difícil. Sem nem pensar. Foram dois dias intensos visitando hospitais, cemitérios, médicos, familiares. Não que a cobertura de toda essa situação já não estivesse sendo feita, desde o dia 01 de abril que eu estou na rua, mas ter tido o convite de realizar este trabalho na camada mais profunda do enfrentamento se tornou um divisor. Presenciar a vulnerabilidade do ser humano é refletir automaticamente sobre os meus processos. É sentir em mim, além da profissional, a minha própria vulnerabilidade. É visitar um espaço que o inimigo está em toda parte. É estabelecer novos limites, refletir sobre meus propósitos e entender principalmente, o meu tempo. Tem exatamente uma semana da realização dessa pauta e só agora eu consigo dissolver tudo o que foi vivido (ALC NTARA, 2020, n.p.)³

As imagens e os relatos das fotógrafas demonstram as dificuldades, os riscos e a importância de se fotografar estas situações referentes à pandemia, em que, pelos registros, podemos refletir, mas também ver e lembrar deste momento que a sociedade atravessa, que traz diferenças significativas sobretudo a depender das classes sociais, das profissões e das fases de como a doença atingiu milhões de pessoas em todo o mundo. As reflexões e a sobrevivência nesse período podem suscitar ensinamentos sobre a vulnerabilidade do ser humano diante de uma doença de fácil contágio e ainda sem cura.

Modos de ver a pandemia: fotojornalismo e fotodocumentarismo

O fotojornalismo, mais do que nunca, tem uma importância vital para mostrar o que está acontecendo durante

3 Perfil do Instagram @brenda.alcantara, em 6 de maio de 2020. Acesso em 9 out 2020.

a pandemia, ou seja, informar através de imagens. Visto que a produção ocorre a partir das pautas, no ano de 2020 muitos assuntos surgiram dos diferentes gêneros fotojornalísticos que foram do *spot news* ao comportamento das pessoas, por conta das mudanças que surgiram em função do novo coronavírus. Para Jorge Pedro Sousa (2004, p. 9), “o fotojornalismo é uma atividade singular que usa a fotografia como um veículo de observação, de informação, de análise e de opinião sobre a vida humana e as consequências que ela traz ao Planeta. A fotografia jornalística mostra, revela, expõe, denuncia, opina”. Com a tecnologia digital, o fotojornalismo ganhou potencialidade em termos de velocidade de produção de imagens, haja vista a onipresença das câmeras e os inúmeros dispositivos que possibilitaram também a edição e circulação das fotografias, sobretudo na *internet*, inclusive em plataformas digitais.

Os fotojornalistas continuaram a executar suas atividades, mesmo correndo risco de contaminação e de ficarem doentes. Tiveram que seguir os protocolos de segurança e higiene recomendados pelos órgãos oficiais de saúde para cobrir as situações em que muitos dos espaços registrados eram hospitais, postos de saúde, necrotérios e cemitérios. “Sensibilidade, capacidade de avaliar as situações e de pensar na melhor forma de fotografar, instinto, rapidez de reflexos e curiosidade são traços pessoais que qualquer fotojornalista deve possuir, independentemente do tipo de fotografia pelo qual enverede” (SOUSA, 2004, p. 12). Essas características se ampliaram para muitos cuidados por conta da crise sanitária, tendo os profissionais inclusive que discernir entre o que fotografar e o que não fotografar, já que em algumas situações estavam diante das famílias de pessoas doentes ou mortas, em que houve pedidos de não documentar alguns momentos. A postura ética teve que ser ainda maior ao refletir sobre o direito à informação da sociedade e o direito à imagem das pessoas.

Com isso, as imagens possuem uma potência narrativa singular, sabendo que o fotojornalismo trata da linguagem de instantes, em que toda a essência de um acontecimento deve ser ancorada numa imagem para indicar os fatos e os sentidos destes. Ao observar as situações de registro de lugares vazios nos primeiros meses da pandemia até a reabertura destes, os repórteres fotográficos devem narrar visualmente os acontecimentos, bem como apresentar ideias e sensações, para proporcionar uma experiência estética para quem observa as fotografias. Visto que a estética “está relacionada à nossa percepção de mundo, ou seja, como o vemos e como o identificamos, é a nossa relação sensorial com o que está a nossa volta, com aquilo que nos é exterior e também interior” (PERSICHETTI; PONTES, 2014, p. 168). Através desta experiência, os conceitos são transformados em sensações diante das imagens e das situações.

A mídia tem a tarefa de selecionar, elaborar e tornar público o que é relevante para a vida das pessoas. Neste momento em que uma doença afetou todos os países do mundo, trazer informações da área da saúde para que as pessoas possam se proteger diante de um vírus pouco conhecido é altamente relevante para diminuir o número de infectados e mortos, bem como mostrar o tratamento e como está a vida das pessoas neste período, conforme podemos analisar nas imagens publicadas desde o mês de março pela imprensa sobre a Covid-19.

Outro viés importante de análise para esse grupo de imagens é da fotografia documental. Ludimilla Wanderlei (2018, p. 23) explica que “a fotografia é um artefato que emociona, mobiliza, descreve, faz pensar. Quando carrega um discurso político, apontando problemas ou injustiças, falando diretamente do real, dificilmente é ignorada por nossos olhos”. Assim, partindo do real para experiência visual, a fotografia documental que se ocupa de temas sociais se entrelaça com o fotojornalismo, visto que no

mercado atual muitos fotojornalistas são independentes e produzem materiais para diversas publicações e que seus projetos documentais são disponibilizados em livros, mas também em periódicos diários, semanais e mensais, em jornais impressos e portais de notícias, trazendo assim novos percursos visuais do período da pandemia, já que “a imagem se torna o artefato que permite acesso a realidades outras” (WANDERLEI, 2018, p. 54).

A fotografia documental se ocupa de projetos de temas sociais, com a função de documentar e interpretar a realidade para provocar a reflexão crítica do público. Assim como no fotojornalismo, os fotodocumentaristas acionam seus conhecimentos técnicos, estéticos e culturais para elaboração das imagens que têm um tempo dilatado em comparação à produção das pautas da imprensa. “Todos teriam em comum a preocupação com problemas que atingem o cotidiano das pessoas, e por meio da fotografia evidenciam a necessidade de buscar soluções para as questões abordadas” (WANDERLEI, 2018, p. 37).

A partir das notícias da imprensa podem também surgir os projetos documentais, para aprofundar os temas, analisar por várias perspectivas e servir como elementos de estudos posteriores, ainda mais no momento de pandemia em que além dos problemas sanitários, há os problemas sociais e econômicos que atingem milhões de pessoas em todo mundo. Especialmente na área de saúde é interessante observar o trabalho do fotojornalista paraense Tarso Sarraf, que tem 27 anos de experiência e está fazendo uma ampla cobertura da Covid-19 na Região Norte, especialmente no estado do Pará.

Figura 3 - Fotografia de Tarso Sarraf, “Ambulancha”, Ilha de Marajó, Pará.



Fonte: Instagram @sarrafarso, 2020.

A Figura 3 mostra o atendimento médico através de ambulância marítima (“ambulancha”) para as pessoas que estão em lugares distantes na Ilha de Marajó, no Pará. As imagens mostram o trabalho de médicos e enfermeiros na averiguação da contaminação pelo vírus e no tratamento da doença, mas também pessoas carregando caixões e a tristeza dos agentes de saúde e da família. Sarraf relata:

Passei quase um mês trabalhando em três cidades do Marajó, no Pará. E registrei a rotina dos moradores por causa da pandemia do novo coronavírus. Nesse período, constatei como são gigantescas as dificuldades enfrentadas pelos moradores desse Arquipélago. Estive nos municípios de Breves, Melgaço e Portel. Uma das principais dificuldades são as distâncias geográficas. O transporte dos ribeirinhos é feito por embarcações, principalmente canoas e rabetas. E a distância de uma cidade para sua zona rural e ribeirinha é imensa. Observei a luta e a força do povo marajoara. Registrei, em imagens, moradores sendo submetidos a exames, que revelaram, na hora, que eles estavam infectados com a Covid-19. É triste ver essa realidade, pois sabemos das dificuldades dos moradores a um atendimento de saúde de qualidade. Nesse período, minhas fotos foram publicadas em veículos de comunicação do Brasil e do exterior, o que deu visibilidade para a realidade do povo marajoara. [...] Cheguei em Breves dia 20 e retornei a Belém em 15 de junho. Foram dias e mais dias acordando muito cedo e, por causa do trabalho, dormindo tarde, para que, assim, pudesse cumprir

minha missão jornalística. Percebi que, nas cidades, há um controle um pouco maior da doença, por causa da adoção das medidas sanitárias. Mas, por causa das distâncias geográficas, isso não ocorre nas comunidades ribeirinhas, onde há muitos moradores infectados. Fisicamente, estou muito cansado. Mas, jornalisticamente, estou satisfeito com o resultado do meu trabalho, que, espero, possa contribuir para melhorar um pouco a vida do batalhador povo marajoara (SARRAF, 2020, n.p.)⁴

Acompanhar o perfil do *Instagram* de Tarso Sarraf e as matérias publicadas com suas imagens nos permitem observar o trabalho dos agentes de saúde chegando a vários locais através de barcos, o atendimento aos indígenas e o enterro das pessoas mortas por conta da doença. As fotografias proporcionam diversas sensações, que vão da esperança do cuidado até a tristeza pela morte das pessoas. Por seus registros, podemos realmente ver o que está acontecendo em uma parte do país. “Um fotodocumentalista procuraria fotografar a forma como esse acontecimento afeta as pessoas, mas um fotojornalista circunscreveria o seu trabalho à descrição/narração fotográfica do acontecimento em causa” (SOUSA, 2004, p. 12). As imagens analisadas neste estudo têm as duas funções: ao mesmo tempo que mostram como os fatos afetam as pessoas, também narram tais acontecimentos. E, ainda, estas fotos nos afetam, nos sensibilizam e, por vezes, nos chocam.

Além da cobertura midiática da doença em si, há também a produção acerca do comportamento das pessoas neste período. Em função da recomendação do distanciamento social, muitas pessoas ficaram em casa, o que fez aumentar de maneira muito expressiva o trabalho dos entregadores de diversas empresas, em especial de alimentação e de produtos de saúde e higiene. Muitos destes entregadores trabalham de maneira autônoma ou informal, portanto não tem carteira de trabalho assi-

4 Perfil do *Instagram* @sarraftarso, em 16 de junho de 2020. Acesso em 9 out 2020.

nada e com isso não tem direitos dos trabalhadores através das leis trabalhistas; muitos recebem valores baixos em termos de renda, para sustentar a si e suas famílias. Neste sentido, através das redes sociais, os entregadores de aplicativos se organizaram para fazer uma manifestação em várias cidades brasileiras (também em algumas cidades em outros países, mas especialmente na América Latina). Rafael Vilela, fotojornalista paulista e co-fundador do *Mídia Ninja*, fez a cobertura em São Paulo, e o evento ficou conhecido como o *Breque dos Apps*.

Figura 4 – Fotografia de Rafael Vilela que registrou o Breque dos Apps em São Paulo.



Fonte: Instagram @piravilela, 2020.

Os motociclistas e ciclistas não fizeram entregas no dia 1 de julho de 2020, paralisaram suas atividades para reivindicar melhores condições de trabalho. Foi considerada a primeira greve de entregadores de aplicativos (Figura 4). O trabalho de Vilela caracteriza-se pela comunicação democrática, com a defesa do interesse público, da diversidade cultural e do direito à informação. Ele relata que:

Um novo capítulo da luta contra a desigualdade nasceu hoje em todo Brasil. O #BrequeDosApps -- ou a primeira greve dos entregadores de aplicativo que se tem notícia -- é um passo para se questionar a uberização do trabalho e o modelo robotizado e intermediado de serviços que vivemos. Uma mobilização que nasce de baixo, da urgência de vida dos motoboys e bikers, que muitas vezes entregam comida passando fome. É difícil prever a dimensão que esse movimento tem, e terá, nos próximos anos. A sensação que fica é de alegria e esperança: os operários do século XXI começaram a se organizar e a história mostra que isso não tem volta. Aguardamos os próximos episódios (VILELA, 2020, n.p.)⁵

O trabalho tem uma força visual imensa quando mostra as ruas e avenidas repletas de entregadores com seus trajes específicos e equipamentos de segurança, bem como os “cases” onde são colocados os produtos a serem entregues e, ainda, usando máscaras. Reunidas, as imagens dos entregadores se tornam potencializadas, suas expressões e gestos demonstram suas insatisfações, ao mesmo tempo que buscam melhorias em seu trabalho, como ter um emprego formalizado com carteira de trabalho assinada e demais direitos que os trabalhadores devem ter. Inclusive, estes trabalhadores indicam que as empresas necessitam do trabalho deles para manter seus faturamentos e negócios em funcionamento.

Na perspectiva desta cobertura, observamos que as imagens também vão além do fotojornalismo e passam a integrar os trabalhos documentais, sobretudo porque foram produzidas em série e apresentados vários pontos de vista em profundidade.

O trabalho do fotógrafo documental aproveita as pautas midiáticas, respaldando-se numa agenda social noticiosa de assuntos importantes que merecem ser abordados de forma mais analítica e extensa, funcionando como uma espécie de “manifesto”, e expressam uma consciência de sua atuação numa sociedade onde os meios de comunicação são já parte legitimada do fluxo informativo” (WANDERLEI, 2018, p. 57).

5 Perfil do Instagram @piravilela, em 1 de julho de 2020. Acesso em 10 out 2020.

Produções fotojornalísticas e fotodocumentais são importantes e necessárias formas de demonstrar imageticamente este período tão complexo que a sociedade está vivenciando. É preciso ver os outros para nos ver neste momento. Pelas lentes dos fotógrafos, observamos sensações de alegrias, pois as pessoas mesmo infectadas estão recebendo tratamento e se curando da doença, mas também há a tristeza pelas mortes de muitas outras pessoas entre crianças, jovens, adultos e idosos. Vale ressaltar que estas pessoas não são apenas dados estatísticos e por isso foi criado, em 2020, o Projeto Inumeráveis no *Instagram*, através do perfil @inumeraveismemorial. Trata-se de um memorial dedicado à vida das vítimas que faleceram em função da Covid-19, exatamente para lembrar os nomes, as idades e as cidades destas, além de apresentar uma frase que demonstre quem é essa pessoa, pois “não há quem goste de ser número, gente merece existir em prosa”. O projeto foi criado pelo artista Edson Pavoni em colaboração com Rogério Oliveira, Rogério Zé, Alana Rizzo, Guilherme Bullejos, Gabriela Veiga, Giovana Madalosso, Rayane Urani, Jonathan Querubina, além de jornalistas e voluntários. “É uma celebração de cada vida que existiu e que existe, e de como podemos entrelaçá-las para construir memória, afeto, respeito e futuro” (INUMERÁVEIS, 2021, n.p.).⁶

Modos de lembrar da pandemia: narrativa e memória

Ao observar as imagens deste período de pandemia, é importante entender que estas são recortes do que ocorreu, elaborando discursos específicos para demonstrar os fatos. Desse modo, podemos estudar tais imagens a partir das pesquisas de Dulcilia Buitoni (2011), que apre-

⁶ Disponível em: <https://inumeraveis.com.br/sobre/> Acesso em 4 nov 2020.

senta o conceito de embrião narrativo, colaborando para definir a natureza jornalística de uma fotografia, uma vez que as imagens são pistas de ações continuadas, entendendo o antes e o depois ali registrado, mas que por uma única cena é possível narrar um fato. Desse modo, “embrião narrativo é toda forma ou gesto congelado no tempo que permita imaginar o passado ou o futuro imediato daquela ação” (BUITONI, 2011, p. 58), que envolve assim uma ideia de sequência de imagens capturadas.

A potencialidade narrativa de um instante faz com que tentemos saber o local, a época e o contexto em que tal situação aconteceu, ou seja, a imagem traz uma carga de informação visual que pode nos levar além do fragmento congelado. “Trata-se de fixar um aspecto, em uma época em que as imagens apresentam grande mobilidade e impermanência” (BUITONI, 2011, p. 59). No atual regime visual que estamos vivenciando, em que os fatos podem estar apresentados na *internet*, é possível saber os desdobramentos, as continuidades e as interpretações dadas a cada fotografia produzida. “Muitos, também, ao rememorar cenas históricas ou marcantes, costumam lembrar mais de fotos emblemáticas do que sequências de imagens de filmes documentais sobre o mesmo fato. Parece que a imagem fotográfica isolada é mais memorável que a imagem em movimento” (BUITONI, 2011, p. 59).

Para além do fotojornalismo, a produção fotodocumental também tem elementos de narrativa intensificados em uma ou poucas imagens. Estas vão se tornar artefatos para a memória pessoal e coletiva, esta última histórica e partilhada pelo consciente coletivo, lembrando que, como afirma Boris Kossoy (1999, p. 52), “toda fotografia tem atrás de si uma história”. E, muitas vezes, essa história pode ser contada pela imagem que se configura como embrião narrativo.

Como as imagens hoje produzidas serão elementos documentais do que está acontecendo para se estudar no fu-

turo, a abordagem sobre fotografia e memória será feita a partir das ideias de Ana Taís Martins Portanova Barros (2017, p. 217). A pesquisadora discute o termo *memória* em conexão com o passado, o presente e o futuro, visto que o papel da fotografia é a preservação do passado, interpretado no momento presente e que pode projetar cenários futuros. “A fotografia também não é alheia à prospecção do futuro, pois através da representação visual o mundo adquire o valor de modelo reduzido do universo pela aplicação do princípio de similitude” (BARROS, 2017, p. 150). Em função das fotografias compartilhadas diariamente nas redes sociais, a atualidade das publicações é efêmera, habitando um presente cada vez mais veloz e se tornando passado com grande facilidade.

Ao acompanhar a produção de imagens da pandemia no Brasil, observamos que a cada trimestre deste ano houve uma distinta fase: nos meses de janeiro a março as fotografias ainda não mostravam situações relacionadas à Covid-19, visto que a doença ainda estava em outros países, sobretudo na Ásia e Europa, com poucos casos no país; nos meses entre abril a junho, as imagens já demonstraram as ruas vazias, o comércio fechado, escolas e universidades fechadas, hospitais lotados, cemitérios abrindo muitas covas por conta do aumento no número de sepultamentos, filas em frente às agências bancárias para recebimento do auxílio emergencial do governo e o uso de máscaras; nos meses de julho a setembro os registros mostraram que aos poucos os lugares comerciais voltaram a abrir com horários e regras específicas para entrada, os hospitais e cemitérios ainda com grande movimentação, as filas continuavam nos bancos e a sociedade antes totalmente mascarada foi relaxando nas medidas de distanciamento social; neste último trimestre, iniciado outubro, as cenas denunciavam as cidades lotadas de pessoas e as ruas cheias de veículos (tendo inclusive muitas rodovias com intenso

fluxo nos feriados), quase todo o comércio voltou a abrir, mesmo com ainda muitos casos, e hospitais e cemitérios continuam com grande número de infectados e mortos.

Diante deste cenário, podemos trazer a concepção de Joan Fontcuberta (2012, p. 106) quando afirma que “as imagens estão a serviço de uma reflexão sobre a memória”. Surge, assim, um questionamento: Será que estas fotografias já ficaram no passado e já servem como elementos de memória? Ao atravessar rapidamente o ano, percorremos um itinerário que resume o tempo de crises entre indivíduos doentes e saudáveis, mortos e curados. “O passado é esse inteiramente outro que jamais tocamos, mas com o qual a fotografia nos provoca” (BARROS, 2017, p. 152). E essas fotografias deste ano não de nos provocar ainda por um longo período: ao serem analisadas será acionado o nosso repertório cultural, nossas experiências e, sobretudo, nossas histórias diretamente em função das vítimas, entre as pessoas que conhecemos, quem esteve doente e quem faleceu, tendo em vista que o tempo na fotografia é indicado pela subjetividade do fotógrafo e do espectador.

Para existir, mais do que um referente em frente à câmera, a fotografia exige um observador diante de si, observador esse que só poderá estar vivendo no seu momento presente. A memória é, então, não transporte do ser para o passado, mas constructo vivido no hoje. O passado e a memória não se conservam; constroem-se (BARROS,2017,p.154).

A experiência do fotográfico acontece no presente do ser; a memória nunca está no passado porque sempre está em processo. “A fotografia está no nosso mundo, não no mundo em que o clique foi feito” (BARROS, 2017, p. 155). As fotografias são representativas de algo que se quer comunicar. Portanto, ao tratar da pandemia e das imagens que foram elaboradas neste período, será construído todo um discurso que vai além da crise sanitária, pois há também uma crise política, econômica e social tão

impactante quanto a pandemia, que aprofunda problemas que já existiam, além de criar outros, como podemos observar na fotografia (Figura 5) feita pelo historiador e fotógrafo carioca Yan Carpenter, feita em 8 de junho de 2020 no Rio de Janeiro, que mostra um ônibus lotado de pessoas quando começou a reabertura do comércio.

Figura 5 - Fotografia de Yan Carpenter, “O avião do trabalhador”



Fonte: Instagram @yanzitx, 2020.

Ao ser publicada em seu perfil do *Instagram*, a imagem viralizou, o que fez com que essa fotografia chamasse atenção das pessoas e demonstrasse o contrário do que estava até então sendo colocado: distanciamento social e apenas locais de comércio considerados essenciais deveriam estar abertos (como supermercados e farmácias). Essa imagem aponta um discurso sobre classe social, visto que muitas pessoas que utilizam o transporte coletivo o fazem por não possuírem um veículo próprio, ainda mais pelo título que o fotógrafo colocou na imagem como “O avião do trabalhador”. Sabemos que muitos trabalhadores do nosso país necessitam do transporte público para conseguir trabalhar. Outro elemento importante a ser analisa-

do na imagem é a questão da raça: observa-se que a maioria das pessoas dentro do ônibus são negras, o que abre outro campo de análise do ponto de vista sócio-histórico.

Pelas fotografias, é possível constatar, quando as empresas voltaram a abrir, quais as pessoas que inicialmente voltaram ao trabalho presencial e, para tal, a requerer transporte público. Em muitas cidades do país, em determinados horários, os veículos ficam lotados, denotando, assim, a desigualdade social do Brasil, agravada em tempos de pandemia. É possível, por contraste, constatar quem acaba mais protegido, em detrimento de muitos trabalhadores que tiveram que retornar aos seus postos de trabalho. Carpenter fotografa desde 2015 e afirma ter estranhado a repercussão da imagem, pois esta apresenta a realidade de todos os dias, mas as pessoas observam a foto como se fosse uma novidade, em função apenas de estarmos em momento de pandemia. Ele relata que: “Assim que eu bati a cara no VRT, vi que estava impraticável. [Estava] o auge da doença. Estava ali, proliferando. [...] Voltou a ser os dias comuns, só que com a maioria de máscara. É sinistro. E todos os veículos de transporte público são assim, em praticamente todas as linhas” (CARPENTER, 2020).⁷

Assim, ao viralizar, essa imagem se tornou um embrião narrativo para dar conta do que ocorre com a classe trabalhadora, além de se tornar elemento de memória para estes tempos de pandemia. Como elucida Boris Kossoy (1999, p. 147) “através da fotografia dialogamos com o passado”, mesmo que este tenha acontecido poucos meses atrás, como por exemplo na imagem da fotojornalista e fotógrafa documentarista carioca Ana Carolina Fernandes, que mostra o evento religioso que ocorreu após a desinfecção da estátua do Cristo Redentor, no Rio de Janeiro, para sua reabertura aos visitantes (Figura 6).

⁷ Disponível: <https://jornalistaslivres.org/yan-autor-foto-viralizou-brt-rio/> Acesso em 4 nov 2020.

Figura 6 – Fotografia de Ana Carolina Fernandes, Cristo Redentor, no Rio de Janeiro.



Fonte: Instagram @culafernandes, 2020.

Através de um contre-plongée, podemos observar na frente do Cristo Redentor a presença da religião através do padre e do Estado através dos agentes do Exército e da Marinha. Com todos mascarados e utilizando suas respectivas vestimentas de trabalho, a imagem se torna um embrião narrativo, visto que permite uma interpretação do atual momento, até porque a fotografia indica nos comentários da foto que o registro foi feito em 13 de agosto, quando o Brasil marcou 106 mil mortos pela Covid-19 e relata o acontecimento: “Padre Omar reza um Pai Nosso ao lado de comandantes do Exército e da Marinha depois da desinfecção da Estátua do Cristo Redentor feita por soldados militares (atrás) para a reabertura para visitantes a partir de sábado” (FERNANDES, 2020).

Assim, diante de mais de 100 mil pessoas mortas, deve-se considerar e analisar o papel do Estado brasileiro em função da pandemia, com divergências entre as ações do governo federal e dos governos estaduais; pelo lado federal houve muita negligência, tomando poucas medidas para conter a disseminação da doença (sobretudo pelos atos do presidente, que participou de manifestações que geraram aglomerações nas ruas de Brasília, por

exemplo); ao contrário das ações estaduais, que decretaram o fechamento do comércio e vários órgãos públicos, bem como medidas de lockdown e toque de recolher em algumas cidades. Vale lembrar que “o embrião narrativo surge na cabeça do leitor que está vendo a matéria” (BUI-TONI, 2011, p. 60), e que, ao ver a cena, acionamos tudo que sabemos desse momento histórico e como o governo tratou tal problema, ou seja, o mesmo decidiu fazer a desinfecção de um dos pontos turísticos mais visitados do país para voltar a receber turistas, abrindo o relaxamento das medidas de proteção da sociedade, como a recomendação do distanciamento social e só sair de casa em situações de necessidade para atividades essenciais.

Imagens de uma sociedade mascarada

As imagens do período da pandemia, especialmente recortadas por este grupo, possibilitam informar e proporcionar a experiência visual ao mostrar o que está acontecendo especialmente no Brasil no período da pandemia, tendo em vista que estes registros visuais partem do real e estão repletos de intencionalidades do que o que se quer enunciar. Essas cenas possuem também potencialidade narrativa para uma compreensão global da situação, além de possibilitar mostrar, denunciar, revelar, expor e opinar elementos essenciais ao fotojornalismo. As imagens também passam pelas características da fotografia documental, pois se ocupam de temas sociais de amplo interesse mundial quando são disponibilizadas pelas redes sociais, que se colocam com elementos da memória dessa época, visto que “a memória só faz sentido se for portadora de futuro, se nos permitir sonhar com o que ainda não está dado” (BARROS, 2017, p. 162). Dessa forma, mesmo visualizando registros que mostram um ano com tantos problemas por conta da doen-

ça causada pelo novo coronavírus, temos esperanças de retomar algumas atividades do período anterior a este.

Ao tentar responder as perguntas elencadas no início deste texto, primeiro sobre quais são as imagens que estão sendo produzidas sobre a pandemia, o grupo escolhido de fotografias deste estudo é representativo do grande volume de material que vem sendo produzido e publicado ao longo do ano. Assim, as imagens das pessoas em trânsito na volta para casa de Erlich, da equipe médica no combate a Covid-19 de Alcântara, do atendimento de saúde através de ambulâncias marítimas de Sarraf, da greve dos entregadores de aplicativos de Vilela, do ônibus lotado de Carpenter e do Cristo Redentor desinfetado de Fernandes são sintomas da realidade que ficam cristalizados nas imagens, pois é através dos registros imagéticos que poderemos também refletir, ver e lembrar da pandemia no ano de 2020, além das histórias e experiências que todas as pessoas estão vivenciando, sobretudo pelas mudanças no próprio cotidiano. Vale lembrar que essas imagens fazem parte de um conjunto de cenas que estão publicadas nos perfis do *Instagram* de todos os fotógrafos e fotógrafas escolhidos, assim as pessoas podem acessar e ver a série completa, bem como os comentários que receberam e as repercussões destes registros; algumas integraram publicações impressas entre jornais e revistas, bem como estão presentes em portais de notícias.

A segunda questão foi sobre o que essas imagens nos permitem pensar, já que uma pandemia é um tema complexo de ser documentado, pois perpassa tantos lugares, como casas, locais de trabalho, ruas, hospitais, necrotérios e cemitérios, como exemplo; e tempos, observando o que ocorreu do início ao fim do ano de 2020, passando por distintas fases a cada trimestre, entre ter poucos casos, depois um número grandioso de infectados e mortos, além de recuperados; da paralisação das atividades à re-

tomada destas, a reabertura do comércio e das empresas em geral, exceto de educação. O momento vai além da crise sanitária, interliga também a questão das outras crises que atravessamos, do ponto de vista político, econômico, social e cultural. Isso tudo nos faz pensar na vulnerabilidade do ser humano diante de tal doença e dos vários problemas que se agravaram e novos que surgiram por conta da contaminação global. Além de pensar, também podemos observar quais atitudes foram tomadas para resolver tal situação, tanto por parte dos governos, órgãos de saúde, empresários e as pessoas em suas vidas.

A questão que segue é sobre quais discursos são acionados para analisar tais fotografias: por um lado foram aplicados os conceitos de realidade, fotojornalismo, fotodocumentarismo, narrativa e memória, mesmo sabendo que estas imagens suscitam muitas outras possibilidades de análise e com muitos outros conceitos; por outro lado, para além do marco teórico é especialmente acionado o repertório cultural de cada pessoa que vai interpretar tais cenas e contextualizar historicamente quanto aos locais e épocas do que está acontecendo sobre a pandemia, visto que especificamente no Brasil tem diferenças quanto aos estados e os meses que seguiram ao longo do ano. Além disso, deve-se estar atento ao próprio discurso elaborado pelos fotógrafos e fotógrafas que perpassa o conhecimento técnico, estético e cultural de cada um, para observar os lugares, as pessoas e as situações e elaborar imagens que vão contar essa história. Cada um tem sua linguagem diferenciada, o que nos permite ter um olhar amplo acerca da situação. Assim vemos os viajantes, o trabalho médico, os profissionais de saúde, os entregadores de aplicativos, os trabalhadores, os religiosos e os agentes do Estado neste recorte.

Desta forma, é importante situar que as fotografias em tempos da pandemia serão marcadas por diversas situações e sensações, que vão de momentos alegres das pes-

soas que se recuperaram da doença a momentos tristes, pois já houve um grande número de mortos. Em muitas destas cenas, o elemento também marcante do período é o uso das máscaras. Refletir, ver e lembrar a pandemia através das imagens será um exercício de múltipla abordagem, em que as nossas memórias individuais e as memórias coletivas serão entrelaçadas para dar conta desse tema, pois mescla histórias, tempos, lugares e realidades distintas, já que as imagens além de fazer pensar, de descrever, de emocionar também pode mobilizar atos sociais.

Referências

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Imagens do passado e do futuro: o papel da fotografia entre memória e projeção. Matrizes. V.11 - Nº 1 jan./abr. 2017. São Paulo. Disponível em: <http://www.periodicos.usp.br/matrizes/article/view/122953> Acesso em: 05 jul. 2018. p. 149-164.

BUITONI, Dulcília Schroeder. Fotografia e jornalismo: a informação pela imagem. São Paulo: Saraiva, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Pós: Revista do Programa Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454> Acesso em: 27 ago. 2020. p. 206-219.

FONTCUBERTA, Joan. A Câmera de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia. Tradução de Maria Alzira Brum. São Paulo: G. Gilli, 2012. Título original: La Cámara de Pandora.

KOSSOY, Boris. Realidades e ficções na trama fotográfica. Cotia, SP: Ateliê Ed., 1999.

PERSICHETTI, Simonetta; PONTES, Diego Luciano. A estética como ferramenta de análise das fotografias de James Nachtwey. In: BONI, Paulo César (org.). Fotografia: usos, repercussões e reflexões. Londrina: Midiograf, 2014. pp. 163-184.

SONTAG, Susan. Sobre fotografia. Tradução de Rubens Figueire-

do. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Jorge Pedro. Fotojornalismo: Introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

WANDERLEI, Ludimilla Carvalho. O trabalhador na fotografia documental. Curitiba: Appris, 2018.

Visibilidade/Invisibilidade das fotografias nas redes sociais:

compreendendo os algoritmos como artefatos moderadores

por Juliana Andrade Leitão e
Rodrigo Miranda Barbosa

Propomos neste artigo um debate sobre o processo de produção das fotografias e a sua circulação através de agências de notícias até a interferência nos processos de visibilidade e invisibilidade pelas plataformas de redes sociais a partir dos algoritmos. Para empreender tal análise, desenvolvemos uma discussão sobre as questões de alteridade que envolvem o fazer fotográfico. Em seguida, discutimos como os algoritmos podem ser compreendidos como caixas-pretas e serem analisadas como artefatos políticos que produzem efeitos para além da intencionalidade dos seus criadores. Concluimos que as plataformas, por serem portões privilegiados de acesso ao conhecimento, nos apresentam a existência de um nós e um eles, mediados pelos algoritmos que estruturam bolhas informacionais, fazendo com que as fotografias tornem-se invisíveis (pouco circularem) ou tenham sua visibilidade potencializada quando se adequam ao modelo estético corporificado no algoritmo.

Palavras-chave: Fotografia. Algoritmo.
Visibilidade/Invisibilidade.

O trabalho que apresentamos neste artigo é resultado de reflexões sobre algumas fotografias realizadas no ano de 2020 em cobertura da Covid-19 no Brasil. A partir de uma cobertura jornalística, problematizamos o momento da captura da imagem, sua distribuição pelas agências de notícias e sua circulação nas redes sociais. milhões de pessoas infectadas no planeta, com mais de 1 milhão e 239 mil de mortes. No Brasil, há mais de 5 milhões e 590 mil de infectados e mais de 161 mil mortos. O País está em terceiro lugar entre os países com mais casos, atrás dos Estados Unidos e da Índia (dados de 7 de novembro de 2020).

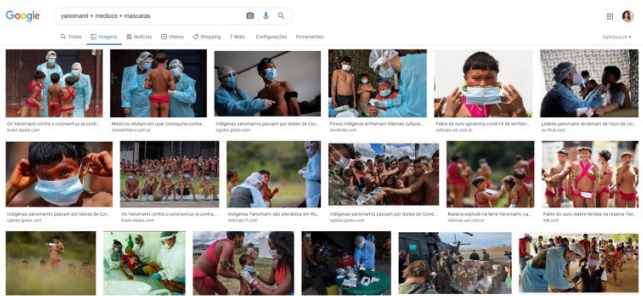
A Agência de notícias francesa AFP postou no *Instagram* algumas imagens de cobertura sobre a pandemia da Covid-19 na região amazônica, especificamente nas aldeias Yanomami em julho de 2020. Quando pesquisamos sobre essa cobertura, vemos nos créditos os nomes dos fotógrafos brasileiros e, ao lado, o nome das agências: EFE, AFP, REUTERS, etc.

São as maiores agências de notícias do mundo que compram e distribuem essas fotografias. Essas imagens saíram em praticamente todos os sites de divulgação jornalística; elas estão na categoria de imagem que interessa à agenda de notícias: falam de dois assuntos do momento, a pandemia e a Amazônia, trazem ações governamentais, são “exóticas”, são contrastantes e são esteticamente muito chamativas, além de envolverem assuntos polêmicos. A pauta jornalística que levou à produção dessas imagens, nas quais aparecem agentes de saúde do governo na região de Roraima, diz respeito a envio de máscaras, entre outros utensílios, para proteção com relação à Covid-19 e envolveu a polêmica do envio do remédio cloroquina. Encontramos mais de quatrocentas publicações sobre o tema quando fazemos a busca pela imagem no *Google Imagens*.

Para entender o tipo de imagens que foram produzidas e distribuídas nessa cobertura, colamos

aqui a captura de tela com os resultados da busca por imagens relacionadas ao assunto em questão.

Figura 1 - Captura de tela do buscador Google em pesquisa com as palavras Yanomami, pandemia e máscaras.



Fonte: Google Imagens, 2020.

A mensagem jornalística é uma construção que vem de muitas fontes. No caso da fotografia, ela é uma das partes desse processo todo. Poderíamos trazer vários autores para definir essa imagem que circula amplamente em vários espaços. Roland Barthes propôs uma forma de observar essa imagem. Para este autor:

A fotografia de imprensa é uma mensagem. A fonte emissora é a redação do jornal, o grupo dos técnicos, dentro do qual uns tiram a fotografia, outros escolhem-na, compõem-na, tratam-na, e outros, por fim, intitulam-na, legendam-na e comentam-na. Sendo a fotografia o centro, mas cujos arredores são constituídos pelo texto, o título, a legenda, a paginação, e de um modo mais abstracto mas não menos 'informante', o próprio nome do jornal. [...] A estrutura da fotografia não é uma estrutura isolada; comunica, pelo menos, com uma outra estrutura, que é o texto (título, legenda ou artigo) que acompanha toda a fotografia de imprensa. (BARTHES, 2009, p 11-12)

Refletindo sobre essa mensagem carregada de códigos que vão para além dela, lembramos que estamos falando de uma cobertura que fará com que imagens sejam isoladamente vendidas e atreladas a textos diversos em ou-

tros idiomas. A imagem, por ser polissêmica, possui sua interpretação dependente dos fatores que vão além dela. Quem vê a foto vai interpretá-la a partir desse universo e posto junto a ela no momento em que é vista. Assim, lembramos sempre também que “A leitura da fotografia depende do ‘saber’ do leitor” (BARTHES, 2009, p.23).

A autora Gisèle Freund traz em seu livro *Fotografia e Sociedade* (1995) um relato sobre uma imagem contestada, feita por Robert Doisneau, em 1958. Nesse relato, a autora fala das leis de direito de uso de imagem e das polêmicas que envolveram essa fotografia.

Quando os jornais necessitam de imagens para ilustrar um artigo dirigem-se às agências. Pouco depois essa fotografia aparece num pequeno jornal, editado pela Liga contra o Alcoolismo, para ilustrar um artigo sobre a ação maléfica das bebidas alcoólicas. O senhor da fotografia, que era professor de desenho, não fica nada contente: “Vou passar por um bor-rachote”, queixa-se ele ao fotógrafo, que lhe exprime o seu pesar. Não lhe é possível controlar o uso que é feito de cada uma de suas fotografias. Mas as coisas pioram deveras quando a mesma fotografia aparece numa “revista de escândalos” que a reproduziu a partir de sua edição na revista *Le Point*, sem permissão da agência ou do fotógrafo (FREUND, 1995, p. 172)

O uso das imagens baseado somente na compra traz problemas incontáveis à narrativa dos fatos. Gisèle Freund relata nesse mesmo capítulo que vendeu uma fotografia de uma indígena mexicana que foi parar em um livro sobre a Índia. O que vem depois da foto feita é a grande questão.

Na cobertura que estamos observando, trata-se de uma viagem a um território das Forças Armadas, levando enfermeiros militares, organizada pelo Ministério da Defesa, da qual participaram vários veículos de comunicação. Essa informação, que quase nunca aparece muito claramente, é primordial quando pensamos em autonomia na construção da narrativa. Aqui entra uma questão importante das coberturas: a de dizer quais fo-

ram as circunstâncias nas quais essas imagens foram produzidas. Para Galard: “O fotógrafo escrupuloso descreve suas intenções, suas dúvidas, suas provações íntimas. Não revela apenas suas fotos, mas também as razões que tem para mostrá-las” (GALARD, 2012, p. 118).

A questão é ainda mais profunda quando pensamos que, mesmo que nas publicações nacionais exista informação sobre em que circunstâncias essas fotografias foram feitas, as fotos possuem circulação própria por meio das agências. A imagem em si é um recorte pequeno de uma história complexa.

Uma cobertura como essa envolve repórteres experientes. As imagens que vemos possuem uma característica específica, se adaptam a um padrão estético para serem apreciadas e circularem amplamente. As fotografias que se adequam a certos formatos estéticos assumem protocolos técnicos e se parecem com imagens clássicas da fotografia humanista, conseguem se destacar no mercado jornalístico e ganham prêmios importantes da categoria de fotografia de notícias, porque assumem um lugar de consenso pela cadeia produtiva da produção de imagens de acontecimentos (LEITÃO, 2016).

A seguir trazemos uma fotografia que abre uma reportagem e chama atenção pelo contraste que provoca, porque estabelece uma dualidade entre a roupa, a cor da pele, os utensílios de proteção sanitária dos profissionais de saúde e a nudez e a cor da pele do garoto Yanomami.

Figura 2 - Captura de tela do site Istoé Dinheiro com a matéria Médicos relutam em usar cloroquina contra Covid-19 em aldeias indígenas no Brasil.



Fonte: Google Imagens, 2020.

O contraste do azul e branco versus o vermelho ainda se combinam ao contraste entre quem está de frente para a lente e quem está de costas. A categoria do contraste na fotografia de imprensa é definida da seguinte forma:

Para além do conteúdo sociológico, humanista ou religioso que é atribuído pela imprensa, impacta pelo valor formal do contraste. [...] Este valor simbólico reside principalmente na medida com que suscita categorias universais baseadas em elementos antagônicos como o preto e branco, o adulto e o infantil, o pequeno e o grande, o fraco e o forte, elementos que representam o enfrentamento mítico entre o bem e o mal, etc. (VILCHES, 1992, p.20)

Existem questões que não podem ser dei-

1 Disponível em: <https://www.istoedinheiro.com.br/medicos-relutam-em-usar-cloroquina-contra-covid-19-em-aldeias-indigenas-do-brasil/>. Acesso em 14 nov 2020.

2 Do original: “Más allá del contenido sociológico, humanista o religioso que le atribuye la prensa, impacta por el valor formal del contraste [...] Este valor simbólico reside principalmente en la medida que suscita categorías universales basadas en elementos antagónicos como lo blanco y lo negro, lo adulto y lo infantil, lo pequeño y lo grande, lo débil y lo fuerte, elementos que representan el enfrentamiento mítico entre el bien y el mal, etc.”

xadas de lado: uma delas é a ideia de recorte da realidade. Esse recorte estético, técnico, social vai delimitar o que é excluído e o que é incluído na imagem. No texto de Arlindo Machado intitulado Recorte do quadro e alusão ao extra-quadro, do livro *A Ilusão Especular* (1984), o autor relata um caso sobre um material etnográfico:

O recorte efetuado pelo quadro da câmera esteve o tempo todo ideologicamente orientado no sentido de prescrever uma 'leitura' europeia/ocidental do material registrado: a escolha do campo significante abarcado pelo quadro não era nem de longe 'objetiva'" (MACHADO,1954, p. 77).

Jacques Aumont (1994) fala desse processo, que ele denomina mental e material, "pelo qual se chega a uma imagem que contém determinado campo, visto sob determinado ângulo e com determinados limites exatos" (AUMONT, 1994, p. 153). A moldura separa o que é imagem do que não é imagem, ou seja, o fotógrafo decide dentro de um universo de possibilidades de cores, de pessoas, objetos, além de lentes e iluminação e determina dentro de um espaço o que irá entrar no quadro. "A moldura limite é o que irrompe a imagem e lhe define o domínio ao separá-la do que não é imagem" (AUMONT, 1994, p. 144).

Existem decisões circunstanciais, pessoais, profissionais, culturais, etc., a serem feitas:

O fotógrafo deve decidir sobre a distância que vai colocar entre o objeto e a câmera, sobre a relação mais ou menos estreita, mais ou menos flutuante, entre o objeto e o enquadramento da foto [...] acepção ao mesmo tempo ética e estética da boa distância, em que a distância exata consiste em não estar nem perto demais (até a representação sensacional e inspirada pela compaixão dos indivíduos que sofrem) nem longe demais (na indiferença estetizante diante de vítimas anônimas), o pudor, o respeito, a exatidão, a justeza são preocupações partilhadas por outros que não os fotógrafos [...] Dever-se-ia introduzir um pouco de apreensão, senão de temor e de tremor, na arte de calcular a distância exata a manter entre o olhar e seu objeto, entre o espectador e sua representação, nem que fosse, justamente, por causa dessa apropriação (GALARD, 2012, p.144)

O debate sobre enquadramento foi trazido porque essas imagens isoladas que fazem um recorte reduzido são as que mais circulam e as que estão mais propensas à redução do tema e da interpretação fracionada, a exemplo da polêmica imagem de Kevin Carter - na qual aparece uma menina convalescente aparentando estar à beira da morte e, próximo a ela, um urubu, que poderia estar à sua espreita -, feita no Sudão e premiada pelo Pulitzer Prize (MARINOVICH, 2003, p. 196-197).

O estudo da alteridade mostra que existe um nós e existe um eles que vai ser primordial na representação de vítimas. Nesse caso, vítimas da pandemia.

Nos encontramos com um “nós” e um “eles” que se reconstituem continuamente em razão das crises internas dos grupos humanos, com fronteiras do grupo que necessita ser inventado como “outros” para afirmar a “identidade” do coletivo. A constatação dos “outros” é simplesmente a afirmação ou a negação de características próprias com as quais se está em disputa [...] Em um determinado momento, estas características se tornam hereditárias e se transformam em amarras das quais o coletivo discrimina o excluído não pode se liberar³ (PERCEVAL, 2013, p.19)

O nacionalismo que emergiu nos últimos anos, não só no Brasil, reacende o debate para esse tema contemporâneo, que é o estudo da alteridade na fotojornalismo, um assunto de importância atual.

O nacionalismo é a criação do “nós” mais forte, empático e inclusivo da humanidade em sua história. Por isso desen-

3 Do original: “Nos encontramos con un “nosotros” y un “ellos” que se reconstituyen continuamente en razón de las crisis internas de los grupos humanos, con fronteras del grupo que necesita inventarse “otros” para afirmar la “identidad” del colectivo. La constatación de los “otros” es simplemente la afirmación o negación de características propias con las que se está en disputa [...] En un momento determinado, estas características se convierten en hereditarias y se transforman en lacras de las que el colectivo discriminado o excluido no puede liberarse”

volve um “eles” brutalmente agressivo com uma necessidade de eliminação física ou mental ⁴ (PERCEVAL, 2013, p. 194).

As vítimas então entram nesse processo de análise, porque os estudos de alteridade mostram que a forma de exibir as pessoas indica se tratam-se de um “eles” ou de um “nós”. Segundo pesquisas do professor José María Perceval, o que aconteceu em Biafra mudou o panorama ocidental midiático da vítima (PERCEVAL, 2013, p. 304). Bernard Kouchner, fundador do Médicos sem Fronteiras e depois do Médicos do Mundo, ministro socialista e depois ministro de Sarkozy, chama uma agência de relações públicas e coloca a fome como espetáculo televisivo, e essas vítimas são também combatentes nos conflitos, combatentes no modelo de imagem que o mundo fará daquele acontecimento.

Desde a inovação de Kouchner, as vítimas étnicas entram na televisão e os jornais competem com as televisões ao nos oferecer as imagens mais impactantes do que chamamos de “sofrimento alheio”. E esta é a característica principal que transforma perversamente a empatia com o semelhante em algo que se pode manejar a través da mídia.⁵ (PERCEVAL, 2013, p. 307)

A imagem a seguir, claramente uma foto posada, produzida para gerar discussão, traz a questão da alteridade. Os fotógrafos vão em comitiva com o governo fazer a cobertura e ainda dirigem certas imagens a partir de uma estratégia para criar emoção. Assim como existem os critérios de noticiabilidade, existem valores notícia que estão relacionados às histórias de vida, à emotividade, à sensibi-

4 Do original: “El nacionalismo es la creación del “nosotros” más fuerte, empático e incluyente de la humanidad en su historia. Por eso desarrolla un “ellos” brutalmente agresivo con una necesidad de eliminación física o mental”

5 Do original: “Desde la innovación de Kouchner, las víctimas étnicas entran en televisión y los diarios compiten con las televisiones en ofrecernos las imágenes más impactantes de lo que se llama “el sufrimiento ajeno”. Y esta es la característica principal que transforma perversamente la empatía con el semejante en algo que se puede manejar a través de los medios”.

lidade, emoções que afetam o leitor (TUCHMAN, 1999). Não temos relatos das estórias, mas temos essa individualização, o olhar para a câmera, singular e emocionante.

Figura 3 - Captura de tela do site UOL na reportagem Febre do ouro aproxima covid-19 de territórios indígenas e reabre feridas.⁶



Fonte: Google Imagens, 2020.

Essa foto traz claramente o distanciamento entre a cultura ocidental urbana e os povos tradicionais, pois a máscara, o símbolo da pandemia, torna-se um elemento obrigatório questionável culturalmente ou indica fortemente como essas pessoas não se enquadram no grupo do “nós” que usamos máscaras.

Moscovici (2009, p. 63) explica que “categorizar alguém ou alguma coisa significa escolher um dos paradigmas estocados em nossa memória e estabelecer uma relação positiva ou negativa com ele”. Tornou-se evidente que fo-

⁶ Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/efe/2020/07/11/febre-do-ouro-reabre-feridas-na-reserva-yanomami.htm>. Acesso em: 14 nov 2020.

ram criadas categorias para explicar o mundo hoje e essas categorias estão em moldes representativos que são usados sistematicamente pela fotografia de imprensa. O autor completa o raciocínio dizendo que em uma categoria como “judeu, doente mental, novela, nação agressiva, etc, a característica se torna, como se realmente fosse, co-extensiva a todos os membros dessa categoria. Quando é positiva, nós registramos nossa aceitação; quando é negativa, nossa rejeição” (MOSCOVICI, 2009, p. 65).

Essa cobertura traz um debate que vai além da relação imagética com os Yanomami. Azoulay (2008) diz que o enquadramento e escolha da imagem do fotógrafo irão descrever parcialmente a cena em questão a partir desse tal ponto de vista, que é cultural, ideológico, histórico e social. Segundo esta autora, esse processo observa sobretudo o valor de mercado (AZOULAY, 2008, p. 114); um mercado ocidental, já que as agências de imagens são americanas e europeias. Pode-se falar em ponto de vista, mas numa análise mais detalhada é mais do que um modo de ver uma realidade; é um modo de narrar uma história sob certos parâmetros.

Pensando nesse olhar sobre o mundo, entendemos que existe um formato específico ao mostrar pessoas. Ariella Azoulay desenvolve um debate útil à questão do encontro entre fotógrafo/a e fotografado/a. Para a autora, esse encontro envolve uma medida de violência inerente à instrumentalização da pessoa fotografada, como se renunciasse a qualquer direito legal sobre suas próprias imagens, confiando-a a outros (AZOULAY, 2008).

Se as agências agem como intermediárias, os meios de comunicação também agem como intermediários para a visibilidade dessas fotografias. Além disso, as imagens circulam por outro lugar problemático: as plataformas de redes sociais. Ao tentar repostar a publicação da AFP, o *Instagram* barrou a imagem de ser divulgada, pela nudez.

Figura 4 - Captura de tela do Instagram.



Fonte: Autoras, 2021

Isso nos traz questões importantes: o que faz a plataforma decidir que essa nudez não é válida para ser mostrada? Quem decide e como se decide isso? Porque os corpos brancos de modelos caucasianas nuas ou seminuas são aceitos nas redes? Será que é um problema moral com relação à nudez, ou é uma questão de corpos não brancos e por isso não aceitos? As respostas passam pela problematização do algoritmo.

As questões de visibilidade e invisibilidade – o algoritmo

O que acontece com a imagem fotográfica que é feita para circular amplamente, como é o caso da fotografia de imprensa? O *Instagram* é um universo bastante heterogêneo de interesses pelos seus usuários. Existem contas privadas, pensadas para um uso restrito, existem empresas que vendem produtos e serviços de todo tipo e existem pessoas e empresas que usam essa rede social como ferramenta de propagação de seu material.

A fotografia de acontecimentos, que serve a veículos de comunicação, propõe-se a circular o máximo possível. As agências de notícias fazem com que imagens de lugares de difícil acesso sejam adquiridas por jornais, revistas, sites, etc. pelo mundo todo. O princípio é a divulgação.

Refletindo sobre a imagem que foi feita para uma agência francesa sobre a pandemia mundial e sobre todas as questões de alteridade que envolvem esse momento, passamos para a questão de como elas circulam. Quem vai ver essa imagem? Para compreendermos este processo é preciso entender o que são os algoritmos e como eles interferem no processo de circulação e visibilidade/invisibilidade nas plataformas de redes sociais.

O que são algoritmos

Algoritmos possuem cada vez mais relevância em nossas vidas sociais: eles selecionam as notícias do mundo e dos nossos amigos que consideram mais relevantes para nós; nos avisam quanto tempo iremos demorar para chegar ao nosso destino, levando em consideração o tráfego no momento; nos sugerem novos produtos com base em nossas compras anteriores e nossas preferências. Em um cenário de enxurrada de informações sendo publicadas diariamente na Internet, as plataformas de curadoria se tornaram ferramentas essenciais.

Algoritmo é tecnicamente um termo da linguagem de programação informática que tem ganhado um conceito mais amplo, podendo ser entendido como:

[...] uma sequência finita de passos que se usa para resolver um problema, e algoritmos são muito mais amplos – e mais antigos – do que o computador (CHRISTIAN; GRIFFITHS, 2017, p. 13).

Gillespie, autor do livro recente *Custodians of the Internet: Platforms, Content Moderation, and the Hidden*

Decisions that Shape Social Media (2018b), define algoritmos como uma série de “[...] procedimentos codificados que, com base em cálculos específicos, transformam dados em resultados desejados.” (GILLESPIE, 2018a, p. 97).

Outro conceito de Gillespie, mas que é mais específico para o nosso objetivo neste artigo é de “algoritmo de relevância pública” que, segundo Jurno e Dalben (2018), pode ser caracterizado como “rotinas de programação utilizadas para selecionar o que é mais relevante para determinada situação, trazendo ao encontro do usuário um conteúdo considerado de seu interesse” (JURNO e DALBEN, 2018, p. 20).

Os algoritmos são alimentados pelos dados dos usuários e, a partir destes, procuram prever comportamentos e preferências. Uma das missões dadas aos algoritmos nas redes sociais é selecionar o que seria mais “relevante” para o usuário com base nesse perfil criado, a partir dos dados coletados, independentemente do tipo de conteúdo, como vídeos, atualizações de amigos, textos, fotografias, entre outros.

Tal moderação de visibilidade do conteúdo tem chamado a atenção dos mais diversos analistas. Reflexo deste fenômeno é o que Eli Pariser denomina de filtro invisível, bolhas de filtros que impedem que tenhamos acesso a informações diferentes daquelas que já concordamos previamente. Segundo Pariser, “a democracia requer que os cidadãos vejam as coisas a partir de outros pontos de vista, mas, em vez disso, estamos cada vez mais fechados em nossas bolhas” (2020, n.p.).

A falta de conhecimento de como os algoritmos operam leva diversos autores a denominarem estes como caixas-pretas. Assim, vamos nos aprofundar na discussão deste conceito a fim de problematizar as ações dos algoritmos nos processos comunicacionais dos meios de comunicação.

O que são caixas-pretas

A origem do termo “caixa-preta” pode ser contada a partir de práticas militares durante a Segunda Guerra Mundial. Este termo de viés prático posteriormente ganhou envergadura teórica e se transformou em um conceito, primeiramente nas mãos da cibernética (VON HILGERS, 2011).

A primeira origem do termo caixa-preta pode ser datada em torno de 1940, quando a força aérea alemã iniciou os ataques aéreos à Inglaterra. A necessidade de detectar esses ataques o mais breve possível colocou em marcha uma busca para o aprimoramento do sistema de radares. O desenvolvimento do magnétron foi a tecnologia que despontou como mais promissora, pois ofereceria maior poder de transmissão e mais eficiência. A tecnologia do magnétron podia ser ainda por cima mais compacta e, com isso, tinha o potencial de ser instalada em aviões que poderiam sobrevoar áreas em grande altitude de forma segura sem correrem o risco de serem atingidos.

Os ingleses estavam sofrendo com falta de suprimentos para continuarem o desenvolvimento de várias tecnologias durante o período de guerra. Dessa forma, optaram por formar com os americanos uma parceria capaz de lidar com o problema. O objetivo era transferir o conhecimento do magnétron e o seu desenvolvimento para os americanos. A missão apelidada de *Tizard Mission* se encarregou de colocar em “*black, metal deed box*” os diagramas, desenhos técnicos, filmes e protótipos (REDHEAD *apud* VON HILGERS, 2011, p. 47).

Como aponta Von Hilgers, *caixa-preta* ao mesmo tempo era o nome da caixa que continha o magnétron, e o magnétron por si só era também uma caixa-preta, pois era feito por um maciço lingote de cobre como elemento mais visível de sua estrutura. Após sete meses da chegada do artefato, os americanos desenvolveram o

primeiro radar baseado na tecnologia do magnétron.

O uso desta tecnologia muitas vezes foi considerado perigoso. A caixa-preta era então percebida como um conhecimento guardado com todo o cuidado. Isso significava que os aviões que utilizavam o magnétron, caso fossem abatidos, deveriam destruir o artefato a todo custo para que o mesmo não caísse nas mãos dos inimigos, revelando assim o conhecimento contido na caixa-preta.

Algoritmos como caixas pretas

Em *Filosofia da Caixa Preta* (1985), Flusser utiliza a linguagem e as metáforas da era da cibernética para compreender nossas relações com meios de comunicação do passado, assim como do presente. Para tal, Flusser utiliza o conceito de caixa-preta para afirmar que não conhecemos os meandros dos artefatos técnicos que utilizamos. Flusser, ao analisar a fotografia como primeiro meio de comunicação de uma era das imagens técnicas, afirma que a câmera fotográfica funciona como uma caixa-preta.

E o que é essa ideia de black box? É a noção de que você tem um sistema e que você conhece só o input e o output, ou seja, você faz alguma coisa e do outro lado vem um resultado. Você não precisa conhecer dentro da black box como ela funciona para que ela possa operar. (FELINTO, 2013, p. 4).

Uma vez que apenas apertamos o botão de uma câmera fotográfica, estamos sendo apenas seus funcionários, pois temos conhecimento apenas do input (entrada) e o output (saída) do aparato técnico. Para Flusser, isso seria uma limitação para o trabalho criativo, pois as imagens produzidas já estavam programadas no interior da máquina.

Com reafirma Arlindo Machado (1997, sem paginação), “o funcionário acredita estar criando e exercendo uma certa liberdade, mas a sua escolha será sempre programada, porque é limitada pelo núme-

ro de categorias inscritas no aparelho ou máquina”.

Para escapar dessa subserviência, é necessário jogar com o aparelho. Esta é a recomendação de Flusser, que acredita que abrir a caixa preta é subverter a programação da máquina para criar algo original, pois “[...] liberdade é jogar contra o aparelho” (FLUSSER, 1985, p. 41). Só existiria criatividade a partir desse processo.

Além de sermos funcionários das tecnologias que operamos por desconhecimento dos meandros de seu funcionamento, outro problema é que os algoritmos compreendidos como caixas-pretas estão sendo utilizados para determinar o que será visível para nós nas plataformas de redes sociais, e carecemos do conhecimento das regras embutidas nestes algoritmos.

O problema da moderação

Ao compreendermos os algoritmos como caixas-pretas podemos nos perguntar qual seria o *input* e o *output* dessa relação construída.

Sabemos que muitos dos nossos dados são fornecidos aos algoritmos das redes sociais, mas o detalhamento de que dados fornecemos, assim como a abrangência do seu uso pelas redes sociais são desconhecidos. Como *output* temos a personalização do conteúdo que nos é apresentado, assim como dos anúncios que são colocados em nosso espectro de atenção. Ainda que não visível, na maioria dos casos temos a consciência de que não estamos diante de todo o conteúdo publicado pelas pessoas ou páginas que acompanhamos.

Então, diferentemente do conceito clássico de caixa-preta, o fato é que não temos consciência de quais dados estamos fornecendo como *inputs* para o algoritmo, assim como não sabemos os meandros que resultam no *output*.

Tal moderação feita pelos algoritmos não é produzi-

da sem problemas, apesar das plataformas de redes sociais tentarem se apresentar como agentes neutros. Safiya Umoja Noble, no seu livro *Algorithms of Oppression: How Search Engines Reinforce Racism* (2018) demonstra, por exemplo, como os algoritmos por trás dos mecanismos de busca acabam reforçando o racismo.

Algoritmos de censura da plataforma Facebook julgaram em 2016 a fotografia *The Terror of War* do fotógrafo Nick Ut (1972) e removeram a publicação. A cena que chocou o mundo foi fotografada em 1972 em plena guerra do Vietnã e mostra uma criança vietnamita de apenas nove anos de idade sem roupas escapando de um ataque de napalm com soldados ao fundo.

A publicação da foto foi feita pela primeira ministra da Noruega, que afirmou que o *Facebook* não tem o direito de editar a história (SOLBERG, 2016). Após a remoção, o jornal norueguês *Aftenposten* republicou a fotografia e o Facebook sugeriu que a imagem deveria ser modificada, mas, antes que o jornal pudesse responder à plataforma, esta voltou a deletar a fotografia. O jornal, como protesto, publicou na sua edição impressa uma carta aberta para o CEO do Facebook, Mark Zuckerberg (HANSEN, 2016).

Apesar dos esforços, insuficientes, das plataformas de redes sociais em “consertarem” seus algoritmos, contravérsias em relação às ações deste tipo são corriqueiras.

Recentemente, Sophie Zhang, ex cientista de dados do Facebook, demitiu-se e publicou uma carta que havia enviado internamente para vários setores da empresa. Nesta carta, ela alertava e pedia ajuda aos colegas de Facebook para serem mais proativos na moderação do uso massivo de contas com fins de manipulação de informações em diversos países. Zhang, em sua carta, relata diversos casos em que o *Facebook*, no mínimo, demorou para agir na contenção do envio massivo e de contas falsas de governos com o objetivo de influenciar a opinião pública.

Um gerente da Strategic Response me disse que a maior parte do mundo fora do Ocidente era efetivamente o Velho Oeste, sendo eu mesma uma ditadora em regime parcial - ele considerou a declaração um elogio, mas ilustrou as imensas pressões que havia sobre mim.⁷ (ZHANG apud SILVERMAN, C., MAC, R. e DIXIT, P., 2020, sem paginação)

Como aponta Zhang, os esforços até aqui por parte do Facebook ⁷são insuficientes para lidar com o problema da moderação. De um lado, quando o algoritmo age para censurar e impedir o uso abusivo na plataforma, em muitos casos ele falha. E quando é necessária a ação humana de moderação por funcionários da plataforma, ela também está sujeita a erros.

A tentativa de criar uma regra universal a partir dos algoritmos, do que deveria ser considerado como politicamente correto em determinada plataforma, é parte de uma problemática ainda maior. As redes sociais são utilizadas globalmente, mas apesar de tentarem a todo instante se afirmar como agentes neutros, elas interferem no que é visto e promovido dentro dos seus muros verdes. Isso significa dizer que o algoritmo é também a corporificação de uma visão sobre a sociedade. As regras que estes funcionários desenvolvem nos algoritmos da plataforma são impostas às pessoas dos mais diferentes países, culturas, etnias, entre outros; isso fatalmente interfere nos sistemas de circulação e de visibilidade/invisibilidade do conteúdo, inclusive das fotografias, que são nosso foco de debate.

7 Do original: "A manager on Strategic Response mused to myself that most of the world outside the West was effectively the Wild West with myself as the part-time dictator - he meant the statement as a compliment, but it illustrated the immense pressures upon me".

Algoritmos têm política

Para além da noção de que não sabemos como os algoritmos operam, o que seria resolvido abrindo as caixas-pretas, um fato importante é compreender que as tecnologias são politicamente significantes por elas mesmas.

Langdon Winner (2017), em um texto clássico sobre as problemáticas da Construção Social da Tecnologia (*Social Construction of Technology* - SCOT), discute as formas com que os artefatos podem ter política. O princípio a ser estipulado aqui é que as tecnologias não são agentes neutros, elas interferem diretamente na estrutura social. Discursos populares como “não são armas que matam pessoas e, sim, pessoas que matam pessoas” neutralizam as tecnologias e as colocam como agentes que simplesmente obedecem aos desejos humanos. Tradições teóricas como Teoria Ator-Rede, Escola de Toronto de Comunicação, Teoria Alemã das Mídias e Arqueologia das Mídias procuram problematizar nossas relações com os artefatos técnicos e tem como ponto comum a noção de que não há uma neutralidade das tecnologias.

A primeira ideia que deve ser afastada quando discutidas as relações com as tecnologias é a de que as tecnologias não devem ser julgadas apenas pela “[...] sua contribuição à eficiência e produtividade e pelos efeitos colaterais ambientais, positivos e negativos [...]” (WINNER, 2017, p. 1). É necessário compreender por exemplo que os algoritmos são a corporificação/ materialização de uma ordem social já constituída que é ao mesmo tempo efeito e causa, pois a ação das tecnologias exerce um papel fundamental no sistema social.

Robert Moses, um dos grandes urbanistas dos Estados Unidos, entre os anos 1920 e 1970 foi um dos principais responsáveis pela construção de estradas, parques, pontes e outros espaços públicos em Nova York. Um dos destaques

foi a construção de uma série de viadutos com baixa altura que foram desenhados especificamente para evitar o acesso de ônibus ao parque de Jones Beach. Impedindo assim os moradores de classes mais baixas a terem acesso ao parque. As ações de Moses deram a cara de Nova York e viveram por muito mais tempo do que o próprio Moses. O mesmo poderíamos dizer sobre os algoritmos, como afirma Virginia Eubanks (2019), ao afirmar que eles são rápidos, crescem em grande escala, persistem e duram muito tempo.

Nossa primeira ação seria julgar este exemplo de Moses como um caso simples de intencionalidade de um agente importante. Mas como podemos explicar quando não há uma intencionalidade clara?

Outro exemplo pode nos ajudar a compreender a situação. Pesquisadores da Universidade da Califórnia desenvolveram desde a década de 1940 uma colhedeira mecânica de tomates. A colhedeira deveria ser capaz de colher os tomates em uma única passagem, cortar as plantas, balançar as frutas e classificar de forma automática (WINNER, 2017).

As primeiras versões, ao colherem os tomates, acabavam esmagando-os por causa do impacto do balanço que a máquina fazia nas plantas. Para resolver isso, foi necessário desenvolver novas variedades de tomates, mais duros e capazes de aguentar tal atrito. O efeito da colhedeira foi uma redução em custos de aproximadamente cinco a sete dólares por tonelada de tomates em relação à colheita manual, e um aumento de produção. O custo de uma máquina era de mais de 50 mil dólares, o que fazia com que a compra só fosse possível para grandes produtores. Como resultado dessa concorrência desleal, o número de agricultores diminuiu de 4000 no início dos anos 60, para perto de 600 em 1973 (WINNER, 2017, p. 203).

Procuradores da Assistência Rural Legal da Califórnia, uma organização representando um grupo de trabalhadores de fazendas e outras partes interessadas

resolveram processar a Universidade da Califórnia dizendo que estavam usando dinheiro público para favorecer os interesses privados de grandes produtores.

O que vemos aqui, ao invés disso, é um processo social contínuo no qual conhecimento científico, inovação tecnológica e lucro das empresas se fortalecem mutuamente em padrões profundamente arraigados, padrões que ostentam a inconfundível marca do poder político e econômico. Por muitas décadas, a pesquisa e o desenvolvimento agrícola nas faculdades de agronomia e nas universidades dos EUA tenderam a favorecer os interesses do grande agronegócio (WINNER, 2017, p. 203).

Não houve uma conspiração entre os cientistas e estudantes a fim de prejudicar os pequenos produtores de tomate. Assim, tal exemplo nos mostra que a explicação a partir da intencionalidade no processo de moderação e da ação dos algoritmos não responde completamente ao nosso problema nas plataformas de redes sociais.

Ao voltarmos ao nosso tema dos algoritmos, podemos perceber que o problema deixa de ser apenas a intencionalidade simples dos agentes moderadores das plataformas (humanos e/ou algoritmos). O problema passa a ser a própria estrutura da plataforma, como esses agentes moderam e a sua relação com o sistema social já constituído.

Os algoritmos estabelecem critérios programados de visibilidade/invisibilidade, que funcionam de forma universal para toda a plataforma. O que garante que estes algoritmos nas plataformas de redes sociais não sejam justamente a corporificação de um modo de ver americano, arbitrário e civilizatório? E que estejam favorecendo um tipo de padrão estético para circularem amplamente ao invés de outro, e de forma universalista pela plataforma?

Como no exemplo do início do nosso texto sobre as fotografias produzidas pela AFP sobre a pandemia da Covid-19 na região amazônica, tais algoritmos das plataformas podem estar favorecendo a circulação destas

imagens, justamente pelo olhar ocidental e “exótico”, fazendo uma oposição entre indígenas e homens brancos.

Estamos longe de formular um desfecho que amarre todas as problematizações que acontecem na captura e distribuição de fotografias nos dias de hoje. A partir de uma cobertura sobre a pandemia da Covid-19 na região amazônica, colocamos uma lupa sobre uma questão-problema, que diz respeito às circunstâncias em que certas fotografias são feitas e para quais fins. As imagens não são automáticas ou ingênuas, muito pelo contrário, estão dentro de um complexo sistema de elaboração de narrativas sobre os acontecimentos no mundo.

Uma notícia que consegue combinar os assuntos: povos indígenas, Amazônia, cloroquina, médicos e pandemia está fadada ao sucesso jornalístico, no sentido de que essa imagem cumpre os requisitos de ser uma pauta com repercussão internacional. Os fotógrafos querem cobrir, as agências compram e as pessoas curtem e compartilham nas redes sociais.

O problema da fotografia que circula, sem que seja possível para quem fotografou saber exatamente onde a imagem vai estar, acontece desde que a primeira agência de imagens surgiu, a Magnum, como traz Freund (1995) no relato sobre Robert Doisneau. A tecnologia avança em muitos aspectos: hoje em dia é possível ter metadados com informações que vão junto com a imagem, por exemplo; no entanto, essa informação mínima ou a não informação criam uma opacidade muito útil ao caos gerado pela desinformação. Parece um sistema simples, mas que não leva em conta a interferência da estrutura de circulação de fotografias, que hoje está sob o comando dos algoritmos que definem para quem elas serão apresentadas.

Os espaços das redes sociais nunca foram tão importantes, mas também por causa disso, seus problemas

nunca foram mais óbvios e urgentes. As plataformas, por serem portões privilegiados de acesso ao conhecimento, também nos apresentam a existência de um nós e de um eles, mediada pelos algoritmos que estruturam bolhas, que muitas vezes não são visíveis.

Os atributos que discutimos neste texto não são exclusivos dos algoritmos, ao contrário, podemos estendê-los para todos os meios de comunicação. Podemos compreender, então, que os meios de comunicação, enquanto artefatos técnicos, mediadores do acesso à informação, interferem nos processos de visibilidade/invisibilidade e de circulação e, com isso, favorecem/resstringem modelos estéticos, monopólios de conhecimento (INNIS, 2011) e estruturas de poder (WINNER, 2017).

Referências:

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1995.

AZOULAY, Ariella. *The civil contract of photography*. New York: Zone Books, 2008.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal; Edições 70; LDA, 2009.

CHRISTIAN, Brian et al. *Algoritmos para viver: A ciência exata das decisões humanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

EUBANKS, Virginia. *Automating Inequality: How High-Tech Tools Profile, Police, and Punish the Poor*. [s.l.]: Picador, 2019.

FELINTO, Erick. *Pensamento Poético e Pensamento Calculante: o Dilema da Cibernética e do Humanismo em Vilém Flusser*. *Flusser Studies*, n. 15, 2013, pp. 1-12.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.

FREUND, Gisèle. *Fotografia e Sociedade*. Lisboa: Vega, 1995.

GALARD, Jean. *Beleza Exorbitante. Reflexões sobre abuso estético*.

co. São Paulo: Editora FAP-UNIFESP, 2012.

GILLESPIE, Tarleton. A relevância dos algoritmos. *Parágrafo*, v. 6, n. 1, pp. 95–121, 2018a.

GILLESPIE, Tarleton. *Custodians of the Internet – Platforms, Content Moderation, and the Hidden Decisions That Shape Social Media*. New Haven: Yale University Press, 2018b.

HANSEN, Espen Egil. With Facebook’s flaws in the spotlight, Mark Zuckerberg’s silence is deafening | Espen Egil Hansen. *The Guardian*, 2016.

Disponível em: <https://www.theguardian.com/technology/2016/sep/19/facebook-censorship-mark-zuckerberg-terror-war-vietnam>. Acesso em: 4 nov. 2020.

INNIS, Harold A. *Viés da comunicação*. São Paulo: Editora Vozes, 2011.

JURNO, Amanda Chevtchouk; DALBEN, Sílvia. Questões e apontamentos para o estudo de algoritmos. *Parágrafo*, v. 6, n. 1, pp. 17–29, 2018.

LEITÃO, Juliana. *Fotojornalismo disruptivo: espaços de disputa, processos de ruptura e a representação visual dos acontecimentos no World Press Photo*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Comunicação, 2016.

MACHADO, Arlindo. *Repensando Flusser e as imagens técnicas*. *Boletim Flusser*, [s.l.], n. 2. 1997.

MACHADO, Arlindo. *A Ilusão especular*. São Paulo: Editora brasiliense. S.A., 1984.

MARINOVICH, Greg et al. *Clube do Banguê-Banguê*. São Paulo: Companhia das Letras. 2003

MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis: Vozes, 2009.

NOBLE, Safiya Umoja. *Algorithms of Oppression: How Search Engines Reinforce Racism*. [s.l.]: NYU Press, 2018.

PARISER, Eli. “O problema é que damos todo o poder para plataformas como Google e Facebook”. Entrevista concedida a David Alandete. *El País*. 20 jun 2017. Disponível em: <https://brasil>.

elpais.com/brasil/2017/06/19/cultura/1497900552_320878.html. Acesso em: 4 nov 2020.

PERCEVAL, José María. El Racismo y la xenofobia, excluir al diferente. Madri: Ediciones Cátedra, 2013.

SÁ, Celso Pereira de. Núcleo Central das Representações sociais. Petrópolis: Vozes, 1996.

SILVERMAN, C.; MAC, R.; DIXIT, P. My Hands”: A Whistleblower Says Facebook Ignored Global Political Manipulation. Buzz Feed News. 14 de setembro de 2020. Disponível em: <https://www.buzzfeednews.com/article/craigsilverman/facebook-ignore-political-manipulation-whistleblower-memo> . Acesso em 4 nov 2020.

SOLBERG, Erna; NORWAY, prime minister of. Facebook had no right to edit history | Erna Solberg. The Guardian, 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/sep/09/facebook-napalm-vietnamese-deleted-norway> . Acesso em 4 nov 2020.

TUCHMAN, Gaye. Contando “estórias”. In: TRAQUINA, Nelson. Jornalismo: questões, teorias e “estórias”. Lisboa: Vega, 1999, p. 258-262.

UT, Nick. The Terror Of War. 1972. Fotografia. Disponível em: <http://100photos.time.com/photos/nick-ut-terror-war>. Acesso em: 1 set. 2020.

VILCHES, Lorenzo. Teoría de la imagen periodística. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 1993.

VON HILGERS, Philipp. The History of the Black Box: The Clash of a Thing and its Concept. Cultural Politics: an International Journal, v. 7, n. 1, p. 41-58, 2011.

WINNER, Langdon. Artefatos têm política? ANALYTICA, Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, p. 195-218, 2017.

Olhares cruzados:

uma leitura simbólica da série *Marcados*,
de Cláudia Andujar¹

por Rayane Lacerda e
Ana Taís Martins Portanova Barros

Esse trabalho tem como objetivo discutir alguns aspectos intersubjetivos do ato fotográfico, a fim de inferir como diferentes olhares se entrecruzam a partir da relação construída pela comunicação. Para tanto, fazemos uma leitura simbólica de oito fotografias da série *Marcados*, de Cláudia Andujar, na tentativa de colocar em comum algumas imagens nascidas das experiências afetivas e profundas dos sujeitos. Conclui-se que a intersubjetividade da leitura é mais dificilmente alcançável do que a própria transubjetividade, alimentada por imagens simbólicas universais que habitam as profundezas antropológicas do próprio pesquisador.

Palavras-chave: Fotografia. Imaginário.
Transubjetividade. Yanomami.

1 Trabalho realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, código de Financiamento 01, e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, processo: 306260/2020-4

A história da fotografia, em suas múltiplas potências e formas de expressão, narra desde a consagração de figuras mundialmente conhecidas², passando por discussões sobre sua relação com a pintura, até abordagens imagéticas de cenários e contextos de guerra. Contudo, mesmo que o conflito armado tenha sido o principal tema registrado nos primórdios da fotografia, outras temáticas também fizeram parte da construção desse fio linear que hoje estudamos como a história da imagem visual.

No fotojornalismo brasileiro, a temática indígena ganhou um espaço considerável em revistas e jornais como *O Cruzeiro*, *Realidade*, *Jornal Ex* e *O Estado de São Paulo*, no século passado. Nessa relação entre imagem, informação e reportagem estava Cláudia Andujar, fotógrafa nascida na Suíça e radicada brasileira. Em sua trajetória pessoal, ela carrega fortes e importantes experiências ao presenciar o seu pai e outros parentes serem enviados para campos de concentração em Auschwitz, fazendo com que a perseguição e a morte de judeus ocasionassem a fuga dela e de sua mãe, em meados de 1945 (ROCHA, MANJABOSCO e TONG, 2018).

Após algumas relações com a arte, Andujar chegou ao Brasil em 1955 e, em solo paulistano, começou a se interessar pela fotografia em específico. No ano seguinte, em 1956, ela viajou para conhecer os índios Karajá e realizou, com eles, o seu primeiro trabalho autoral. Além disso, Andujar também trabalhou com indígenas Xikrin, no final dos anos 1960, tendo, inclusive, uma de suas fotografias como capa da *The New York Times Magazine*. Contudo, nos anos 1970 ela conheceu os Yanomami e, desde então, fez dessa relação seu projeto de vida (ROCHA, MANJABOSCO e TONG, 2018).

Essa pequena descrição da trajetória da fotógrafa é interessante para pensar a sua relação com grupos socialmente vulneráveis, que revela sua sensibilidade empática,

2 Robert Capa e Henri Cartier-Bresson são exemplos de fotógrafos amplamente conhecidos

como afirma Gonçalves (2016, p. 153): “[...] na busca do documento, a alma sensível da artista fez desse pretexto um trampolim para um mergulho profundo na floresta, na alma de seus habitantes e em si mesma”. Tratando-se de uma relação entre espaços indígenas e não-indígenas, as questões que envolvem os aspectos intersubjetivos do ato fotográfico podem ser levantadas, a fim de traçar uma discussão sobre a fotografia enquanto suporte comunicacional que coloca em movimento diversos saberes e narrativas.

Para tanto, esse trabalho se debruça sobre oito fotografias da série *Marcados*, de Cláudia Andujar (2018), por meio do método da leitura simbólica (BARROS, 2019), tendo por objetivo debater o ato fotográfico pela perspectiva dos estudos do imaginário de vertente durandiana para compreender como diferentes olhares entram em contato através da comunicação. Dessa forma, acreditamos ser possível perceber a emersão de traços de uma profundidade humana e coletiva, isto é, de um subsolo arquetipológico (DURAND, 1997), o qual Andujar não somente acessa para trabalhar junto aos Yanomami, mas também coloca em circulação através de imagens.

Sobre o ato fotográfico

A fotografia é resultado de uma construção que se dá a partir de determinados fatores que formam a interrelação entre elementos de uma cena. Segundo Machado (1984), a ideologia é intrínseca à prática de registrar diferentes realidades em imagens, isso porque ambos, tanto o fotógrafo quanto aquilo ou quem está sendo fotografado, são carregados de vivências e formações que brotam no contexto da prática. É nesse ponto que nos questionamos como, possivelmente, ocorre a troca dos sujeitos entre si e com o ambiente. Indagamo-nos sobre o nível em que ocorre essa troca de subjetividades: somente no limiar sociocultu-

ral ou em um cruzamento mais profundo do imaginário? Que olhares são esses que se encontram simbolicamente?

A presença da câmera no ato fotográfico carrega interferências múltiplas. Sendo um objeto técnico, dotado de uma lente que é direcionada ao recorte da cena que se quer registrar, a concepção de uma arma apontada para um sujeito pode ser uma analogia interessante ao debate. Nessa esteira, Costa (1994, p. 90) discute a fotografia justamente como uma forma de aprisionamento do outro, já que povos “primitivos” cunham a crença “[...] de que a imagem fotográfica rouba a alma dos retratados, condenando, assim, o corpo à morte”. O argumento da autora indica que, se o contato dos indígenas com a população branca resultou, indubitavelmente, no seu genocídio, é de extrema importância considerar o ato fotográfico enquanto um gesto que participa desse contexto.

Do mesmo modo, Azoulay (2019) questiona as bases colonialistas da história da fotografia, desde a época em que a sua invenção – ou, melhor, o seu descobrimento – foi divulgada, em 1841, até a fotografia praticada nos dias atuais. Para a autora, não é possível falar da inserção de um objeto na(s) realidade(s) sem considerar os posicionamentos adotados durante a sua ampla disseminação. Na época, não era uma questão o fato de a fotografia ser uma ferramenta que exhibe, pelo olhar branco e hegemônico, outros mundos. Um bom exemplo é a abordagem feita pela revista *O Cruzeiro* sobre povos indígenas, em 1949, contratando fotógrafos brancos para registrarem o índio como a figura selvagem que precisava ser domada pela civilização do progresso e da evolução. Ao fazer uma análise dessas reportagens, Costa (1994) explica que a abordagem era pensada, pela revista, como um discurso que buscava colocar em causa a legitimação dos saberes ancestrais e indígenas. Afinal, como a autora bem expõe de modo irônico, “o índio em seu estado ‘selvagem’ está

sujeito a doenças que ele não sabe curar. Somente a medicina ocidental pode salvá-lo. Mesmo que a princípio ele se oponha a essa dependência, termina por aceitá-la” (COSTA, 1994, p. 90). Essa abordagem de O Cruzeiro mostra como a fotografia pode ser de fato uma ferramenta colonizadora e, por isso, capaz de adentrar diferentes contextos, de diferentes formas. Em outras palavras, a fotografia pode servir como um testemunho político que se adequa ao propósito dos sujeitos envolvidos, sendo editável e maleável conforme os contextos em que está inserida. É nesse ponto que se encontra uma das críticas fundamentais de Azoulay (2019): o advento da fotografia como a (re)afirmação de um único ponto de vista.

Como mencionamos no início dessa seção, com o auxílio de Machado (1984), a presença de uma ideologia historicamente imposta que atua e permeia intrinsecamente o ato fotográfico é uma noção bastante conhecida no campo. Todavia, Barros (2011) discute justamente as concepções teóricas que circundam a ideia que opõe subjetivo e objetivo. Em uma pesquisa que tinha por intenção o mapeamento da produção intelectual sobre fotografia no Brasil, a autora elencou os tratamentos e as abordagens mais usuais para falar de fotografia e, nesse sentido, indicou algumas chaves de leitura interessantes. Nessas chaves, estava o elemento da criatividade ancorado em subjetividades enquanto formações pessoais e individuais do sujeito que fotografa o mundo, isto é, como se a fotografia fosse “[...] uma janela para o mundo de alguém” (BARROS, 2011, p. 4). Ora, se as formas possíveis de criação da imagem técnica permeiam principalmente a subjetividade de um único lado, de um único mundo – o do fotógrafo –, Azoulay (2019) tem razão ao questionar a inserção do ato fotográfico na sociedade e na história. Vendendo-se com o apelo realista de ser uma janela para o mundo, que é uma das muitas encarnações da ideia de testemunha ocular

da história, tentando negar a sua multidimensionalidade semântica, a fotografia escamoteia o fato de ser antes de tudo uma projeção da visão de alguém sobre o mundo.

A noção de sujeito uno se calca, do ponto de vista lógico, nos primórdios da sistematização do pensamento racional, quando Sócrates desafiou a mostraçã polissêmica, ambígua e contraditória, característica do pensamento mítico, com a demonstração racional da existência de apenas duas possibilidades de pensamento: o certo e o errado (BARROS, 2011, p. 4).

Em outras palavras, se não falamos de um atravessamento coletivo e, ainda, antropológico no qual todos os sujeitos compartilham narrativas (míticas, inclusive) comuns, a fotografia e o ato de produzir um suporte de comunicação com o aparelho técnico de fato se tornam um meio de colonizar espaços e aprisionar o outro. Ainda em conversa com Barros (2011, p. 5), pensamos que “Numa relação sujeito-objeto não há criação, e sim dois polos disjuntados e estáveis, de modo que creditar à subjetividade a manifestação criativa na fotografia é destruir o homem dessa faculdade criativa”. Essa forma específica de tratar as questões do ato fotográfico pressupõe o aprisionamento dos sujeitos diferentes e múltiplos por meio do *olhar*. Isso porque, quando se pensa a fotografia pela subjetividade de um *uno*, desconsidera-se a troca e o entrecruzamento de olhares que se dão não no nível da percepção material, mas simbolicamente, nas profundezas humanas, e que emergem pela imagem em fotografia.

Marcados (para viver)

Olhares que instigam, olhares que acusam, que gritam, que pedem socorro, que transparecem a dor e, ainda, olhares que não olham. Para captá-los em suas raízes mais profundas, lançamos mão do método da leitura simbólica com a intenção de suspender a atenção racio-

nal e, assim, permitir a entrega e o mergulho no mundo da imagem (BARROS, 2019). Isso porque o simbólico comunica, indica o caminho e coloca em causa uma porção de crenças racionais que, nesse momento, não funcionam como orientação se queremos desemaranhar uma trama criativa dada em olhares, a qual nos permite pensar sobre as narrativas apresentadas em imagens.

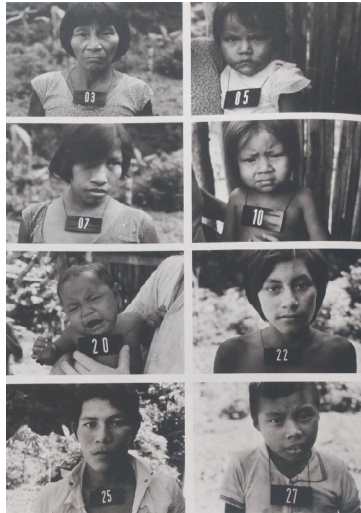
Nos anos de 1980, a propagação de doenças como sarampo e malária, por exemplo, seguia acontecendo e muitos indígenas eram contaminados cotidianamente. Em regiões como Ajarani, em Roraima, Andujar (2018, p. 254) conta que a proximidade de colonos ocasionou “[...] doenças infecciosas e desagregação cultural (prostituição, alcoolismo, abandono de terra) [que] marcaram fundo esta população, estimada em 400 indivíduos antes da construção da estrada³”. Para tanto, algumas forças se uniram em prol da promoção de assistência médica aos Yanomami a partir do trabalho de Andujar junto da Comissão pela Criação do Parque Yanomami (CCPY) e de médicos da Escola Paulista de Medicina. Andujar, nessa época, viajou por todo o território e conheceu diferentes comunidades para além da região do Catrimani, ao qual ela estava acostumada. Esse contato da fotógrafa com grupos diferentes rendeu um relatório chamado *Relatório Yanomami 82: situação de contato e saúde* (1982), um levantamento histórico e completo sobre as especificidades e necessidades de cada comunidade, além de informações de saúde que eram necessárias para que fosse possível oferecer suporte médico.

Esse mapeamento contou com registros fotográficos, os quais delimitaram as primeiras imagens da série *Marcados*, com a intenção de criar um cadastro de saúde que tornasse hábil o controle de vacinação e o histórico par-

3 Em específico, garimpeiros e construtoras que almejavam a construção de estradas que cruzariam o território Yanomami inteiramente, como a Rodovia Perimetral Norte, por exemplo, que trouxe inúmeras consequências negativas aos indígenas a partir de 1973.

ricular dos pacientes (NOGUEIRA, 2018). A ideia de pendurar as plaquinhas enumeradas como identificação, uma empreitada de Andujar, foi necessária para o mapeamento, tendo em vista que os Yanomami se reconhecem por apelidos que mudam durante a vida e, assim, não mantêm um nome fixo como identificação pessoal e individual. Em Boas Novas, exemplo de região em que a sistematização fotográfica aconteceu, o nível de aculturação era alto e, por isso, tão importante. Muitos Yanomami vestiam camisetas e raramente se apresentavam com pinturas no corpo e adereços tradicionais de sua cultura (ANDUJAR, 2018). Em termos de relação empática e de troca de olhares, a fotógrafa conta que os registros da série *Marcados* foram importantes para o seu esclarecimento histórico-pessoal e, também, profissional. Isso porque tal momento a fez lembrar a primeira vez em que ela presenciou uma pessoa ser marcada para morrer, isto é, quando seus familiares e amigos eram coagidos a carregar a estrela de Davi costurada no peito como forma de identificação judaica durante a Alemanha nazista (ANDUJAR, 2018). Marcados (para viver) é, assim, a maneira que Andujar encontrou para reviver a individualidade de cada Yanomami e questionar as rotulações impostas por um sistema que é a própria causa das doenças advindas da opressão do contato.

Figura 1 - Missão Boas Novas, RR, 1981. Autora: Cláudia Andujar.



Fonte: A Luta Yanomami, 2018.

Figura 2 - Missão Boas Novas, RR, 1981. Autora: Cláudia Andujar.



Fonte: A Luta Yanomami, 2018.

Nesse primeiro contato, não é possível deter-nos somente em um rosto. Ao contrário, percebemos essa série de fotografias de modo completo (Figuras 1 e 2). Todos nos olham, todos nos questionam e nos colocam na posição desconfortável de analisá-los. São olhares que trazem a alma profunda da ancestralidade indígena. Em outras palavras, os olhares são múltiplos, mas uma vez registrados, se agrupam sob uma causa em comum: a necessidade de frear o genocídio e legitimar os saberes ancestrais.

Logo que mergulhamos no grupo de fotografias da série *Marcados*, buscamos atentar as nuances de cada olhar separadamente, de maneira bastante específica. Corremos a visão por cada rosto e, por um momento, pensamos que o simbólico não fosse emergir e conversar conosco. Contudo, ao afastar o rosto, que antes estava bem próximo do livro, percebemos a imagem simbólica mostrar as primeiras facetas imaginárias. Notamos, então, que essas fotos precisam ser pensadas primeiramente em conjunto, como um espaço uno que na verdade é múltiplo por trazer tantos olhares que se cruzam e formam uma comunicação importante para todos.

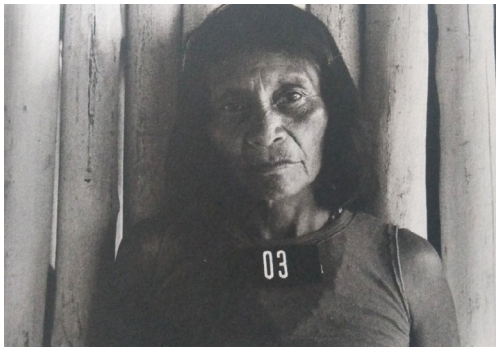
Figura 3 - Missão Boas Novas, RR, 1981. Autora: Cláudia Andujar.



Fonte: A Luta Yanomami, 2018.

Uma criança, em especial, precisa de consolo (Figura 3). Seu olhar não está voltado para a câmera, não olha para nós e sim para a trajetória de um povo que há gerações luta bravamente, sem trégua. E como ainda assim podem ser felizes? Podem comemorar? Será o contato com a natureza, intrínseco e mítico, o responsável por permitir afagos e carinhos? Será a Grande Mãe segurando seus filhos e filhas no colo? O número 10 pendurado no pescoço dessa menina é uma violência da civilização branca que a sufoca, a faz querer vomitar todas as experiências históricas que doem e criam cicatrizes talvez nunca curáveis. Uma criança que vive numa briga entre opostos, com a natureza, o bem mais precioso, ao seu lado, mas com uma potência imaginativa do outro lado que tenta destruir o seu ambiente e a sua chance de viver o movimento das águas, do sol, das sombras e dos banhos nos igarapés.

Figura 4 - Missão Boas Novas, RR, 1981. Autora: Cláudia Andujar.

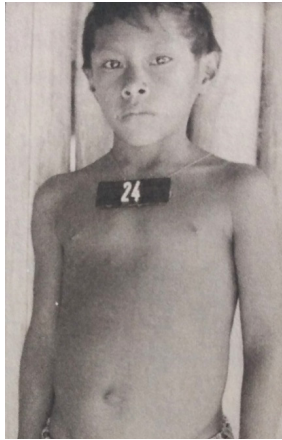


Fonte: A Luta Yanomami, 2018.

O olhar de uma senhora mais velha (Figura 4), cujo retrato está bem próximo ao da criança da fotografia anterior (Figura 3), captura nosso olhar. Assalta-nos a ideia de que se trata da mesma pessoa em momentos diferentes da vida. Primeiro, ela ainda criança, numa busca que

tenta compreender os trajetos, os futuros e os passados. Depois, ela já mais idosa, tendo vivenciado um processo de aceitação que lhe confere a força transbordante nesse olhar apaziguador. Não se trata de um apaziguamento calmo e suave, mas um acordo difícil pelo qual ela precisou renunciar a muitas coisas que lhe eram caras.

Figura 5 - Folha de contato dos retratados de identificação feitos em Ajarani, RR, 1983. Autora: Cláudia Andujar.



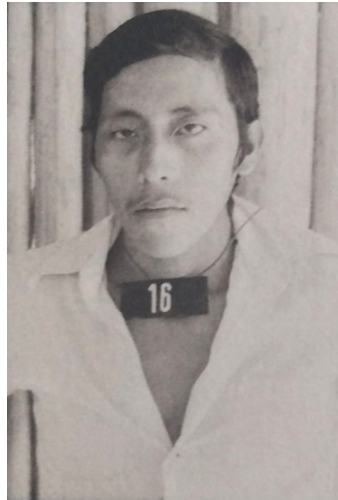
Fonte: A Luta Yanomami, 2018.

Uma criança que, com a sua alma roubada pela iminência da morte concreta advinda das questões políticas que o rodeia, torna-se um ser pela metade (Figura 5). Ao mesmo tempo, a partir dessa metade nasce uma força de resistência que o faz inteiro novamente. A sua integralidade não é a mesma de antes, pois ela precisou ser (re)construída no vazio, mas é igualmente brava. A luta indígena, nesse sentido, não se dá somente de um modo racional em que se cobram posicionamentos e ações do poder público, pois essa própria luta política advém de uma resistência criada pela reestruturação de cada ser. É preciso, primeiro, reconstruir a si mesmo para que seja possível ter cons-

ciência sobre o que está acontecendo. É preciso sentir no corpo, na alma e nas profundezas mais interiores os direcionamentos e os caminhos que precisam ser escolhidos.

A ausência (ou perda) de inocência da criança fotografada nos leva a essa compreensão. Não há somente ausência de inocência, como também percebemos, principalmente, uma monstruosidade que nos carrega para as sombras. O corpo da criança não está impondo essa imagem sombria, pois ela não está numa postura de ataque. Os ombros estão amenos, o tronco paralisado e a imagem corporal é silenciosa. Os gritos começam quando contactamos o olhar, no qual encontramos as trevas.

Figura 6 - Folha de contato dos retratados de identificação feitos em Ajarani, RR, 1983. Autora: Cláudia Andujar.

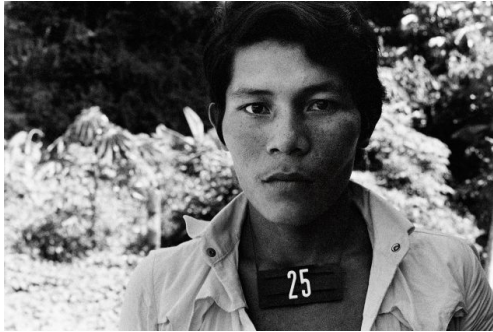


Fonte: A Luta Yanomami, 2018.

O seu corpo está um pouco para trás, o cabelo arrumado para o registro fotográfico e o seu rosto inclinado para o lado, sendo que tais características nos passam uma sensação tranquila, confortável e relaxada. Ao *ver*

o olhar, tudo muda. Nos tornamos enrijecidos e preocupados. Caímos e, então, mergulhamos numa água negra, escura e densa. Não estamos num lago raso e translúcido, já que notamos o nosso próprio corpo adentrar uma água suja e espessa, semelhante a um esgoto. Nessa água, as vozes nascidas dos olhares presentes nas fotografias cessam ao passo que o silêncio que toma conta é igualmente ensurdecedor. O mergulho é repugnante. É como se estivéssemos presos em uma areia movediça que, nesse caso, é a água negra que nos puxa para baixo a todo custo, sem convidar ou sugerir, mas impondo a necessidade de não resistir corporalmente contra a entrega.

Figura 7 - Missão Boas Novas, RR, 1981. Autora: Cláudia Andujar.



Fonte: A Luta Yanomami, 2018.

Figura 8 - Missão Boas Novas, RR, 1981. Autora: Cláudia Andujar.



Fonte: A Luta Yanomami, 2018.

Dois anos separam esses dois retratos (Figuras 8 e 9), mas o nosso tempo progressista e industrial impõe à floresta uma aceleração. Conservou-se o corpo que levemente se projeta sem medo para a frente, uma projeção de ombros relaxados; o olhar que nos olha com confiança permaneceu, mas um sorriso se abre, a entrega apenas sugerida dois anos antes agora é plena. O dente que falta nos remete às consequências da catalogação civilizatória. Como trincar a carne do inimigo sem a ferramenta por excelência da manducação? O sorriso muda de aspecto. Não é mais o sorriso da rendição desarmada, ele agora ri de nós, nos coloca diante de nossa própria miséria, empurra-nos de volta para a prepotência que, ao destruí-lo, destrói nós mesmos; ao tentar sequestrar sua alma, perdemos a nossa.

Impossível buscar a subjetividade do outro olhar; por mais empático que sejamos, nunca será o suficiente para sentir na carne o que a carne do outro sente. Andujar buscou o máximo possível essa empatia, conforme está amplamente documentado. Desde os primeiros contatos com seus sujeitos fotografados, preocupou-se em compreender sua cultura, seus mitos e ritos. Na série *Marcados*, talvez, a imposição da necessidade de identificar as pessoas limitou o uso de recursos técnicos que auxiliem a comunicação dessa empatia. Em *Inhotim*, Andujar relata, por exemplo, o uso de vaselina sobre a objetiva para refletir melhor a luz escassa do meio da floresta e para criar um *flou* nas bordas da fotografia, sublinhando a ambiência onírica. De pronto, podemos inferir que essa ambiência onírica e todos os recursos técnicos que remetem ao transe e ao sonho nas fotografias de Andujar comunicam mais a subjetividade dela do que a dos sujeitos retratados, já que para esses o transe e o sonho fazem parte de uma realidade muito concreta. No mesmo documentário, é de se notar alguns comentários dos sujeitos fotografados ao verem suas próprias fotografias expostas no me-

morial *Inhotim*: “Por que fotografou as mãos?”, pergunta um. E acrescenta: “Também vou fotografar as mãos da Claudia e colocar num museu.” Mais adiante: “Por que fotografou os pés?”. Essas observações são reveladoras da estranheza que o olhar da fotógrafa causa a quem é por ela retratado. No entanto, a existência dessa estranheza é compreendida pelo indígena, que diz também: “A fotógrafa branca fotografa o índio conforme o pensamento dela”.

Os olhares se entrecruzam: o sujeito retratado nos olha ou não, e nós olhamos seus olhos através do olhar de Andujar, numa espécie de acavalamento retroativo de subjetividades que se encaminham, assim, para uma transsubjetividade que não pertence mais a ninguém particularmente ao mesmo tempo potencialmente concerne a todos.

A leitura simbólica nos parece um método que provisoriamente dá conta dessa transsubjetividade que pode ser também compreendida como o imaginário. Na produção cultural em questão, a série *Marcados*, temos os contextos sociais, políticos e históricos que materializam as fotografias: a penetração do homem branco nos territórios indígenas, o choque cultural, o imperialismo branco, a angústia e a revolta indígena, a fotógrafa escalada para construir uma identidade civil para os indígenas, a história pessoal da fotógrafa, sua sensibilidade à questão do outro, sua empatia e cumplicidade, seu desejo de compreender de dentro o universo indígena antes de registrá-lo e assim por diante. Essas coerções contextuais são razoavelmente mapeáveis através da pesquisa documental, de entrevistas, de análises iconográficas. No entanto, esse mapeamento não é suficiente quando falamos de imaginário, de simbolismo, porque o imaginário é a resultante de um jogo entre imposições como tais e pulsões universais, não contextuais. Não é possível falar de imaginário a partir de apenas um de seus pólos, sob pena de não se compreenderem as motivações profundas de certas ima-

gens simbólicas e se perder, assim, a base de sua eficácia. Por isso, numa leitura simbólica são importantes as imagens internas, profundas, que podem ser encontradas pelo pesquisador apenas dentro de si mesmo, aquilo que talvez alguns chamarão de devaneio ou impressionismo.

Como garantir que não estamos no terreno da superinterpretação? Como saber que nossa biografia não está conduzindo essa leitura? Não há garantias disso, do mesmo jeito que não há garantias de que as convicções não interferem na condução de qualquer outra metodologia de pesquisa aceita como “objetiva”. Entretanto, existe um caminho necessário para que se compreenda a profundidade simbólica, que é aprender a ouvir a voz interna. Isso soará muito estranho num momento histórico em que lutamos contra a depreciação do conhecimento científico e em que, por isso mesmo, o fortalecimento dos paradigmas metodológicos parece mais do que nunca necessário. Afinal, qual o valor da verdade de uma voz interna? Não é essa mesma voz interna que diz que a Terra é plana e que a pandemia de Covid-19 não existe? Não, não é. Confundir a voz interna com racionalizações, sejam ou não amparadas em evidências científicas, é a primeira e mais importante dificuldade da leitura simbólica. No nível profundo do imaginário, existe a universalidade arquetipal. Desacostumados que estamos com o mergulho em nós mesmos, essa universalidade parece fantasiosa.

O processo civilizatório nos apartou consideravelmente do símbolo, buscando em apenas uma das operações do imaginário – a chamada racionalidade – os procedimentos para separar ciência de senso comum, verdade de inverdade (e, agora, de pós-verdade). Regredir ao estágio de inseparabilidade entre mito e história não é uma opção; no entanto, para avançar, cremos que é necessário compreender as motivações míticas da história. Para isso, é necessário entrar em contato

e aceitar os mitos que vivem dentro de nós mesmos. Esse é o primeiro passo para a leitura simbólica se realizar.

Referências

ANDUJAR, Cláudia. A luta Yanomami. Thyago Nogueira (org.). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2018.

AZOULAY, Ariella. Desaprendendo momentos decisivos. Revista Zum, São Paulo, n. 17, 2019.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. O que é o Sagrado no Instagram? Sacralização, dessacralização e ressacralização na cultura midiática. Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, São Paulo, v. 42, n. 1, p. 131-151, 2019. DOI: 10.1590/1809-5844201917.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Sujeito e demiurgia no gesto fotográfico. E-Compós, São Paulo, v. 2, n. 14, p. 1-13, 2011. DOI: 10.30962/ec.626.

COSTA, Helouise. Um olhar que aprisiona o outro: o retrato do índio e o papel do fotojornalismo na revista O Cruzeiro. Imagens, São Paulo, n. 2, p. 82-91, ago. 1994.

DURAND, Gilbert. As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GONÇALVES, Sandra Maria Lúcia Pereira. A alma da floresta: Sonhos, por Cláudia Andujar. Revista Gama, Estudos artísticos, Lisboa, v. 4, n. 7, p. 152-160, 2016.

INHOTIM. Arte presente – Claudia Andujar. Pedro Urano. Belo Horizonte, Camisa Listrada, Quarteto Filmes, 2018. 52 min. Disponível em: <https://www.netflix.com/title/81311699>. Acesso em: 23 set 2020.

MACHADO, Arlindo. Poder e arbítrio do ângulo de tomada. In: MACHADO, Arlindo. A ilusão especular: Uma teoria da fotografia. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

NOGUEIRA, Thyago. Cláudia Andujar: A luta Yanomami. In: ANDUJAR, Cláudia. Thyago Nogueira (org.). A Luta Yanomami. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2018.

ROCHA, Jean; MANJABOSCO, Ângelo; TONG, Valentina. Cronologia. In: ANDUJAR, Cláudia. A luta Yanomami. Thyago Nogueira (org.). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2018.

A patroa, a criança, o elevador e a empregada:

dispositivos da invisibilidade contemporânea do fazer
morar e do deixar morrer¹

por José Afonso da Silva Junior

Tomando como partida o caso da morte do menino Miguel Otávio, caído de um edifício de alto padrão em Recife, Pernambuco, em junho de 2020, discute-se os sistemas que regulam a questão da visibilidade racial e social tendo como resultante um dispositivo mais amplo, que é capaz de articular uma rede de tensões. Elabora-se um paralelo entre dois aparatos/ sistemas: a câmera e o elevador, percebendo, nos seus projetos e programas, modos de regular a visibilidade como local de acontecimento de uma problemática segregacional que expõe as fissuras dos projetos que envolvem câmeras, vigilância, visibilidade e ideário de segurança.

Palavras-chave: Câmera. Dispositivo. Elevador.
Segregação. Invisibilidade.

1 Trabalho apresentado no 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom 2020.

Às 13h13 do dia 5 de Junho de 2020, Miguel Otávio Santana da Silva, um menino negro de cinco anos, cai da altura do nono andar em um edifício de alto padrão em Recife. Ele foi abandonado dentro de um elevador de serviço por uma mulher de nome Sari Corte Real, adulta, branca, moradora e patroa da mãe de Miguel. Momentos antes, Sari, que estava fazendo as unhas com uma manicure em casa, tinha mandado a doméstica Mirtes Renata, mãe do menino Miguel, funcionária da família, passear com o cachorro nas áreas comuns do prédio, diante da paisagem da bacia do Pina.

A cena de Sari deixando Miguel no elevador, sozinho, é registrada pelo circuito de câmeras do Condomínio Píer Maurício de Nassau, uma das torres gêmeas, como a dupla de edifícios que marcam o horizonte do bairro de São José é popularmente conhecida na cidade. O outro condomínio chama-se Pier Duarte Coelho. Cada um tem 41 andares.

Desvio. A estranha história de dois prédios.

Maurício de Nassau e Duarte Coelho são figuras que habitam a história e o imaginário de Pernambuco, remetendo à origem e formação da colônia de economia de matriz açucareira, nos séculos XVI e XVII. Ambos edifícios possuem uma história que coleciona fatos incomuns.

Primeiro, os dois edifícios foram construídos em terrenos públicos. E, a princípio, tinham a destinação vedada ao empreendimento imobiliário privado. Após idas e vindas no binômio embargos-liberações nos processos judiciais envolvidos na celeuma, foram liberados para serem edificados. Curiosamente, uma rápida investigação na lista de moradores e proprietários revela uma constelação formada por desembargadores, juízes, ex-governador e ex-prefeitos. Segundo, por um cômico arranjo geoeconômico as torres vizinham o bairro de São José, sítio tradicionalmente consagrado ao comércio popular. Assim, alguns dos seus apartamentos foram alugados e rateados por comerciantes chineses, materializando um pitoresco

choque de culturas em forma de superlotação dos apartamentos, por vezes com 15 ou mais moradores; uso dos elevadores para transporte do resultado de pescarias, ali, na bacia do Pina; fumo em áreas fechadas; e cuspidas nas áreas comuns. Ao passar do tempo, os chineses foram deixando os edifícios por seus contratos de aluguel não serem sistematicamente renovados. Obviamente num movimento de constrangimento e de impossibilidades impostas, ocorreu uma ação segregacional. Mais recentemente, por conta de um dos mandatos de busca acionados pela Operação Pulso, da Polícia Federal, que investigava desvios na Hemobrás, maços de dinheiro vivo foram jogados pela janela de um dos apartamentos, no caso de propriedade de Rômulo Maciel Filho, presidente da estatal. O sobrenome Maciel tem proeminência na política local, com um dos seus membros tendo sido Governador Biônico, Senador e Vice-Presidente da República. De um imaginário de elite açucareira, passando por um certo recorte de moradores a dinheiro vivo que chove das suas janelas, os prédios possuem uma memória de fatos atados a irregularidades, crimes do colarinho branco, descriminação, e fornecem um feixe visual-discursivo que tem na sua forma de existir uma relação intrínseca entre o visível e o velado.

Retorno. Negro, O menino Miguel estava passando o dia com a mãe, enquanto ela trabalhava. O patrão e marido de Sari é o prefeito de Tamandaré, balneário no litoral sul do Estado, Sérgio Hacker. Na investigação que se seguiu, ficou demonstrado que Mirtes Renata estava na folha de pagamento da prefeitura de Tamandaré, mas cumpria carga laboral na residência do prefeito. Mais um capítulo que se acumula na singularidade política e social brasileira em dispor os recursos públicos em detrimento dos interesses privados. Mirtes e sua mãe, Marta, avó de Miguel, representam duas gerações de uma família a serviço de outra família. Durante a pandemia de Covid-19,

Mirtes levava Miguel consigo para o trabalho, pois a escola da rede pública onde a criança estudava estava fechada. Mirtes já tinha contraído Covid-19, e, mesmo se recuperando da moléstia, foi “convocada” a trabalhar na casa de sobrenome “Corte Real”. Por conta do lockdown imposto em Recife, como em outras cidades do Brasil, em face à pandemia de Covid-19, na data do fato os serviços seguiam fechados e, a rigor, nem a manicure – nem Mirtes – deveriam estar trabalhando no apartamento.

Após Miguel ser colocado no elevador, Sari aperta um dos botões que o programa para um dos andares no topo do edifício. Após a porta do elevador ser fechada, o menor, sozinho, aperta os botões do sétimo e nono andar, saindo neste último.

Figura 1 - Sari Corte Real e Miguel Otávio Santana conversam no elevador



Fonte: Circuito interno de TV do Condomínio Pier Maurício de Nassau, 2020

Figura 2 - Sari Corte Real aciona o botão de um dos andares no elevador



Fonte: Circuito interno de TV do Condomínio Pier Maurício de Nassau, 2020

Figura 3 - Miguel, já sozinho, pressiona o botão do elevador.



Fonte: Circuito interno de TV do Condomínio Pier Maurício de Nassau, 2020

Figura 4 - Miguel sai do elevador no 9º andar e abre a porta para a área de serviço, de onde veio a cair.



Fonte: Circuito interno de TV do Condomínio Pier Maurício de Nassau, 2020

À medida que a porta do elevador permanece aberta, observa-se Miguel abrindo outra porta, que dá acesso a um corredor de serviço. Ele desaparece progressivamente na imagem, tomado por uma massa de luz branca excessiva em contraste com o interior do elevador, parcialmente à mostra e mais escuro. É uma materialização visual que adquire uma força metafórica poderosíssima naquilo que antecipa, divisando os espaços, como se separasse um mundo do outro, uma partida para um destino. Daí, ele desaparece do alcance da câmera de vigilância. Caminha pela área comum do nono andar, escala e ultrapassa uma grade de proteção, e cai de uma altura de 35 metros. Vem a óbito.

Por que as imagens são como são. Entre câmeras, elevadores, vigilância e segregação

Entre o que as coisas são e o que se vê há distâncias, semelhanças, interpretações, o real e seu subproduto, a realidade. A despedida de Miguel deste mundo é uma cena que pode ser vista de diferentes prismas, sejam sociológicos, econômicos, antropológicos ou políticos. Pode e deve ser vista principalmente pela lógica do visual-fotográfico, como modo de percepção da realidade. Uma postura estética, no sentido de perceber as articulações existentes entre diversas camadas ou dinâmicas culturais, sociais e históricas que permitem a resultante de imagens e significados dilatados dessas mesmas imagens. É também uma modulação metodológica, como forma de abordar o visual e o velado no mundo, logo, de gerar conhecimento interrelacional, interdependente e complementar sobre o mundo e suas imagens. Quando se fotografa algo, o que se gera é sempre uma segunda realidade, ou aparência possível de uma cena (KOSSOY, 2000). Tem-se sempre, em grau variável, essa cisão incrustada no ato fotográfico. É exatamente

te o que acontece na relação dos sistemas sobrepostos da câmera e do elevador, como também de outros sistemas mais subjetivos que se vinculam e adensam esse caso.

Em que pesem sobre essa tragédia diversas camadas de sentido que ampliam a sua compreensão e, conseqüentemente, a problemática dessas imagens serem como são, o exercício aqui é entender uma pequena parcela: a relação entre elevador, no caso de serviço, as câmeras, e um feixe de valores visuais e discursivos, no sentido de formação de um visível enquanto enunciação por um dispositivo.

Em tempo, o dispositivo em sua matriz foucaultiana alimenta-se de uma intensa rede de distribuição e de tensão, presentes na sociedade contemporânea através das complexas teias de relações e, especialmente, de representações e imaginários nos quais operam.

Prosseguindo, em Gilles Deleuze, a formulação sobre dispositivo não elimina a proposição de Foucault; pelo contrário, lhe é tributária, e percebe o dispositivo como um “conjunto multilinear, composto por linhas de naturezas diferentes” (DELEUZE, 1996, p. 83). Ou seja, os dispositivos são articuladores de enunciação contemporâneos tomando a dimensão de como são percebidos por feixes de linhas de naturezas diversas e originadas em distintas dimensões e que, a todo momento, acionam interoperabilidades.

Para Deleuze, pensar uma “filosofia do dispositivo” significa levar em consideração que os mesmos têm por componentes diversificados, tipos de linhas (de enunciação, de força, de fratura, de subjetivação) que se entrecruzam e se misturam. Entre as conseqüências desse frenético e instável modo de existência dos dispositivos estaria o fato de que cada um dos sistemas incorporados possuem uma multiplicidade na qual diversos processos operam em devir, e assim agem propondo desdobramentos imprevisíveis ao projeto isolado de cada sistema.

Em adição, Foucault, ao longo da sua obra e especifi-

camente na Microfísica do Poder (1979), concentra-se na tentativa de melhor compreender o dispositivo na perspectiva dos regimes de visibilidade e de poder. Assim, a história dos dispositivos é a história dos regimes de luz e dos enunciados. O dispositivo é uma ocorrência. Nele, os feixes são linhas em movimento que entrecruzam o que é interno e externo a cada sistema. Linhas de força, linhas de luz e linhas de enunciação que não circunscrevem ou envolvem sistemas homogêneos. Antes, seguem direções, traçam processos que se mostram sempre em desequilíbrio e que continuamente se afastam e se aproximam uns dos outros.

Propor “dispositivo” talvez seja uma tentativa de superar a discussão das possibilidades mais comuns nos estudos de fotografia onde o termo “equipamento” é que primeiro tenha aparecido e tenha sua acepção percebida de modo mais óbvio. O termo “dispositivo” é percebido aqui como um realinhamento ou uma sofisticação, aprimoramento em relação ao primeiro, posto que percebe as possibilidades de combinação e complexificação justapostas. Como lembra Mouillaud (2002), os dispositivos não são apenas aparelhos tecnológicos de natureza material. O dispositivo não é o suporte inerte do enunciado, mas um local onde o enunciado toma forma segundo intencionalidades presentes tanto na materialidade como no conteúdo resultante. Ver algo como o que sobra do que não se vê. A invisibilidade como regra de onde se extrai, como exceção, o visível.

Aproximar sistemas, entender dispositivos

Elevadores e câmeras têm muito em comum. O século XIX foi berço de diversos sistemas que manipulam o tempo e o espaço. No esforço racionalista da modernidade, aparatos foram desenvolvidos com vistas ao aperfeiçoamento de soluções para a ótica, mecânica, química, etc., bem como a sua interoperabilidade. O mesmo sécu-

lo, que testemunhou o surgimento da fotografia e do cinema como tecnologias de criar imagens, também viu as ferrovias, máquinas a vapor, telefonia, telégrafo, eletricidade, automóvel, etc. serem desenvolvidos e incorporados à vida cotidiana. Um desses artefatos foi o elevador.

Os elevadores, como as máquinas fotográficas, têm uma longa história de evolução. Desde 1500 A.C. há registros visuais de sistemas de elevação de pesos para construções. Na Roma antiga e toda Idade Média, modelos rudimentares foram regularmente usados para construir e transportar cargas e pessoas. Geralmente, até o século XIX, a força de tração envolvida era ou animal, ou humana. No caso, pessoas escravizadas. Esse dado não deve ser ignorado, é linha constitutiva do feixe do dispositivo.

Foi em Nova Iorque, em 1853, que o primeiro elevador moderno foi incorporado à construção de um prédio, mas ainda com tração humana de escravizados. Coincidentemente, alguns anos após o patenteamento da fotografia em 1839, na França, por Daguerre, foi Elisha Graves Otis que introduziu o primeiro mecanismo de segurança para elevadores na exposição do New York Crystal Palace, demonstrando um elevador “seguro” no caso de rompimento do cabo. Foi um recurso importante no desenvolvimento do elevador que, a partir daí, tinha uma aplicabilidade prática, real, e consequentemente, comercial. Os elevadores eram, contudo, máquinas lentas. Levavam cerca de dois minutos para ascender oito andares. Hoje, os mais modernos chegam a percorrer até 100 andares no mesmo tempo.

De modo semelhante, as máquinas fotográficas do século XIX, comparadas às atuais, eram lentas, desajeitadas, pesadas e precisavam de mais tempo para serem ajustadas à cena e aos materiais sensíveis. Consoante à aceleração da experiência do tempo no vivido, os aparatos adquirem estratégias mais ou menos sincrônicas para darem resposta às demandas do fotografar

mais rapidamente (SANZ, 2015; SILVA JR, 2017; 2020).

Seja para deslocar-se pra cima ou pra baixo, seja para registrar imagens ou para outras atividades, as sincronias falam sobre a intencionalidade ou, ao menos, sobre o conjunto mais amplo de possibilidades e constrangimentos que incidem sobre cada um desses projetos.

Tomemos um exemplo específico. É sintomático que no mesmo momento histórico em que nos Estados Unidos se observam os desdobramentos do fim do regime político da escravidão², surge mais um vínculo entre essas máquinas. O elevador ganha seus primeiros motores elétricos em 1880, trocando mão de obra escravizada pela eletricidade, ou entendida de outra forma, trocando a força manual pela racionalidade tecnológica, eliminando os espaços de um regime de desigualdade legitimada. Ao seu turno, as primeiras câmeras fotográficas simplificadas, que permitem o acesso à produção de fotografias de modo popular, tiveram sua massificação iniciada na mesma década. Em 1881, a *Eastman Dry Plate and Film Company*, que viria se tornar a Kodak, foi fundada, lançando em 1888 a Kodak Brownie, a primeira câmera realmente de uso intuitivo que foi consagrada em torno do bordão: você aperta o botão e nós fazemos o resto (NEWHALL, 2002). Na verdade, era a máquina que “fazia o resto”, ou conforme trabalhado aqui, o conjunto de ações que se organizam no entorno da máquina e na ideia de um dispositivo dilatado, além da máquina, que gera a cultura da produção massificada das imagens.

A proposição dialogava com uma sociedade, que assimilava a separação dos atos de “apertar o botão” e “fazer o resto” como representativo da organização social do trabalho pós-escravocrata. Uma sociedade que aden-

2 O fim da escravidão nos Estados Unidos é um processo vinculado inicialmente à Guerra Civil Americana, ou Guerra da Secessão (1861-1865), mas os seus desdobramentos legais se prolongam até 1868. Contudo, algumas das leis segregacionistas só foram extintas no correr do século XX.

trava de modo permanente em um mundo de automações e de programas, de botões e alavancas acionados e que deflagram processos, fazem coisas previstas e geram outras imprevistas, os desvios, as externalidades.

A cultura de uso fácil da câmera supera não só o saber especialista de então, na confecção e processamento das imagens, de caráter especializado, tecnocrático, inacessível. De modo claro, era um modelo de fazer imagens decorrente de uma superação de relações socialmente desiguais. Massificado e superficial, porém democrático e acessível. Simplificado e barato, porém antiaristocrático e dessacralizado, conforme apontou Benjamin (1985). Outra semelhança: elevadores passaram a ter botões em que o próprio usuário programava o deslocamento. O usuário acionava, a máquina fazia o resto.

Hora de expor brevemente alguns paralelos entre cada um, como exemplos. Câmeras fotográficas surgem como caixas pretas, ou câmeras obscuras, ambientes compactos, herméticos à luz e controlando a passagem desta por um orifício ou lente e um tipo de porta, ou cortina, o obturador. Na sua incorporação, as cortinas metálicas, os obturadores, atuam como fracionadores do tempo, que deixam a luz passar durante um determinado intervalo controlável em frações de segundo. É aquilo que entendemos como clique e que, ao seu turno, denota a constituição e materialização de percepções sobre a experiência do tempo, como exploramos em textos anteriores (SILVA JR, 2017; 2020). Ao se clicar uma câmera, tocamos o real e selamos um destino transformando-o em imagem.

Elevadores também são caixas. Têm portas em formato basculante ou de movimento de cortina que se fecham e se abrem ao mundo exterior consoante comandos dados por botões. A depender do botão apertado, essa caixa, como a fotográfica, pode ficar mais ou menos tempo fechada ao mundo, deixando entrar mais ou me-

nos luz, pessoas, cargas, ou realidade do mundo de fora para a outra realidade de dentro da cabine. Ao se acionar um botão de elevador, selamos a partida e um destino.

Ao seu turno, os elevadores modernos e as câmeras possuem indicadores, ou displays, que mostram parâmetros de uso: em que posição estão, luzes e comandos de emergência, o acionamento de comunicação, os ajustes de funcionamento, as velocidades e aberturas escolhidas, etc. Elevadores e câmeras são programas. Um desloca pessoas e cargas no espaço e tempo; outro, modifica pessoas, tempos e espaços na formação de segundas realidades (KOSSOY, 2000).

Ambos têm como finalidade de fundo em comum driblar dois constrangimentos: o tempo e o espaço. A fotografia tem a capacidade de informar. De se justapor a estratégias de comunicar e documentar. O elevador informa o espaço, pontos de partida e chegada. Um é meio de comunicação; outro, de transporte. Ambos mobilizam a concepção da transformação. Ou de coisas em imagens, ou de energia em deslocamento.

Há ainda os elevadores panorâmicos, como as câmeras. Essa função habita cada um dos programas de acordo a conciliar o desejo de paisagem. Mas a esmagadora maioria dos elevadores são caixas fechadas, que asseguram o deslocamento, pedindo em troca o isolamento e o fechamento ao mundo externo, mesmo que por breve tempo. É tal qual a caixa preta da fotografia, que precisa de um breve intervalo de luz de modo a criar uma imagem, seja sobre um sensor, seja sobre um filme. Para mostrar e revelar, a fotografia tem a necessidade primeira de isolamento, de claustro, de ocultação, ainda que momentânea.

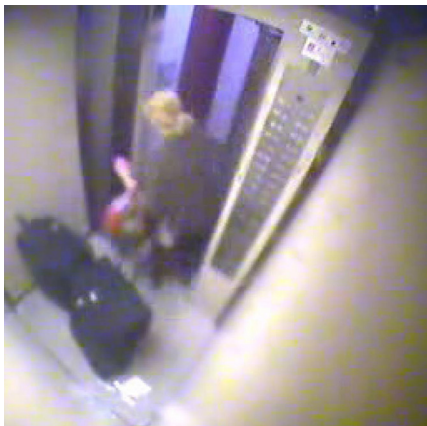
Destarte, os dois sistemas, mesmo com programas diferentes, lidam com questões de visibilidade e ocultamento. A questão pode ser encaminhada duplamente: O que acontece com as imagens quando não olhamos para elas? O que acontece nos elevadores quando estão de portas fechadas?

Quando não olhamos as imagens, elas adquirem outros sentidos, com o tempo, de acordo com os percursos e lugares que elas habitam. Quando os elevadores fecham as portas, aciona-se um novo mundo, de acontecimentos furtivos, ou não-acontecimentos, que têm sua própria historiografia.

Uma câmera dentro de uma caixa

O encontro dessas duas tecnologias, a câmera e o elevador, abre uma possibilidade de imagens literalmente nunca vistas. Com o progressivo barateamento das tecnologias de circuitos fechados de imagem, propagação e onipresença das câmeras digitais de vigilância, é natural que isso formate um gênero específico: as imagens de elevador, por falta até agora de um nome melhor. Os dois sistemas, ao se integrarem, formam um conjunto que já tem uma historiografia, homogeneidade e regularidade nas respostas que podem oferecer, tanto sociais, quanto imagéticas. Casos de namoro, situações fortuitas de romance, ou no outro extremo, de agressão, violência, emergência, entre outros acontecimentos, passam a ter suas representações visuais possíveis. Brevemente, podemos mostrar casos que colaboram para essa percepção. Esses são todos de um passado recente, posto que essa interação entre sistemas de elevação e regimes de visão se ordenam menos por uma lógica de imagem que alimente memórias do que pelo uso da câmera com intencionalidades de controle, vigilância e monitoramento de situações, corpos e ações. Não são imagens para criar afetos. São imagens geradas e processadas para sistematizar, singularizar, detectar, identificar e criar padrões.

Figura 5 - Elize Matsunaga no elevador com duas malas. No interior das mesmas, o corpo esquartejado do seu marido Marcos Kitano Matsunaga.



Fonte: Circuito interno do edifício/ G1.com, 2012.

Figura 6 - Homem agride cachorro em Ribeirão Preto.



Fonte: Circuito interno de TV do edifício/ANANDA – Agência Nacional dos Direitos dos Animais, 2015.

É interessante observar que esses flagratos não são somente atos visíveis, mas uma imagem que remete a relações maiores, dilatadas para além dos limites do dispositivo caixa-elevador-câmera. Remetem a algo fora-da-cena, ou obscuro, numa outra etiologia possível da situação. É algo que aparece como faísca de um atrito maior, a ser escondido, dissimulado, tirado do campo do visível, anulado de um certo horizonte mais ou menos provável de observação.

Figura 7 - Homem abusa sexualmente de mulher. Las Vegas.



Fonte: Circuito interno de TV do Hotel Hyat, 2017.

Figura 8 - Homem agride namorada no elevador do prédio em Ribeirão Preto em 2020.



Fonte: Circuito interno de TV do edifício/ G1.com, 2020

É interessante observar que esses flagras não são somente atos visíveis, mas uma imagem que remete a relações maiores, dilatadas para além dos limites do dispositivo caixa-elevador-câmera. Remetem a algo fora-da-cena, ou obsceno, numa outra etiologia possível da situação. É algo que aparece como faísca de um atrito maior, a ser escondido, dissimulado, tirado do campo do visível, anulado de um certo horizonte mais ou menos provável de observação.

Para além deste brevíssimo conjunto de amostras, o que suscita-se é que elevadores têm (e sempre tiveram) um cotidiano bem mais agitado do que podemos supor, justamente por ser fechado ao visível público. É um lugar/ máquina/ dispositivo constituído culturalmente como blindado a olhares, como se o que ocorresse dentro da sua caixa não viesse às claras por estar necessariamente velado, oculto.

Eram imagens ausentes, que habitavam em latência, sem vida pública, sem observação. exatamente como os filmes que eram expostos nas câmeras analógicas e não revelados, deixando sobre a película não processada a imagem latente, imaginada, ou imaginária, que habita quem a fez, quem posou, ou somente o conjunto de especulações de quem não testemunhou a produção desse latente, e do que poderia estar contido nesse incerto.

Mas colocar uma câmera dentro da caixa/ elevador muda esse estado de coisas. Deixamos de ter sistemas e temos um dispositivo. O elevador dá a ver o que ocorre. Assim assume o seu lugar nos lugares mais amplos do horror e da tragédia cotidiana. E não estamos falando apenas de filmes de ficção, acidentes e falhas de segurança reais. Essas imagens pertencem a um contexto mais amplo, os das câmeras de vigilância, o que presume uma lógica de panóptico sobre os sujeitos e corpos ao alcance do campo de captura das lentes. Vale sublinhar também que a morfologia da imagem, de ângulo em plongeé, geralmente denuncia que a câmera é colocada no teto do elevador

em ângulo otimizado, justamente para dar a ver a maior área possível. Interessante que replica a ideia das câmeras de drone, de uma super-visão, colocada em ângulo alto ao cenário do desdobramento dos flagras, transformando a imagem em informação, em dado visual instantâneo e necessário às pretensões de vigilância e segurança.

A partir de um certo protocolo de atuação entre os actantes da cena: Sari - Miguel - Elevador - Câmera podemos tecer algumas relações. É sintomático que a opção da patroa em colocar o menino se dê em opção de um elevador de serviço. Isso se vincula a uma tradição arquitetônica brasileira: elaborar os espaços da casa de acordo com a posição social, cor da pele e função da pessoa no local. Daí derivam duas singularidades: o quarto de empregada e, obviamente, os elevadores. Estes, em sua grande maioria nos prédios ao longo do Brasil, existindo em duplicidade: um social, para moradores e visitas; e outro de serviço, para cargas, trabalhadores, entregadores. O dispositivo ganha corpo.

No edifício em questão, o elevador de serviço não dialoga com o elevador social. Este só dá acesso à porta principal dos apartamentos de cada andar, sem comunicação com o mundo externo. O de serviço, ao contrário, dá acesso à porta dos fundos dos apartamentos, onde situa-se a área de trabalho e o quarto de empregada.

Ao seu turno, o quarto de empregada é um espaço delimitado dentro do âmbito privado. Destina-se a abrigar as pessoas a serviço da casa. É um ambiente caracterizado por algumas regularidades. Geralmente, no pior espaço da planta, bem menor que os demais quartos das casas e apartamentos, não raro sem janelas, ocupado com utensílios, equipamentos e objetos de trabalho. É também um espaço separado da circulação social da casa, justaposto a área de serviço e, em geral, sem visibilidade. É na figura da senzala e da casa urbana colonial que está a gênese deste cômodo, não raro complementado por outras figu-

ras arquitetônicas como o elevador de serviço e até portarias e acessos separados. O dispositivo dilata-se.

Ao pressionar o botão do elevador, Sari Corte Real completa um projeto no qual é actante sem, contudo, ter em conta a amplitude do seu pertencimento ou sua inserção no feixe de linhas do dispositivo. Ela deflagra a ação material possível do dispositivo. Faz parte do programa. Do mesmo modo que um fotógrafo amador pressiona o botão de uma câmera sem ter muita noção que o seu ato é previsto e já faz parte de um sistema maior de programação, que dará a ver imagens. Simultaneamente, o apertar do botão fecha a porta do elevador, tal qual uma cortina de obturador, separando e encaminhando as duas realidades: uma, o conforto de Sari, que pode voltar para os cuidados da sua manicure; outra, o destino de Miguel, agora selado. A realidade dos personagens é diferente. Sari pode ser vista como uma fotógrafa, uma disfunção do operador barthesiano, acionando o elevador de serviço, uma câmara gigantesca, capaz de portar corpos e gerar sentidos diversos. Abandonando uma criança de cinco anos, age sabendo que ela é diferente dele. Age na cisão entre operador ou autora diante do sujeito/ fotografado. Age consoante um regime visual que se baseia em relações sociais, de cor de pele, de poder amplamente assimilado e que, entre outras coisas, não concebe um menino negro ser visto no elevador social. Tivesse isso acontecido com Miguel, entre outros eventos plenamente evitáveis, ele não teria como escapar para a área de serviço do nono andar que deu contexto à tragédia. O elevador de serviço, como o quarto de empregada, são estruturas da casa, e se amplificam na cidade, na história. São sintomas de uma ideia de arquitetura e de uma visualidade capazes de matar, senão no cerne do projeto, numa das suas imprevisibilidades. Sari, age conforme um dos programas possíveis. O dispositivo se consolida.

É possível concluir?

De algum modo o sistema de segregação estrutural forjado no Brasil deu mostra mais uma vez da sua existência e aplicabilidade. O menino negro abandonado no elevador de serviço é uma cena em que cabe todo o Brasil. Expõe e escancara a farsa do conceito de democracia racial elaborada por Gilberto Freyre, como nos lembra Moraes (2020). Ela é possível em dois prismas, ambos derivados da ação-dispositivo: tanto na continuidade de um imaginário de dispor sobre a vida ou morte do outro que tem pele mais escura em atos diluídos de macro e micro racismos diários, como, obviamente, a projeção desse estado de valores sobre o desenho dos espaços que devem ser ocupados e usados em uma lógica de segregação. Um dado complementar se insere: a falência, neste caso, do projeto das câmeras de vigilância em entregar a concepção de segurança. Esta se demonstra seletiva, organizada e direcionada, entre outras coisas, para operar de modo distinto para pessoas de cores de pele, posição social e corpos diferentes.

Defendemos neste texto que sistemas se articulam em modo de dispositivo, entregando externalidades não previstas inicialmente em cada uma das esferas envolvidas. Concentramos as análises nas aproximações constitutivas e epistemológicas dos modos de existir no mundo via duas concepções: a câmera e o elevador, e como eles assimilam dimensões de visibilidade. No caso, a partir de um dado momento histórico, essa aproximação acontece com a presença das câmeras de vigilância dentro do elevador-caixa. Nessa estreita fatia de realidade sobre a qual refletimos metodologicamente o caso, nenhum fato trágico ocorre por apenas uma causa. É resultado do acúmulo de fatores, no caso, na própria lógica do dispositivo que materializa a sequência da ação. Na morte de Miguel, o dispositivo se articula dentro de uma

lógica precisa, sequencial e perversa, justapondo intencionalidades diversas presentes nos sistemas e entre eles.

Nenhum deles - câmera e elevador - mata por si só. Mas a linha que os costura é feita em cima de diferenças na elaboração do outro, dos locais de pertencimento, do projeto histórico da segregação. Pensar esse fenômeno sob a lógica do visual e de como a imagem traduz pressões vindas dos diversos campos da vida social, é o método que dá a perceber a lógica que as articula e que permite a resultante possível do controle sobre as cores da pele, os corpos, sobre o morar e sobre o morrer.

É, portanto, um dispositivo onde todos actantes, aparatos, valores e saberes comunicam simultaneamente a questão da invisibilidade e da aparência possível. Perceber o jogo entre essa dualidade visível/ oculto é ao mesmo tempo o método e o esforço para que se tenha com mais clareza a ação dispositiva que amplia o impacto dos simples usos dos aparatos e sistemas. E para que fique mais explícito o conjunto de intencionalidades entre quem aperta botões e de quem, ou o que, faz o resto.

Figura 9 - Mirtes e Miguel.



Fonte: Acervo da Família Santana da Silva, 2017.

Esse trabalho é dedicado totalmente a Mirtes e Miguel. Essa dedicatória jamais deveria existir. Se está

aqui, é pelo o absurdo do estado de coisas acumulado, historicamente, para a consumação de tragédias homólogas. Estas se reverberam devido também à organização dos dispositivos de vigilância, dos espaços da casa, da rua, como eles são habitados, dispostos e organizados para certos corpos e cores de pele, dando assim tributo aos ecos da escravidão e segregação presentes como chaga eterna na identidade nacional brasileira.

Referências

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica [1935]. In: _____. Magia e técnica, arte e política. (Obras escolhidas I). São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo? In: _____. O mistério de Ariana. Lisboa: Vega, 1996.

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

FOUCAULT, Michel. A arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

MORAES, Fabiana. Miguel, Sari e Gilberto Freyre se encontram no elevador. Medium. 10 jun 2020. Disponível em: <https://medium.com/@fabi2moraes/miguel-sari-e-gilberto-freyre-se-encontram-no-elevador-aa02d241b9a>. 2020. Acesso em 1 out 2020.

MOUILLAUD, Maurice. O jornal: da forma ao sentido. Brasília: Editora UnB, 2002.

NEWHALL, Beaumont. Historia de la fotografía. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

SILVA JR, José Afonso. O segundo clique da fotografia. Entre o registro e o compartilhamento. Discursos Fotográficos. Londrina, v. 13, n. 22, pp. 147-168, jan./jul. 2017.

SILVA JR, José Afonso. O terceiro clique da fotografia. Reindiciação das imagens efêmeras em telas flutuantes. Interim, Curitiba. INTERIN, v. 25, n. 2, jul./dez. 2020.

SANZ, Cláudia. Quando o tempo fugiu do instantâneo. Revista Studium, Campinas, n. 32, 2011. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/32/4.html>>. Acesso em 5 out 2020.

Desmascarar a cor: gestos contranarrativos de libertação dos retratos e suas histórias

por Elane Abreu de Oliveira

A condução deste texto persegue gestos disruptivos de desvendamento de imagens históricas no Brasil. Tendo o acervo iconográfico colonial sedimentado narrativas visuais por meio de retratos e cristalizado imagens subalternizadas de personagens negros, ganham ênfase aqui duas propostas recentes em que dois retratos são “contranarrados”: o de Anastácia Livre, obra do artista visual Yhuri Cruz; e o de Machado de Assis Real, realização da Faculdade Zumbi dos Palmares. A partir dessas propostas, a reflexão é conduzida pelas tramas do que se coloca como “revisão”, “correção”, “libertação” e “reparação” de convenções visuais herdadas. É questionado: como as imagens podem libertar histórias de silenciamento e serem ações/manifestos contranarrativos? Para compor esta reflexão, faz-se interlocução com um repertório de pensadoras/es da fotografia, cultura visual, relações raciais e experiências afro-diaspóricas.

Palavras-chave: Retrato. Iconografia colonial.
Relações raciais. Contranarrativa visual.

“Canta, poeta, a liberdade, - canta.
Que fora o mundo sem fanal tão grato...
Anjo baixado da celeste altura,
Que espanca as trevas deste mundo ingrato.
Oh! sim, poeta, liberdade, e glória
Toma por timbre, e viverás na história.

Maria Firmina dos Reis”

(Re)tratar e contranarrar

Os versos do poema *O meu desejo*, de 1871, da escritora maranhense afro-brasileira Maria Firmina dos Reis (1822-1917) são fragmentos escritos de desejo de inscrição na história. Com escritos na imprensa e considerada a primeira romancista do país, não há um retrato seu de que tenhamos notícia, ainda que surjam representações ilustrativas de seu rosto¹. Ter um retrato, ser retratada ou ser retratista são partes de uma dinâmica de presenças, gestos, vestígios, incompletudes e ausências que se assomam à história, à memória e seus conflitos narrativos. Não por acaso o retrato fotográfico, gênero de imagem dedicado à construção de personalidade e de apresentação social de indivíduos, tem sua prática oitocentista ligada às elites econômicas, a partir do que se consagrou de *carte de visite* e, posteriormente, toma forma em retratos de estúdio. Seu uso na construção de um acervo iconográfico colonial no Brasil herdou o padrão eurocêntrico, por onde encontramos, na segunda metade do século XIX, uma extensa produção de imagens de pessoas escravizadas, apreendidas como “exóticas” e como manifestação de poder dos senhores sobre seus corpos (KOUTSOUKOS, 2006; WILLIS, 2018). Maria Firmino dos Reis foi professora, abolicionista, e não temos

1 Com rosto ainda desconhecido, primeira escritora negra do Brasil é redescoberta após décadas de anonimato. Disponível em: < <https://www.bbc.com/portuguese/geral-53411587> >. Acesso em 20 out 2020.

o seu retrato. Temos, porém, o de Machado de Assis (1839–1908). Como foi retratado? Chegaremos a este ponto.

A história das imagens é permeada por visibilidades, invisibilidades e complexidades sociais derivadas da supremacia de raça e arraigadas por teorias que inferiorizam corpos negros. Em vista disso, herdamos narrativas visuais muitas vezes equivocadas quando se pretende figurar pessoas negras, especialmente em fotografias e retratos, pois estes reforçaram paradigmas ideológicos da diferença racial (WILLIS, 2018; ROTH, 2009), associados, sem esquecer, à classe e gênero. Machado de Assis foi um dos personagens históricos brasileiros cujo retrato estabeleceu um campo de disputas narrativas, senso reproduzido como de pele branca sendo negro. Anastácia (século XVII)², uma mulher escravizada, de biografia incerta, mas bastante cultuada no Brasil – uma possível “protonarrativa” anterior à gravura de sua face, segundo Marcus Wood (2018) – tornou-se iconograficamente lembrada por sua imagem usando máscara, um signo de violência e silenciamento. Nestes dois exemplos opera o ideário colonialista branco sobre imagens negras, e esta lente colonial exige crítica e ruptura contínuas.

(Re)tratar é exercício de revisão histórica e reivindicação de justiça para as imagens. A fotografia, como modelo narrativo visual da diferença racial, criou paradigmas de representação para pessoas negras e brancas, como nos retratos. Como tecnologia, sabemos da sua associação a padrões de pele clara, como expõe a socióloga Lorna Roth (2009), ao evidenciar, por exemplo, o mecanismo do cartão “Shirley” da Kodak, na década de 1940. Ao privilegiar como “padrão” o tom claro da pele, esse cartão estabelecia uma escala de cores cuja “anormalidade” se destinava a tons escuros. A tecnologia e suas estéticas não se desvinculam do social; e o modelo eurocêntrico de Shirley reproduz dis-

2 Ao procurarmos no *Google*, é recorrente a alcunha de “Escrava Anastácia” e sua ligação com o imaginário mítico-religioso no Brasil. Neste texto adoto apenas o nome Anastácia.

criminações raciais nas imagens, ao tornar corpos negros quase indiscerníveis por não atingirem a gama de “claros” necessários para que os vejamos na superfície fotográfica.

Roth (2009) pontua que a socialização da norma do “claro como bonito”³ não está situada apenas na tecnologia - no caso, a fotográfica -, mas na sua disseminação na mídia, na literatura e nos discursos dominantes da arte e estéticas ocidentais. Acompanhada do entendimento de que a tecnologia não é neutra, a autora discute a sedimentação de um racismo tácito ligado ao “hábito acrítico” da mente de tomar as desigualdades como dadas. Ou seja, há implicações raciais sutis incorporadas em objetos, práticas, instituições e políticas que são tacitamente aceitas. “A invisibilidade e os silêncios sobre raça e racismo na sociedade se tornam mais aparentes quando uma presença contrastante surge em nossa consciência”⁴ (ROTH, 2009, p. 126). Na busca de uma “equidade cognitiva”, Lorna afirma que anseia por uma visão multicultural e multirracial nas tecnologias e nos seus usos, o que suscitaria processos de “decolonização visual”.

As ferramentas visuais baseadas na equidade cognitiva não apenas poderiam apoiar novas condições de possibilidade, orientando a (re)construção de uma sociedade mais equitativa e mais equilibrada quanto à cor, mas também poderiam reivindicar a característica definidora de “qualidade” como igual à diversidade e adaptabilidade⁵ (ROTH, 2009, p.129).

No ato de (re)tratar corpos negros ou restituir-lhes um atributo que lhes fora retirado, de maneira mais ampla,

3 Do original: “lightness as beautiful”. Tradução nossa.

4 Do original: “The invisibility and the silences about race and racism in society become most apparent when a contrasting presence comes into our consciousness”. Tradução nossa.

5 Do original: “Not only could cognitive equity-based visual tools support new conditions of possibility, guiding the (re)construction of a more equitable, colour balanced society, but they could also claim the defining feature of ‘quality’ as equal to diversity and adaptability”. Tradução nossa.

reivindica-se uma “(re)construção” que necessita ser vista como fundamental à diversidade, como primordial para mudanças no modo de perceber socialmente as existências escuras. A brancura não é qualidade universal e, ao se impor como universalizante, reforça paradigmas de não-adaptabilidade. Nos projetos a que aqui dedicamos um olhar mais específico – *Anastácia Livre e Machado de Assis Real* –, a imagem instaura relações cognitivas que alteram convenções hegemônicas. Elas são reivindicações e convocações para que decolonizemos imaginários de silenciamento.

Opto por não reproduzir aqui as imagens de Anastácia amordaçada ou a de Machado embranquecido. Estas aparecerão ao longo do texto já atualizadas, conforme as (re)tratações que receberam: a máscara de Anastácia cai e a cor de Machado se converte. As tecnologias visuais contemporâneas permitiram que víssemos esses personagens com suas aparências “corrigidas”, e acredito que mostrá-las nestas páginas é também um gesto de descontinuidade das lentes coloniais. A possibilidade técnica de reprodução de ambos os retratos é direcionada para a recriação, o reconhecimento e recondução da memória desses personagens, abrindo perspectivas distintas do olhar colonizado. Na viagem de volta ao passado, na sua revisão, contranarrativas se colocam no agora.

As representações visuais, como entende a historiadora Lilia Schwarcz (2018), produzem realidade. E quando se fala no repertório afro-atlântico da escravidão dos séculos XVI ao XIX, iconografias, antes mesmo de a fotografia surgir, já davam cabo a um processo de enraizamento de “estereótipos raciais”. A representação dos “outros”, feita sobretudo por viajantes europeus que vinham ao Brasil, configura percepções estético-imagéticas. Nas palavras da autora, “a partir da reiteração de temas e de determinada lógica visual, tais iconografias conformam como que uma ‘política de representação visual’ e de criação

de *otherness*”⁶. Traços do rosto como nariz dilatado, beijos, cor forte, cabelos, acentuam a lógica tipificante do determinismo racial e biológico. Neste aspecto, nega-se ao “outro” a pluralidade de realidades africanas, ou como Roth (2009) pontuou, a diversidade/adaptabilidade.

“Infelizmente, quando comparadas a esse vasto leque de imagens produzidas por europeus, não são tão abundantes as contranarrativas visuais feitas por africanos, africanas e seus descendentes” (SCHWARCZ, 2018, p. 534). Ainda que mencione a produção de jóias, amuletos, esculturas, Schwarcz lamenta os poucos “documentos visuais”, como pinturas e fotos, “feitos por escravizados”. Sabemos da lógica político-ideológica por trás das ausências e silêncios, ao serem mantidas vantagens representativas e fantasias protagonistas sob poder do colonizador. A modernidade colonial afro-atlântica e seu repertório estimulam, em outra via, “contranarrativas visuais” possíveis na atualização do pensamento e imagética afrodescendentes. Contranarrar é também (re)tratar as ausências, comprometer-se com os deslocamentos, com as especulações das visualidades negras. Contranarrar é desobstruir, criar fugas ante uma produção sistêmica de amordaçamentos.

Ao remexermos a iconografia hegemônica ou, como chama Marcus Wood (2018), estudioso das diásporas e cultura visual, a “iconografia do trauma escravo”, damos conta de que pouco podemos controlar os mistérios que envolvem as imagens e suas ausências na imaginação popular no Brasil. Tendo as práticas míticas e religiosas afro-brasileiras sido cultivadas sob o véu do sincretismo, por exemplo, os símbolos e imagens de divindades se avultam em seus significados fluidos e saberes localizados. No contexto afro-brasileiro, ora imagens se aproximam dos cânones católicos, ora circundam san-

6 Do inglês, pode ser traduzido como “outridade”. A autora associa este termo a Stuart Hall, em *The spectacle of the other*.

tuários onde se venera uma “escrava santa”, ora tomam parte das memórias afetivas das comunidades negras, ora se tornam fenômenos ficcionais. Estaria aí, talvez, a riqueza de habitar as ausências, quando elas fazem mover justamente o não conciliamento da diáspora.

Algumas imagens conseguem exceder a tortura limitante do trauma escravo, tendo suas interpretações proliferadas e mutantes. Vamos falar de Anastácia e de Machado que, em contextos distintos de país, colocam-se como forças culturais afrodescendentes. Suas imagens que aqui situamos como gestos contranarrativos do artista carioca Yhuri Cruz e da instituição de ensino Faculdade Zumbi dos Palmares, ambos em 2019, são formas de afirmar a força da viagem ao passado. Não no sentido de contar as histórias das existências negras em questão por completo, mas de proliferar-lhes o narrar.

Na relação de história e memória, Debora Willis (2018) sublinha a importância dos retratos e da fotografia como formas narrativas. Contar histórias a partir de memórias pessoais ou familiares é um dos caminhos sugeridos pela pensadora afro-americana. Além disso, Willis percebe nas imagens e nas palavras uma força resiliente para o ato de narrar. Ou seja, mesmo no trabalho com arquivos fotográficos da escravidão, os textos e as imagens são formas de desvelar histórias no fazer artístico presente. “As interações entre o histórico e o contemporâneo, entre apresentação de si e representação imposta são, todas elas, aspectos fundamentais às práticas artísticas de hoje” (WILLIS, 2018, p. 412). Estudar a história, suas fotografias, torna-se essencial para “corrigir imagens do passado”. A autora aposta na possibilidade criativa de novas narrativas visuais.

Anastácia Livre e Machado de Assis Real são formas de (re)tratar e corrigir injustiças históricas, mas se tornam criações ainda mais densas se as pensarmos por suas possibilidades narrativas e interventivas, indo de espaços da

arte a recantos mais cotidianos. Percebo nisso uma força também resiliente e expandida de imaginar as afro-diásporas de personagens clássicos da história. Há desejo de “corrigir” a imagem de Machado, de contranarrá-lo com a apresentação de seu rosto negro “real”. Há anseio por “libertar” o rosto de Anastácia, contranarrando a imposição escravista de sua representação. Com intencionalidades discursivas distintas, insiste a imagem do rosto, por meio da qual podemos fazer analogias e interpretações diversas, tendo a diáspora como horizonte. É nela que se buscam narrativas de identificação e reparação. É ela o terreno fluido do reconhecimento. É nela onde opera a ir-reconciliação entre tempos e espaços. Nos rostos revistos, há exercícios de desordenar a sequencialidade histórica.

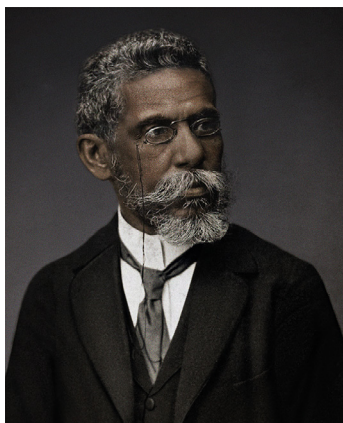
De um lado, temos o rosto de uma mulher escravizada, a Anastácia de biografia irresoluta - talvez filha oriunda de uma família real angolana, talvez uma princesa nagô -, que veio parar no Brasil. De outro, temos um homem literato de grande prestígio nacional, um dos escritores brasileiros mais consagrados. O desaparecimento da mordaza de Anastácia e a colorização de Machado são gestos interventivos para uma outra apreensão de suas faces. A composição complexa que se apresenta ao aproximar estes dois percursos tão distintos é desafiante, como numa encruzilhada de sentidos. Busco narrar este (des)encontro observando os timbres da liberdade.

Figura 1 – Monumento à Voz de Anastácia (detalhe Anastácia Livre), 2019.
Autor: Yhuri Cruz.



Fonte: Acervo do artista, 2019.

Figura 2 – Machado de Assis Real (retrato), 2019.
Autor: Faculdade Zumbi dos Palmares



Fonte: Site Machado de Assis Real, 2019.

Revisar, corrigir, libertar [pegar, levar, recortar e colar]

Anastácia Livre é uma viagem no tempo. É voltar ao passado e libertar essa mulher negra escravizada que veio do Congo no século XVIII e foi condenada à mordaca pelo resto da vida por lutar contra um homem branco que a violentou sexualmente. Se tornou a 'escrava santa' por sua firmeza, mas refém à uma iconografia colonial (CRUZ, 2019, *online*, grifos nossos).

Machado de Assis era um homem negro. O racismo o tratou como branco. É hora de reparar essa injustiça. [...] O racismo no Brasil escondeu quem ele era por séculos. Sua foto oficial, reproduzida até hoje, muda a cor da sua pele, distorce seus traços e rejeita sua verdadeira origem. (...) Já passou da hora de esse erro ser corrigido. (MACHADO DE ASSIS REAL, 2019, *online*, grifos nossos).

Entramos na viagem de Anastácia e no manifesto de Machado. Erros, violências, escravização, injustiças, dirtorções, correções, liberdade, reparações. As palavras aqui são fulcrais e assumem a insurgência do tempo. Ora do passado, ora do que poderia ter sido, ora do presente. Séculos em questão – XVIII, condenações, esconderijos, rejeições. Onde está o Congo? A que se deve o erro? Quem é o homem branco? Quem é o racismo no Brasil? Por que se tornou santa? Por que a foto muda a cor da pele? Qual firmeza? Qual a verdadeira origem? Somos reféns? Perdemos a hora? Intervalos. Grifos. Vestígios. Um retrato diaspórico do Brasil se esboça nessas questões e por elas vamos abrindo caminhos interpretativos. Anastácia Livre, do artista contemporâneo Yhuri Cruz, faz parte da obra artística Monumento à Voz de Anastácia. Memória e voz se fazem importantes nesta criação. Para ter livre sua voz, seu rosto aparece por completo na imagem, com boca, sem a máscara. O retrato de Anastácia performa a cura de um trauma – a máscara, a mordaca, o silenciamento. Através do gesto artístico e, para

além, através da intervenção na imagem histórica, Yhuri também nos convoca a passear por traços, semblantes e olhares não prescritos para a Anastácia escravizada. Uma experiência imagética que desopri-me, que devolve “firmeza” e nos faz menos “reféns”. No espaço expositivo, as palavras pintadas na parede, compondo o “afresco-monumento”, aproximam a percepção da grandeza da voz de uma boca liberta. Também podemos levar o retrato de Anastácia em forma de santinhos, que são disponibilizados ao público, expandindo o movimento da sua imagem.

A imagem histórica de Anastácia foi achada num livro francês de viagens, de Jacques Arago (1790-1854), e foi descrita como uma litografia em preto e branco, em que se exibía uma mulher de blusa simples, de “olhos amplos e ferozes enquadrados pelas tiras de ferro da mordança” (WOOD, 2018, p. 373). Marcos Wood apresenta diversas complexidades em torno desta “imagem estranha”, um “ícone”, uma “protonarrativa” que migra em diversos contextos e assume sentidos distintos a depender de onde é cultuada e praticada dentro de comunidades afro-brasileiras. O autor assume a incapacidade de escrever sobre quem ela é e o que significa para seus admiradores dentro de instrumentos analíticos convencionais da etnografia ou antropologia. Anastácia é “inclassificável”. Mesmo sem evidências de que realmente existiu, sua realidade se espraia nas mentes de seus seguidores, sendo uma das figuras míticas de mais força da diáspora africana.

Como ela foi transportada, de uma imagem arbitrária construída num livro de viagem do século 19 [...] para se tornar em poucos meses uma imagem venerada como divindade todo-poderosa, tanto cristã como africana, com poderes milagrosos de cura, e belos olhos azuis, é uma história que não pode agora ser inteiramente recuperada. [...] A imagem impressa simplesmente se tornou um signo material e visível de um mito vivo que havia circulado em enorme escala, de maneiras indeterminadas e indecifráveis, por uma extensão de tempo ignorada e ao longo de um território desconhecido, nos corações e mentes da comunidade afro-brasileira. (WOOD, 2018, p. 374).

À revelia do que se impõe no “trauma escravo” quanto à fixação tipológica e identitária de uma mulher negra, as esferas de devoção da imagem levam-na a outro lugar, nem apenas africano, nem apenas cristão; nem somente refém, nem somente santa. Uma “santa-deusa-princesa-orixá”, uma “escrava-mártir”. O imaginário de Anastácia, seus significados e as formas de culto do seu retrato são extensos. Wood chama atenção para a pluralidade de retratos da divindade – de museus a igrejas/terreiros -, apresentando cores, como olhos azuis, bem como outros tons de pele. Elemento recorrente na variada gama de retratos, a mordaza ou a “máscara geofágica”, instrumento que força a mudez, associa-se a um símbolo do “direito universal de expressão”: quem pode falar? É incontestável a memória desta imagem. Anastácia Livre, de Yhuri Cruz, abre outra iconografia ao dar ao retrato esse direito, no apagamento do símbolo traumático incontestado. O semblante desmarcado que vemos não deixa de seguir atuando na complexidade dessa personagem, que nos lança um olhar intenso e feição enigmática. É um retrato-iminência-da-fala.

A fluidez interpretativa da imagem de Anastácia (des) encontra outra história de imaginação coletiva quando pensamos no retrato de Machado de Assis. Com biografia e obras insuspeitáveis, o louvado escritor brasileiro adensa uma trama imagética controversa quando seu retrato é contestado. A brancura dada à sua figura cria zonas opacas quanto às intenções e relações de poder do mundo intelectual da sua época. Qual de fato sua cor? A campanha realizada pela Faculdade Zumbi dos Palmares⁷, instituição paulista de ensino superior, é manifestação de

7 Machado de Assis Real. Disponível em: < <http://www.zumbidos-palmares.edu.br/campanha-machado-de-assis-real/> >. ou < <https://effie.com.br/cases-vencedores/2019/machado-de-assis-real-1176/> > Acessos em 20 out 2020. A página oficial da campanha foi desativada. Para fins de pesquisa para este texto, foram utilizadas imagens e informações colhidas anteriormente, em 2019, quando o *site* da campanha estava ativo.

uma resposta urgente e definitiva: “Machado de Assis era um homem negro”. O seu retrato é disponibilizado pela campanha para que vejamos seu rosto “corrigido” nos livros e possamos não mais “errar” em sua apresentação. Recorrendo à técnica de colorização de um retrato em preto e branco de autoria anônima feito no final do século XIX, a imagem tem fundo escuro, explicita o tom de pele negro do rosto em perfil e mantém o par de óculos. O intelectual está de terno e gravata, signo do seu meio social.

A Marc Ferrez (1843-1923), conhecido fotógrafo paisagista brasileiro do período imperial, foi atribuído um retrato de Machado, no qual percebemos um tom de pele escuro. Essa imagem publicada na Galeria Contemporânea do Brasil em 1884, cuja autoria de Marc Ferrez foi questionada na Revista Ilustrada, não teve sua reprodução tão largamente conhecida, tendo, do escritor, muito mais difundidas representações do seu rosto embranquecido. Na “impressão em platinotipia por Marc Ferrez, a partir do negativo de vidro de Joaquim Insley Pacheco”, como apresenta a pesquisadora Maria Turazzi (2014), o rosto de Machado tem volume, brilho, formato e cabelos definidos, ainda que numa vasta gama de cinzas um pouco amarelados. Um rosto negro está no retrato. No entanto, os caminhos que tomam a difusão de sua imagem pública alteram as características de sua negritude. São vários os retratos em capas de livro, publicações e imagens na internet em que Machado está visivelmente claro. Não combinaria o rosto negro com o de um intelectual tão importante?

[...] se o rosto é atributo essencial do retrato e “espelho da alma”, o rosto fotografado logo se transformaria em “espelho com memória”. Por isto mesmo, o retrato por meios fotográficos tornou-se também a maior vítima da persistente crença em sua “ilusão mimética”, ainda que a fotografia tenha concedido aos indivíduos singularidade e consciência social de si mesmos (TURAZZI, 2014, p.15).

A construção da não negritude do escritor se incrustou na história através das imagens. E se a “ilusão mimética” de uma elite intelectual, na correspondência narcísica com a branquitude, teve no rosto claro de Machado uma forma de silenciamento, a memória de seu retrato persiste disputando o seu “espelho”. Em 2019, é enunciativo vermos campanhas como a de Machado de Assis Real, sublinhando a conexão de sua imagem com o racismo. Denuncia-se o “erro” de seu retrato e se reivindica sua correção e “realismo”. Turazzi (2014) não faz um direcionamento analítico das fotografias de Machado⁸ quanto às questões raciais vigentes na época das imagens, ainda que aponte para a riqueza da relação do escritor com a fotografia/fotógrafos e a intimidade que demonstrava diante da câmera. A autora, inclusive, cita que o primeiro a escrever na imprensa do Rio de Janeiro um “resumo histórico” sobre a daguerreotipia no país foi Machado. O diálogo entre “artistas da imagem” e “homens de letra” é um campo fecundo, conforme Turazzi, mas ainda com muitas questões a investigar. O “Bruxo do Cosme Velho”, alcunha que alude a um dos bairros onde morou o escritor, tem nos seus retratos uma história recôndita, como que dirigida à sua herança africana. O escritor Marcelo Coelho (2008, p.51) arrisca dizer que a alcunha clássica se conecta a fotografias também “clássicas” “[...] que, todavia, não só desmentem qualquer impressão de sobrenaturalidade legendária do retratado - afinal um comportado e grave senhor vitoriano -, como também ressaltam pouquíssimo os traços negros que Machado de Assis tenha possuído”.

Um cruzamento entre as duas histórias imagéticas é digno de nota. A Anastácia foi negada a palavra, não foi uma “mulher da letra”. Para Machado, a palavra se tornou sua vida, seu ofício, sua

8 O livro *A olhos vistos: uma iconografia de Machado de Assis*, organizado por Hélio Guimarães e Vladimir Sacchetta, traz 24 fotografias de Machado, dentre outros registros visuais e escritos de sua biografia.

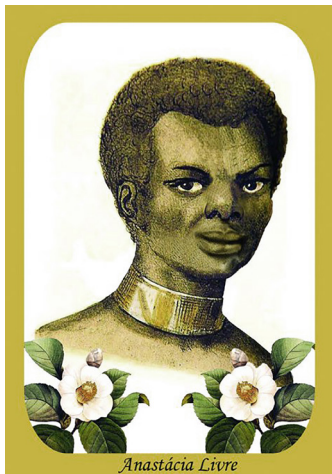
genialidade. E sob qual máscara Machado foi silenciado? A da brancura. O apagamento da sua pele o silencia enquanto homem negro afrodescentente, no intento violento de manter sob os desígnios da branquitude o poder da palavra. O apagamento da mordança de Anastácia toca justamente neste silêncio traumático e na sua possibilidade de liberdade. O pertencimento do escritor ao universo social e intelectual brancos fora concedido diante do projeto especular do homem branco. O mascaramento é dialético, como lembra a escritora Grada Kilomba (2019), faz parte de uma “negociação entre quem fala e quem escuta”. “Nesta dialética, quem é ouvido é quem ‘pertence’. E quem *não* é ouvido torna-se quem ‘*não* pertence’. A máscara recria este projeto de silenciamento, controlando a possibilidade de o *sujeito negro* poder um dia ser escutado, logo, poder pertencer”. (KILOMBA, 2019, p. 41, grifos da autora). Machado e Anastácia encontram-se na negação das subjetividades negras e, em outra via, na incontornabilidade de suas trajetórias discursivas na imaginação popular.

A biografia da “escrava-mártir” é permeada de incertezas e controvérsias: filha de uma família real quimbunda, escravizada no Brasil por uma família portuguesa; princesa nagô/ioruba apossada por europeus; castigada com máscara e coleira de ferro por ajudar na fuga de escravos, por resistir às violências do senhor branco; dotada de poderes curandeiros e milagrosos; divindade afro-brasileira, filha de Oxum; quase santa canonizada pela Igreja Católica (KILOMBA, 2019; WOOD, 2018). As narrativas são inúmeras, mas nenhuma confirma de fato a existência em vida desta mulher-divindade, o que potencializa ainda mais a sua força icônica de mito e o seu efeito de real. A vida que ganha Anastácia a partir de sua imagem é fenômeno sem fim. Yhuri Cruz nos ajuda a continuar a história com *Anastácia Livre*.

No verso do santinho, uma oração acompanha o retrato da divindade, adornada com flores (Figura 3). Diri-

gidas aos que estão com “problema de difícil solução”, as palavras ali escritas envolvem crença, fé, e estabelecem conexão espiritual com a figura da mártir. São palavras de conforto e paz a partir de um “rosto suave”. Yhuri consegue, com esta oração, atualizar de forma ainda mais íntima a voz de Anastácia, tornando-a um refúgio de proteção entoadado por nossa oralidade. A imagem e as palavras nos permitem uma experiência com o impalpável, fazendo com que confiemos na oração dedicada à “santa”. O santinho é também objeto afetivo, comumente distribuído no Brasil em forma de cartões-orações de diversos santos. É linguagem de reconhecimento popular, é proteção que podemos pegar, levar e guardar como um amuleto.

Figura 3 – Monumento à Voz de Anastácia (Anastácia Livre, frente e verso), 2019. Autor: Yhuri Cruz.



Oração a Anastácia Livre

Festa dias 12 e 13 de Maio.
Comemora-se todos os dias 12 e 13.

Se você está com algum PROBLEMA DE DIFÍCIL SOLUÇÃO e precisa de AJUDA URGENTE, peça esta ajuda a Anastácia Livre.

ORAÇÃO

Vemos que algum algoz fez da tua vida um martírio, violentou tiranicamente a tua mocidade, vemos também no teu semblante macio, no teu rosto suave, tranquilo, a paz que os sofrimentos não conseguiram perturbar.

Isso quer dizer que sua luta te tornou superior, conquistaste tua voz, tanto que Deus levou-te para as planturas do Céu e deu-te o poder de fazeres curas, graças e milagres mil a quem luta por dignidade.

Anastácia, és livre, pedimos-te ... roga por nós, proteja-nos, envolve-nos no teu manto de graças e com teu olhar bondoso, firme e penetrante, afasta de nós os males e os maldizentes do mundo.

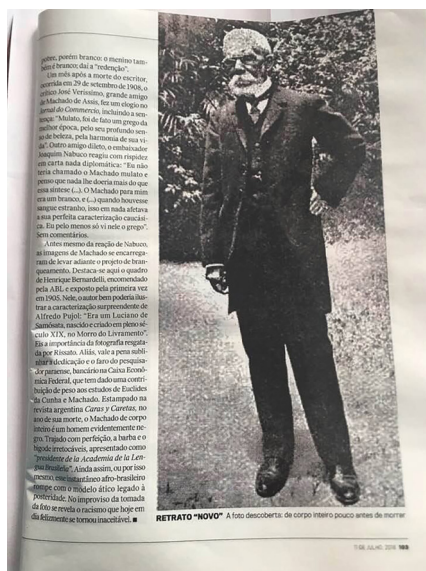
Monumento à voz de Anastácia
Yhuri Cruz, 2019

Fonte: Acervo do artista, 2019.

Joaquim Maria Machado de Assis nasceu no Morro do Livramento, no Rio de Janeiro. Neto de escravos, filho de pintor e lavadeira, autodidata, aprendiz de tipógrafo, escritor. Tornou-se expoente da literatura brasileira, ten-

do, entre suas obras célebres, Dom Casmurro, Memórias Póstumas de Brás Cubas e O Alienista. Entre textos e imagens, são inúmeras as comprovações da vida de Machado. É inquestionável sua biografia. Entretanto, a história de seus retratos não cessa de ser escrita, surgindo, de tempos em tempos, uma nova fotografia que põe em evidência a afro-brasilidade de Machado, como um fantasma que precisa novamente assombrar. Antes da proposta de Machado de Assis Real, uma fotografia achada pelo pesquisador paraense Felipe Rissato chamou atenção. A imagem fora encontrada na revista argentina Caras y Caretas do ano da morte do escritor, 1908. Conseguimos vê-la pela publicação da Revista Veja, de 2018 (Figura 4), onde Machado aparece em pé e toma a página quase inteira. Como um capítulo que persiste irresoluto por mais de um século na iconografia do literato, a cor da sua pele é negra.

Figura 4 – Retrato de Machado de Assis publicado na Revista Veja, 2018.
Autor: desconhecido.



Fonte: Revista Veja, 2018.

As declarações racistas dirigidas ao escritor são evidentes. Amigos dele, após sua morte, publicaram mensagens cujo tom de branqueamento é explícito, marcando Machado com a insígnia da comparação racial. No texto que margeia o retrato, na *Revista Veja*, é possível ler as frases proferidas por José Veríssimo e Joaquim Nabuco. Em pleno início do século XX, quando a fotografia ganha usos sociais e reprodutivos cada vez mais fortes, a identidade machadiana seguiu sendo reduzida pelo olhar colonial, no projeto ideológico de branqueamento: “Mulato, foi de fato um grego” ou “Machado para mim era um branco”. Não por acaso, estamos no século XXI falando de Machado de Assis Real como gesto contranarrativo. Ao disponibilizar a “foto certa”⁹, colorida e em diversos tamanhos para baixar, imprimir, cortar e colar, a campanha nos convida a agir no intuito de corrigir e “reparar” uma injustiça sofrida por um gênio da literatura nacional. Na página da iniciativa, constava: “Clique aqui, baixe a foto certa e atualize seu livro de Machado de Assis”. A sugestão é de dar um basta na representação branca do escritor, sendo fundamental nossa ação interventiva.

Pegar o santinho de Anastácia Livre e colar o retrato “certo” de Machado são atos performativos, que nos põem como partícipes de um gesto “iconoclasta”, de uma interrupção, uma quebra nas imagens memorizadas no transcurso histórico¹⁰. Tanto Yhuri Cruz como a Faculda-

9 O site Machado de Assis Real saiu do ar quando o consultei novamente para a escrita deste texto. Nele, dentre outras informações textuais, era disponibilizado um arquivo PDF com o retrato em variadas dimensões e se instruía para: “1. Baixe e imprima a foto certa (download); 2. Cole sobre a foto errada e atualize seu livro de Machado de Assis; 3. Envie o arquivo para outras pessoas”.

10 A imagem da mulher negra com grilhão no pescoço e mordança está diferente. Disponível em: < <https://vejario.abril.com.br/cidade/monumento-voz-anastacia/> >. Acesso em 03 nov 2020. Neste ano de 2020, a imagem de Yhuri Cruz passou a ocupar livros didáticos da rede de ensino Eleva

de Zumbi dos Palmares buscam a proposição de novas visualidades, na contramão do trauma colonial. Em camadas de visibilidade distintas, o arquivo das imagens históricas é movimentado, atacando paradigmas traumáticos e sugerindo descolonizações visuais (ROTH, 2009; WILLIS, 2018). É arriscado (e também redutor) afirmar que as propostas são definitivas, pondo um ponto final ao colonialismo imagético. Elas performam, porém, outro destino para as imagens, fazendo-se reinvenções para o pertencimento da mulher negra, com sua boca livre, e do homem negro, com seu retrato colorido.

Disputas de “verdade” mobilizadas por imagens e, mais especificamente, por retratos, ativam também incógnitas, bem próprias à constituição de um país que se ergue com a vastidão diaspórica. A diáspora é marcada pela falta, incompletude; e também pela imaginação. Nesse aspecto, imaginações movidas por artistas e escritores afro-brasileiros atuam em terrenos fluidos, em que a ficção é também performance de corpos negros. Assim, Anastácia segue livrando-se das classificações limitadoras e entendimentos convencionais de sua imagem. Wood (2018, p. 384) expõe que “[...] a admirável verdade é que ela nunca existiu fora das narrativas e imaginações de seus seguidores, e por isso há e haverá tantas Anastácias diferentes quanto forem necessárias”. Por outro lado, o “realismo” do retrato de Machado, sua “verdade”, tão definidora de um “espelho” do escritor, multiplica-se e se avulta nas suas diversas obras escritas. Quem é Machado real? A sua fotografia o identifica integralmente? A provocação é movida por algumas palavras suas, em *A semana*¹¹ (publicadas sem assinatura em *Gazeta de Notícias*, 1897): “A vantagem dos míopes é enxergar onde as grandes vistas não pegam”. Com certa miopia, continuaremos a nos assombrar com a grandeza machadiana afro-brasileira.

Reparar

Imagens da negritude, no imaginário ordenador colonial, “não são nem realistas nem gratificantes”, escreve Kilomba (2019, p. 37). As palavras estão situadas na relação que a pensadora estabelece com a “irracionalidade do mundo branco” e a “irracionalidade do racismo” – o “trauma”. Arquivos históricos, fotografias, representações e narrativas midiáticas, ao passo que ajudam na construção de um inconsciente coletivo (irracional), podem funcionar como fantasias violentas do não-reconhecimento negro. Amparada por Paul Gilroy, Kilomba (2019, p. 41) cita os mecanismos de defesa do ego branco – lido como “universal” - na encenação do racismo: “negação, culpa, vergonha, reconhecimento, reparação”. Não cabendo aqui detalhar cada um, chamo atenção para a “reparação”, o último estágio, em que uma realidade já é negociada. “A *reparação* refere-se à negociação de reconhecimento. Negocia-se a realidade. Trata-se do acto de reparar danos causados pelo racismo” (KILOMBA, 2019, p. 44, grifos da autora).

As histórias de Anastácia e Machado, atravessadas por arquivos do trauma, embutem negações do sujeito negro. Em outro sentido, *Anastácia Livre* e *Machado de Assis Real* estariam negociando a realidade, mudando dinâmicas. Seriam, nas palavras de Rodrigo Lopes¹², “exercícios de reparação”. As iniciativas imagéticas e performativas recriam formas alternativas de pensar os retratos, atuando em modos que sejam libertadores. No campo de luta das imagens, arte e educação são vias de exercitar transformações de imaginários. Anastácia e Machado nos reeducam, potencializando a própria con-

11 A Semana, de Machado de Assis. Disponível em: < <http://www.dominiopublico.gov.br> >. Acesso em 03 nov 2020.

12 Rodrigo Lopes é artista, pesquisador e arte-educador cearense. Proferiu palestra sobre Imagens decoloniais, no evento V FotoSíntese - Semana de Fotografia da UFCA, realizada em Juazeiro do Norte, no dia 29 de agosto de 2019. Na ocasião, ele citou vários trabalhos artísticos que percebia como “exercícios de reparação”.

dição técnica de alterar, colorir, imprimir, cortar, colar imagens. A reparação é sugerida também por essas ações.

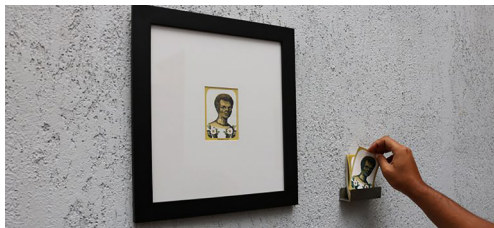
Libertar Anastácia e tornar realista Machado são gestos visuais contranarrativos por romperem “modelos hegemônicos do ver, pensar e ser”. Discutindo as relações representativas das imagens da negritude, bell hooks (2019, p. 32-33) diz ser imprescindível às pensadoras e pensadores negros críticos esta ruptura, desbloqueando “nossa capacidade de nos vermos em outras perspectivas, nos imaginarmos, nos descrevermos e nos inventarmos de modos que sejam libertadores”. Sem esta quebra – desafiante, vale pontuar -, não podemos romper com a “perspectiva colonizadora” sobre nós. Sabemos, contudo, que esta responsabilidade necessita ser assumida também por pensadoras e pensadores não racializados, permitindo que se vejam participantes de construções, manutenções ou quebras de paradigmas. Reconhecer-se é passo para reparar.

A viagem pelo rosto de Anastácia e pelos retratos de Machado é significativa. Ousaria dizer que ela é o início de um caminho sem volta, como o ver-se no espelho. A cada nova informação ou narrativa sobre a escrava-mártir-princesa-orixá, abre-se uma rachadura nas lentes que a oprimiram. Liberta, Anastácia nos conta outra história e faz também com que acreditemos no tempo não-conciliado, sem começo-meio-fim, que retorna para movimentar futuros. Ouvir sua voz é exercício reparador, ler sua oração é atualizar sua presença. Machado de Assis negro reivindica um lugar, uma identidade perdida, rompida em algum lugar-tempo que não conhecemos por completo. A cada retrato seu sob o signo de sua negritude movimenta os fantasmas do tempo e assusta o imaginário colonizado. Esse “retorno do morto”, tão associado à fotografia, desordena, com vida, o processo sem fim de dar-lhe uma imagem. Reparar Machado é manter seu mistério indomável.

Observo nas duas propostas de imagens a oportunidade de uma atualização cotidiana, de fazer chegar próximo a

nós imagens tão emblemáticas. Em ações aparentemente simples como a de pegar e levar o santinho conosco, ou de cortar e colar o retrato em nosso livro de Machado, sobrepondo-o ao antigo, há gestos interventivos em que nosso corpo é convocado a tomar posição. Nossas mãos atuam nessa tomada decisiva. Machado e Anastácia aproximam-se de nós nesses deslocamentos das imagens, ao passo que ganham o mundo junto a nossos objetos, nossos livros. Performamos, em certa medida, a liberdade de seus rostos. Como sugere o verso de Maria Firmina dos Reis, a liberdade é necessária para viver na história. Com esta licença, termino este texto com um exercício de invenção, como num livro aberto. E se Anastácia fosse uma ficção escrita por Machado, enigmática como os “olhos de ressaca” de Capitu? E se Machado fosse um descendente liberto da “escrava santa” de olhos azuis? Indefiníveis, Anastácia é real e Machado de Assis é voz negra livre.¹³

Figura 5 – Monumento à Voz de Anastácia, 2019. Autor: Ygor Landarin



Fonte: Acervo do artista Yhuri Cruz

Figura 6 – *Frame* do vídeo da campanha Machado de Assis real, 2019. Autor: Faculdade Zumbi dos Palmares/Agência Grey.



Fonte: Clube de Criação, 2019.

13 Agradeço aos professores Thiago Florêncio e Alexandro Oliveira pelos comentários e contribuições que fizeram à ideia inicial deste texto, bem como a Yhuri Cruz pela permissão de reproduzir neste livro a imagem de Anastácia Livre.

Referências

COELHO, Marcelo. Memorial do mestre (Confluências). CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: Machado de Assis. São Paulo: Instituto Moreira Sales, n. 23/24, jul. 2008.

CRUZ, Yhuri. Monumento à voz de Anastácia. Disponível em: <http://yhuricruz.com/2019/06/04/monumento-a-voz-de-anastacia-2019/>. Acesso em 29 set 2019.

hooks, bell. Olhares negros: raça e representação. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

KOUTSOUKOS, Sandra. No estúdio do fotógrafo: representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX. Tese (Doutorado em Mídias) - Programa de Pós-Graduação em Mídias, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas-SP, 2006.

MACHADO DE ASSIS REAL. Disponível em: <http://www.machadodeassisreal.com.br>. Acessado em 29 set 2019.

ROTH, Lorna. Looking at Shirley, the Ultimate Norm: colour balance, image technologies, and cognitive equity. *Canadian Journal of Communication*. v. 34, n. 1, p. 111-136, 2009.

SCHWARCZ, Lilia. (2017) Imagens da escravidão: o outro do outro (séculos 16 ao 19) (2016). In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (Orgs.). Histórias afro-atlânticas. Volume 2. Antologia. São Paulo: MASP, p. 524-536, 2018.

TURAZZI, Maria. A “criatura” e o “espelho”: o retrato de Machado de Assis por Marc Ferrez. *Aletria: revista de estudos de literatura*. n. 2 v. 24, p.13-29, 2014.

WILLIS, Deborah. (2016) Visualizando a escravidão: imagem e texto. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (Orgs.). Histórias afro-atlânticas. Volume 2. Antologia. São Paulo: MASP, p. 412-416, 2018.

WOOD, Marcus. (2013) Brasil, escravidão e os limites do display institucional, de Lina Bo Bardi à Escrava Anastácia. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (Orgs.). Histórias afro-atlânticas. Volume 2. Antologia. São Paulo: MASP, p. 337-391, 2018.

A política é um homem branco que veste terno: fotografia e gênero em corpos de reportagens da imprensa chilena

por Lorena Antezana Barrios e
Claudia Lagos Lira
Tradução: Isabella Chianca B. R. do Valle

Este trabalho analisa a representação de gênero nas fotografias publicadas em matérias jornalísticas de gênero analítico-interpretativo, próprio dos suplementos semanais. Realizamos uma análise visual e temática de cento e trinta e duas fotografias presentes em entrevistas e reportagens de jornais de circulação nacional e regional. Concluímos que as mulheres aparecem de maneira minoritária em comparação aos homens. Isso é analisado articuladamente à compreensão de que as mulheres também são as que menos participam da política, porém também não aparecem como vozes especialistas, ainda que cumpram tarefas administrativas ou como “cidadãs”, sem serem individualizadas.

Palavras-chave: Fotografia. Gênero. Imprensa Escrita.
Política. Representação.

1 Artigo inédito, fruto do projeto de pesquisa *Cuerpos de Reportajes y Pluralismo en la Prensa Chilena: Contenidos, discursos e imágenes en la construcción de la esfera pública política* (2016) CONICYT. Concurso Fondo de Estudios sobre el Pluralismo en el Sistema Informativo Nacional, convocatoria 2015. (N° PLU 150004). Pesquisador responsável: Cristian Cabalín (as autoras são co-pesquisadoras).

Em uma época hipermediática, marcada pela visualidade, dinamismo e instantaneidade, a informatização das comunicações e a onipresença da internet, configura-se um panorama que modificou a produção, a circulação e os usos da fotografia: a promiscuidade, a ubiquidade e a contaminação viral da vida pelas imagens são características centrais de nossa cultura contemporânea (BAUDRILLARD, 2006). Nesse contexto, o lugar da fotografia de imprensa está, também, em tensionamento (ALPER, 2013; CAMPBELL, 2013).

Os discursos midiáticos têm a potência de materializar e relacionar diversas representações sociais, desempenhando um papel crucial na imposição do poder e no controle moderno baseado no consenso estruturado ideologicamente (VAN DIJK, 2009). É o caso da fotografia jornalística, cuja publicação em meios de comunicação é o resultado de uma série de decisões e prescrições prévias, que estabelecem um campo delimitado de opções ou, nas palavras de Charaudeau (1997), de estratégias de enquadramento. Tal enquadramento está projetado pelo tipo midiático em que as fotografias são publicadas e pelo formato específico com que se inscrevem. Por isso, as condições de produção deste tipo de discurso social derivam tanto das restrições à sua criação como daquelas que emergem de sua recepção (VERÓN, 1998). Em outras palavras, dependem do seu “contrato de comunicação”.

Este trabalho analisa a representação do gênero nas fotografias publicadas em reportagens de jornais chilenos. Os suplementos são um espaço importante para a circulação de ideias e discursos, mas também de imagens, que, apesar de serem centrais na configuração do jornalismo interpretativo durante o século XX (GERVAIS e MOREL, 2017), têm sido bastante ignoradas no contexto nacional e regional, e daí se apresentam as contribuições desta pesquisa.

Este estudo considera a fotografia como um aspecto relevante na construção do sentido proposto pelas matérias jornalísticas de gênero analítico-interpretativo, próprio dos suplementos

semanais. Este trabalho analisa a representação das mulheres no campo da política e, em particular, o papel das fotografias de reportagens semanais na construção de tal representação.

Discussão teórica

Circulam, no espaço público contemporâneo, diversos discursos que reproduzem os sentidos comuns sobre gênero, que, hegemonicamente, vêm sendo (re)produzidos na nossa sociedade. Tais sentidos comuns são reforçados nas conversações sobre os diferentes acontecimentos em outros espaços e através das imagens, que, a nível metafórico e metonímico, sintetizam o mundo para fazê-lo compreensível (ANTEZANA e LAGOS, 2019).

A preocupação pela verossimilhança é parte da construção dos relatos, em particular quando se trata do discurso da informação. Nesse sentido, as palavras podem gerar dúvidas, imprecisões ou dar origem a múltiplas interpretações. No sentido oposto, as imagens costumam ser mais convincentes, pois propõem uma forma distinta de inteligibilidade, construindo uma verossimilhança e funcionando como âncoras que configuram o sentido (ou atributos) das peças informativas.

Os significados que construímos sobre as imagens nos revelam um mundo, ao mesmo tempo que nos ocultam outros mundos possíveis. Em outras palavras, facilitam a compreensão de acontecimentos complexos ao simplificá-los (GUBERN, 1996), e essa mesma simplificação supõe uma seleção que destaca certos aspectos, escondendo outros. Além disso, “as imagens não apenas estabilizam nossa memória; nos movem pela empatia”² (FREEDBERG, 2010, p. 198), o que poderia favorecer sua assimilação de maneira mais direta do que a de ideias transmitidas através da palavra escrita.

De fato, os efeitos de poder atribuídos à fotografia jornalística consistem no seu estabelecimento como código vi-

2 Do original: “las imágenes no sólo estabilizan nuestra memoria; nos mueven a la empatía”

sual que “altera e amplia nossas noções do que vale a pena olhar e do que temos direito de ver”³ (SONTAG, 2006, p. 15). As imagens de imprensa se originam em um determinado lugar e a partir de certas práticas específicas, no intuito de condensar tanto o espaço como a ação concreta que buscam retratar. Seu caráter representacional pretende capturar a realidade (SHUKRAN, 2016). A fotografia se configura, assim, como uma nova interpretação e ressignificação dos fatos, estabelecendo ao mesmo tempo uma ética da visão.

A seleção da imagem que acompanha uma nota jornalística responde a uma operação de framing ou enquadramento dos meios, amplamente estudada na comunicação política (ENTMAN, 1993). Essa teoria analisa a influência dos meios de comunicação massiva, tanto em nível individual como coletivo, pois os *frames* de interpretação dados pelas mídias organizam princípios socialmente compartilhados, que persistem ao longo do tempo, em um processo dinâmico de significação negociada (FAHMY, 2010).

Os suplementos são espaços separados e segmentados, mas não independentes dos jornais. O formato por excelência das suas matérias é a reportagem e seu gênero predominante, o interpretativo. Entendendo o jornalismo interpretativo como um gênero híbrido, seu objetivo é oferecer chaves que permitam compreender melhor o fluxo noticioso, identificar consequências ou projeções futuras e entregar elementos de contexto para que fatos ou eventos que parecem isolados sejam colocados em perspectiva (BERMÚDEZ, 1998; PARRATT, 2007; SANTIBÁÑEZ, 1995).

A sociedade chilena, como muitas outras, tem suas bases nos valores profundamente patriarcais que determinam a ordem civil e a configuração da política e seus protagonistas. Para Pateman (1995), os limites atuais da cidadania das mulheres se encontram intimamente relacionados com o que a autora chamou de contrato sexual, pacto tácito, an-

3 Do original: “altera y amplía nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar”

terior ao contrato social, que teria originado o patriarcado contemporâneo e a rejeição das mulheres ao âmbito do privado e sua exclusão do público e, portanto, do político. Esta distinção fundadora da nossa ordem política nos acostumou a contar com líderes homens nos postos de poder.

O imaginário político feminino vem sendo moldado por diferentes dispositivos, entre os quais figuram os meios de comunicação. Eles têm cumprido um papel fundamental na produção de realidade e na reprodução ideológica das sociedades, pois configuram um novo espaço estratégico em que se enfrentam diferentes posições simbólicas. Deste modo, eles intervêm na construção de comunidades e incidem nas formas de relacionamento das pessoas. São agentes que reforçam e acentuam determinados valores ou crenças tradicionais, transformando-se em uma plataforma em que tais noções se visibilizam e significam.

Sobre sua representação, as mulheres políticas têm menos visibilidade midiática por seu menor protagonismo neste campo e, nos casos em que são representadas, destaca-se o interesse midiático por sua aparência física, o que faz com que sua presença se valorize através de elementos alheios a sua procedência política (SUÁREZ, 2016).

Metodologia

Estabelecemos como unidades de análise reportagens dos jornais de maior circulação a nível nacional e de meios das regiões de Antofagasta, de Valparaíso, de Biobío e da Araucanía. Assim, compusemos uma amostra com jornais de cobertura nacional e regional (norte-centro e sul). A nível nacional, selecionamos os dois jornais de maior circulação durante os fins de semana: *El Mercurio* (200.905 exemplares) e *La Tercera* (147.483 exemplares), de acordo com os dados ofi-

ciais publicados pelo Valida⁴ (2015) para o primeiro semestre. A seleção dos jornais regionais a serem analisados foi feita a partir de critérios demográficos e de renda das regiões.

As edições analisadas foram publicadas entre o domingo 8 de março e o domingo 6 de dezembro de 2015. As datas foram selecionadas por se tratarem do contexto prévio ao início do período legislativo ordinário (11 de março) à edição posterior à data de envio do orçamento nacional (30 de novembro), época que concentra a maior atividade política, que foi o foco do estudo. Os meses em que havia a maior quantidade de reportagens foram maio, com dezoito reportagens, seguido de agosto, com dezessete, e treze em março, julho e novembro. Em dezembro, só registramos quatro reportagens porque os limites da data da amostra se encerraram logo no dia 6 do referido mês, o que fez com que os meses, de fato, com menor quantidade de reportagens identificadas fossem abril e junho, com dez cada um (CABALIN *et al.*, 2017).

Analisamos uma amostra de trinta peças informativas. Em relação ao gênero, cinco correspondem a entrevistas e vinte e cinco correspondem a reportagens; em relação à circulação, vinte foram publicadas em jornais regionais e dez foram publicadas em jornais nacionais em 2015. No total, o corpus inclui cento e trinta e duas fotografias.

O enfoque metodológico utilizado é a teoria fundamentada, ou *grounded theory*, baseada em uma amostragem teórica e não estatística até que as categorias analíticas estejam saturadas (FLORES e NARANJO, 2014, p. 77). Em relação aos instrumentos, considerando a noção de *frame* ou enquadramento visual, realizamos uma análise de discurso visual qualitativo específico, indutivo, para cada tipo de peça (entrevista e reportagem), relacionando tanto os componentes textuais como

4 Valida é o órgão que certifica os níveis de circulação, leitura e hábitos de leitura dos meios escritos no Chile. O Valida está formado pela Asociación Nacional de Avisadores (anda), a Asociación Chilena de Agencias de Publicidad (achap), as principais agências midiáticas e os principais jornais e revistas.

os visuais (texto, título, imagens, epígrafes, legendas, etc.).

Logo, trabalhamos prioritariamente a análise temática. O procedimento empregado é coerente com a proposta de Braun e Clarke (2006), que mencionam seis etapas: familiarizar-se com o material (o que inclui observá-lo repetidamente, completo e fragmentado, e intencionalmente tomar notas, destacar ideias, etc.); gerar códigos ou temas iniciais (orientados pelas perguntas de pesquisa); identificar temas, nomeá-los e organizá-los; revisar; eventualmente, reorganizar os temas originalmente definidos (estabelecer se serão pesquisados subtemas ou temáticas que se apagam na relação com o enquadramento teórico ou material); e escrever sobre o estudo, relacionando os temas, seus subtemas, o material que os exemplifica, o enquadramento teórico, o enfoque epistemológico e o projeto metodológico que os inspiram.

A partir da primeira organização dos temas visuais (categorias presentes nas fotografias), realizamos um agrupamento de categorias ampliadas chamadas “famílias de imagens ou séries de imagens”. Cada família (ou série) conta com subcategorias, que, em conjunto, nos mostram os sentidos que as fotografias tiveram como relato autônomo em relação às notícias selecionadas. Em termos de procedimento, e considerando que optamos por um caminho interpretativo indutivo, a análise implica um constante ir e vir através do material disponível (BRAUN e CLARKE, 2006, p. 86) e estabelecer relações e aproximações com o contexto. Desse modo, trabalhamos com três famílias de imagens: as de “personagem” (52 fotografias); as “oficiais” (17); e as de “situação” (17). Descartamos vinte fotografias, que são mais ilustrativas e metafóricas (como, por exemplo, um microscópio ou um edifício empresarial).

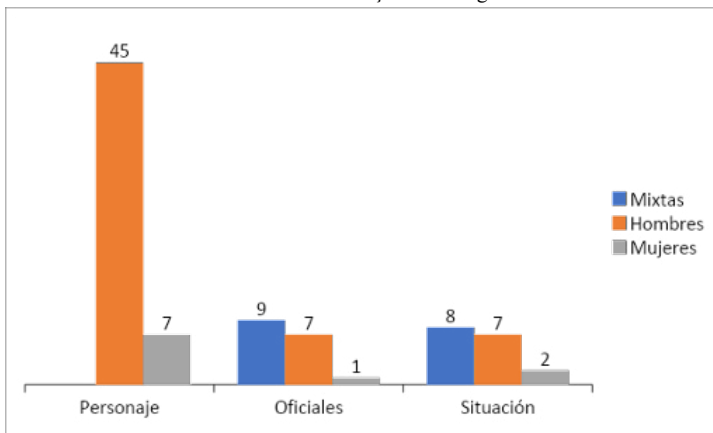
Para esta análise em particular, escolhemos duas fotografias por categoria, usando dois critérios: gênero (homem, mulher) e representatividade em relação à família, e realizamos uma leitura denotativa e conotativa desse material, que apresentamos a seguir.

Resultados

A fotografia presente na imprensa escrita opera como uma âncora configuradora de sentidos postos que fixa na imagem o atributo que deseja projetar. Assim, a fotografia jornalística acompanha o texto, fornecendo informação sobre o contexto (lugar de realização do acontecimento); da cena (o acontecimento); e dos protagonistas (sujeitos ou objetos da notícia) de modo metonímico ou metafórico (BARTHES, 2002). Além disso, pode ser redundante, quando a imagem traduz o que o texto indica em alguma dimensão que já foi destacada; complementária, ao agregar informação que não está presente no texto; ou contraditória, quando se opõe ao que o texto relata.

De modo geral, não surpreende que as mulheres estejam sub-representadas nas fotografias, pois, mesmo quando sua participação aumentou, esta segue sendo escassa, por conta de dificuldades estruturais (PNUD, 2018; SERVEL, 2018). Em apenas 26 de 86 fotografias aparecem mulheres (30%) e, dessas, 16 fotos são mistas (aparecem tanto homens como mulheres):

Gráfico 1 – Classificação das fotografias.



Fonte: Autoras, 2021.

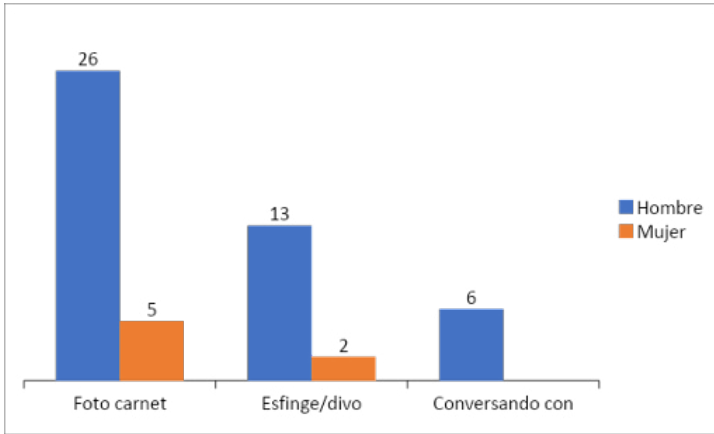
Identificamos três famílias de fotografias utilizadas nas reportagens:

1. Série “Personagem”: Identificação das pessoas implicadas na matéria como fontes ou como protagonistas. Aqui, a fotografia opera a nível icônico, existe uma relação direta entre o representado e aquilo que o representa (imagem).
2. Série “Oficiais”: Apresentação pública de protagonistas de acordos, comunicados e relações diplomáticas. A fotografia aqui é simbólica, as pessoas aparecem como representantes de instituições e cumprindo uma função política.
3. Série “Situação”: Contextualização do lugar onde se desenvolve a matéria ou no qual se encontra algum dos implicados nela. A fotografia é indicial, ou seja, há um vínculo, um laço por contiguidade, com o espaço, a atividade ou com o ambiente que mostra.

Em relação às subcategorias de cada uma das famílias de imagens, elas estão construídas de acordo com o tipo de fotografia que é utilizado, com sua função e com algum atributo conotativo particular.

Assim, na série “personagem”, cuja característica principal é a individualização daqueles já mencionados na matéria, geramos três subcategorias: “foto carnê” (tipo de foto); “esfinge ou divo” (atributo conotativo) e “conversando com” (função):

Gráfico 2 – Série “Personagem”.



Fonte: Autoras, 2021.

Como observamos no gráfico, as fotografias tipo “documento de identidade” são as mais utilizadas neste tipo de cobertura (série Personagem): centram-se nos rostos das pessoas, em geral em preto e branco (às vezes são publicadas em cor), como mostram os seguintes exemplos:

Figura 1 – Foto “carnê”



Fonte: El Mercurio de Antofagasta, 2015.

Figura 2- Foto “carnê”.



Fonte: El sur de concepción, 2015.

Esse tipo de fotografia é parte da utilização da tecnologia – do século XIX – no enquadramento da modernidade e cumpre uma função antropológico-jurídica, que põe em cena o sujeito apresentado com suas propriedades simbólicas e materiais identitárias (ANTEZANA e OSSA, 2012), sendo reconhecido como cidadão e fazendo parte de uma comuni-

dade (país). Para além do número (majoritário) de homens que aparecem nestas imagens, uma característica que também observamos nas fotografias é a idade das mulheres fotografadas (Figura 1) que, em sua grande maioria, são jovens.

Figura 3 – Foto “esfinge”



Fonte: El Mercurio, 2015

Figura 4 – Foto “esfinge”



Fonte: El Mercurio de Antofagasta, 2015.

Essas outras fotografias, que caracterizamos como “esfinge”, costumam ser utilizadas principalmente quando se tratam de personagens públicos relevantes ou reconhecíveis (Figura 3) ou que trazem informação substantiva para a reportagem. As fotografias de especialistas ou analistas são um bom exemplo disso (Figura 4). Esse tipo de fotografia utiliza planos médios fechados (ou seja, apenas mostra o torso e a cabeça do retratado).

No primeiro caso (Figura 3), a centralidade da imagem, assim como seu tamanho e cor, são atributos que destacam a pessoa, que é construída como um personagem relevante. Além disso, o título (“Opção de Ricardo Lagos começa a tomar forma na Nova Maioria”) é a marca que indica de quem se trata a imagem, e opera como âncora de sentido quando não há legenda.

Situação diferente das citadas anteriormente ocorre no caso da Figura 4, cujo título destaca a razão de sua aparição na imprensa (“Analistas: Chile já não é considerado um país sério”) e no qual a mulher especialista fica apagada ou integrada em um conjunto genérico de especialistas, no plural, destacando que não é a única entrevistada. A legenda da foto tampouco permite identificá-la, pois prioriza

o que foi dito no lugar de quem fala (“O que precisa mudar aqui é a educação de nossos futuros governantes”). A isso, precisamos adicionar também o fato de que são apenas duas mulheres que aparecem identificadas como especialistas (de um total de quinze fotos do tipo “esfinge”).

Figura 5- Foto “conversando com”



Fonte: El Austral de Temuco,
2015.

Na grande maioria dos casos, as fotografias que classificamos como “conversando com” acompanham entrevistas ou perfis daqueles que são destacados desde o momento da escolha da temática a ser desenvolvida pelo meio de comunicação. Também é o caso de alguns que são considerados fontes especialistas, ou reconhecíveis, daqueles que, em função da sua exposição midiática, são também reconhecidos como personagens. É o caso da Figura 5: o nome do entrevistado aparece tanto no título como na legenda. Esta última diz “Jouannet quer que pessoas simples falem”.

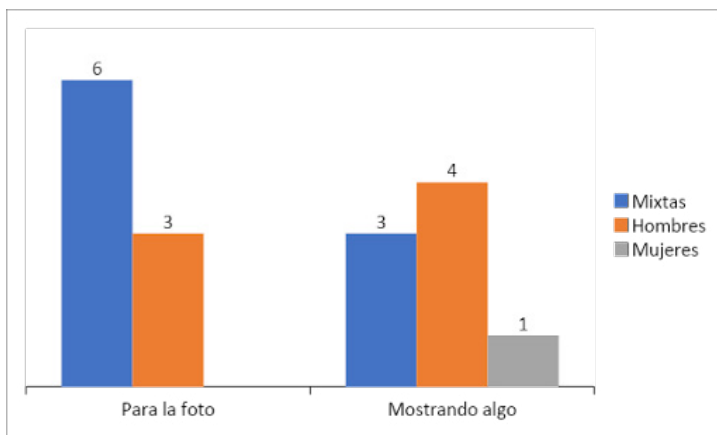
Todos eles, em geral, são retratados no enquadramento mais amplo, que dá conta do entorno/contexto que rodeia o entrevistado. O pano de fundo escolhido para este tipo de retrato costuma ser de um escritório, onde se veem livros e diplomas emoldurados, representando a preparação e a expertise do entrevistado; ou, por vezes, a fachada do lugar onde ele trabalha, simbolizando também o destaque e respaldo institucional que localiza o entrevistado no seu campo de especialização e/ou poder (Figura 5).

Um dado ainda importante em termos de igualdade de

gênero é que esse tipo de fotografia não registra nenhuma mulher na amostra levantada, logo, no *corpus* analisado. Representamos essa ausência com a imagem do “x” lado a lado da imagem do protagonista homem, como forma de marcar o vazio como uma estratégia de representação que deixe em evidência essa falta (LONGONI, 2010).

A série “Oficiais” contém fotografias que registram atividades protocolares e relacionadas ao tipo de trabalho e relação com a mídia que realiza quem atua na política. Dividimos essas fotografias em duas subcategorias: “para a foto/posando” (tipo de foto) e “mostrando algo” (função).

Gráfico 3 – Serie “Oficiais”.



Fonte: Autoras, 2021.

Como podemos apreciar no Gráfico 3, nas fotografias “Oficiais” em que se posa “para a foto”, vemos um alto número de fotografias mistas, ou seja, homens e mulheres estão incluídos nessas imagens. Contudo, isso responde em grande medida ao “fenômeno Bachelet”⁵, que durante seus mandatos modificou substantivamente a proporção da aparição de mulheres na política na imprensa por dois motivos: primeiro, por ser a presidenta do país; e segundo, por

⁵ Verónica Michelle Bachelet Jeria é uma médica e política chilena, e presidenta da República do Chile por dois mandatos: 2006-2010 e 2014-2018.

sua agenda orientada a um maior equilíbrio de gênero.

Apesar do impacto da figura de Michelle Bachelet durante seus dois mandatos na representação midiática das mulheres na política (CRISÓSTOMO, 2015; BUCCIFERRO, 2012), esse não se aplica a outras mulheres. Vejamos dois exemplos:

Figura 6 – “Para a foto”



Fonte: El Mercurio de Valparaíso, 2015.

Figura 7 – “Para a foto”



Fonte: La Tercera, 2015.



Nessas fotos oficiais, não temos nenhum caso de imagem em que uma mulher apareça sozinha, por si mesma, sem companhia; fato que, por outro lado, é percebido na representação fotográfica dos homens. Isso pode ser devido principalmente ao fato que, em sua grande maioria, são os homens os que mais se dedicam às atividades políticas; são eles também os que encabeçam diferentes repartições públicas ou institucionais e, por isso, são os protagonistas. Todavia, a total omissão de mulheres sozinhas nesse tipo de fotografias “para a foto” não corresponde à participação dessas mulheres nos espaços políticos que, ainda que desproporcionalmente desigual em comparação à dos homens, vem aumentando nas últimas décadas.

Por isso, é justamente pela busca da paridade de gênero, assumida como política e incorporada à legislação nacional muito recentemente, que podemos entender o grande número de imagens mistas que aparecem nessa categoria. O primeiro caso (Figura 6) trata-se de uma fotografia oficial que não requer identificação dos que aparecem nela, por serem bastante conhecidos. O título indica: “Os embates da crise na agenda legislativa”.

Outras ocasiões em que são captadas imagens que também

classificamos na categoria “Oficiais” são as rodas e conferências de imprensa ou momentos em que os jornalistas buscam declarações das pessoas que estão vinculadas a acontecimentos midiáticos conjunturais. Nesse caso da Figura 7, cujo título diz “nunca um candidato me pediu contribuição para campanhas”, a legenda indica de quem se trata, posto que, na data de aparição da matéria, essa figura ainda não era associada à empresa que preside: “O presidente de SQM está no conselho de administração desde 1987. Nesta sexta-feira será decidido se continuará liderando e integrando o conselho de oito membros”.

Figura 8 –“Mostrando algo”.



Fonte: El Mercurio de Valparaíso, 2015.

Figura 9 –“Mostrando algo”.



Fonte: El Mercurio de Valparaíso, 2015.

Figura 10 –“Mostrando algo”.



Fonte: El Mercurio de Valparaíso, 2015.

Essas imagens permitem ilustrar o conteúdo das peças informativas. É o caso da Figura 9, em que observamos e vemos na legenda da foto que “Carlos Cabrera (56) é advogado, ex-mirista ⁶e na ditadura defendeu os presos políticos”. A foto o identifica e, ainda, lhe permite mostrar os documentos que, deduzindo a partir da leitura visual, respaldam o que está indicando a reportagem titulada: “O partido que teve como aliada a clandestinidade”. O formato da fotografia é do mesmo tipo que a categoria “Conversando com”, já que responde ao registro visual utilizado habitualmente na mídia (como rotina profissional) para as entrevistas.

Na Figura 8, o vereador (sabemos pela legenda, que indica: “O Vereador Christian Cárdenas, carta DC, com sua família em um evento”) posa com sua família. Ele “mostra/apresenta”

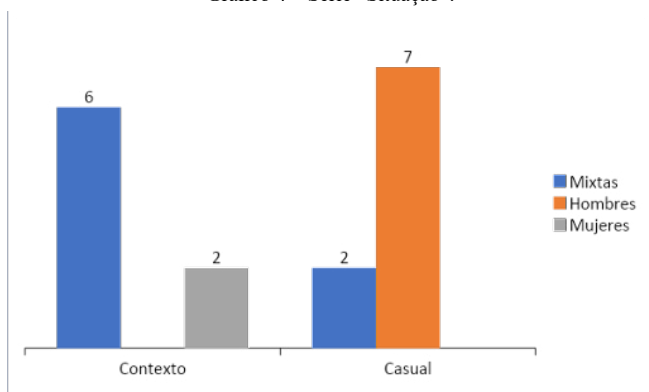
6 Miristas é como são conhecidos os militantes do MIR, Movimiento de Izquierda Revolucionario.

aqueles que o acompanham em uma estratégia de campanha bastante usual, principalmente em um partido político que abraça valores cristãos. Os que o acompanham no retrato fotográfico correspondem ao que se conhece como família nuclear básica (do tipo usado nas publicidades). Mulher e filhos (dois, menino e menina) sorriem para a câmera e o título da matéria é: “Municipais em Quilpué. À sombra de Viñambres”.

A Figura 10 também é comum no contexto de campanhas ou eventos públicos. Mostra uma sorridente Andrea Molina (ex figura televisiva e, em seguida, deputada nacional) que é identificada na legenda da foto: “Ressurge o nome de Amelia Herrera, hoje na equipe da deputada UDI Andrea Molina”, com outras duas mulheres, uma delas supomos que é Amelia, a outra é muito provavelmente uma possível eleitora. Tanto nesse caso como nos outros similares, os(as) cidadãos(os) são parte das fotografias com os(as) políticos(as), mas não estão identificadas(os), permanecem anônimas(os), como mera(o) acompanhante dos protagonistas da política.

A série “Situação” organiza as fotografias que se caracterizam por fornecer informação vinculada com o contexto da notícia. São fotografias que recriam ambientes. Classificamos essas fotografias em duas subcategorias: “contexto” (função) e “casual” (atributo).

Gráfico 4 – Série “Situação”.



Fonte: Autoras, 2021.

Tal como podemos verificar no Gráfico 4, e como é característico das fotografias sobre política que temos discutido neste trabalho, são os homens e as imagens mistas aquelas que se destacam em relação às imagens de mulher ou de mulheres. Vejamos alguns exemplos:

Figura 11 – “Contexto”



Fonte: El Austral de Temuco, 2015.



Figura 12 – “Contexto”



Fonte: El Mercurio, 2015.

Nesse primeiro caso, as imagens costumam focar em mostrar espaços nos quais alguma atividade política é desenvolvida (como nos processos eleitorais) ou as discussões na Câmara de Deputados ou no Senado. As imagens não destacam nem identificam nenhuma pessoa em particular, mas sim grupos de pessoas. Os planos são americanos ou gerais, as pessoas não olham diretamente para a câmera, não estão posando e nem em situações oficiais. A Figura 11, por exemplo, não conta nem com um título nem com legenda que permita compreender completamente o registrado. O título diz “Relatório da Controladoria questiona gastos da Agência de Desenvolvimento Regional”, enquanto que o subtítulo destaca: “A tarefa da agência é potencializar o desenvolvimento social, econômico e cultural da região”.

A Figura 12, por sua vez, ilustra o título: “A direita já aqueceu os motores para a eleição municipal” e a legenda explica o que se vê nela: “Melhorar a capacidade de mobilizar seus apoiadores, os mesmos que em 2012 ficaram em suas casas, será determinante para a direita”. O fato de essas fotografias

não retratarem nem incorporarem figuras masculinas não se deve a uma eventual inviabilização dos homens na arena política, mas sim porque agem como ilustração do contexto e não como mecanismo de individualização dos atores políticos. Em outras palavras, essas imagens poderiam funcionar em qualquer notícia relacionada, e não são específicas, mas gerais.

Figura 13 – “Casual”.



Fonte: La Tercera, 2015

Figura 14 – “Casual”.



Fonte: El Austral de Temuco, 2015



As fotografias que classificamos como “Casual” são capturadas de maneira não planejada ou construída. Em geral, quem aparece nelas são pessoas vinculadas à política, reconhecíveis em virtude de sua exposição midiática. Não são fotografias preparadas e, em alguma medida, pretendem mostrar o que acontece nos bastidores e os atores políticos em suas manifestações mais privadas ou espontâneas (ainda que, por certo, estejam em espaços semi-públicos; por isso, suas manifestações são relativamente controladas).

A Figura 13 nos mostra a deputada comunista Camila Vallejos, abraçada por seu companheiro de partido, Lautaro Carmona, no que parece ser a sala da Câmara dos Deputados. O gesto do abraço, paternal, representa uma relação vertical e não horizontal, apesar de ambos exercerem a função de deputados nacionais. O título indica: “A rebelião indócil que alarmou La Moneda”⁷, e através dele a fotografia pode ser lida como uma explosão que deu errado. Não há legenda, porque se trata de pessoas conhecidas, o que deixa a cargo do leitor tirar suas próprias conclusões: a expressão facial de

7 Palácio do Governo Nacional do Chile.

Vallejos parece de sofrimento que, somada a uma tipoia sustentando seu braço direito e o abraço protetor de um homem mais velho e com maiores responsabilidades no partido a que ambos são filiados, representa uma jovenzinha inexperiente, frágil, sentimental, contida por um homem forte, protetor. A Figura 14 nos mostra, segundo indica a legenda, “a primeira visita do prefeito Andrés Jouannet à zona vermelha foi na delegacia de Pidima”. Assim, podemos entender a presença desses dois sujeitos nesse lugar. A fotografia é ilustrativa e vinculada com o conteúdo da reportagem intitulada “Huenchumilla *versus* Jouannet: as duas faces políticas e seus discursos por trás de um mesmo leme”. A fotografia enquadra o poder político e policial-militar e, ainda, patriarcal e masculino de uma zona descrita como de conflito. É o não lugar das mulheres na política.

Nas reportagens (e entrevistas políticas) analisadas, é possível observar quais são os temas que nutrem as conversas sociais e de que maneira operam na construção da esfera pública política. Nelas, prevalece uma visão limitada da política, na qual os atores principais correspondem a integrantes do sistema partidário do centro do país e em que a esfera pública política construída é um lugar de discussão restrita a vozes tradicionais do sistema político (CABALIN et al., 2017).

No que se refere às fotografias e imagens utilizadas nessas reportagens e entrevistas, observamos que constroem uma verossimilhança, mas também constituem as âncoras que configuram o sentido (atributos) das peças informativas. Elas fornecem informação complementar a) a nível jornalístico tradicional, sobre protagonistas - que na sua maioria são homens, brancos e vestem terno - e contextos - descrevem espaços e/ou atividades; b) a nível de chave de leitura, enfatizando o foco da matéria ao simplificá-la de modo metafórico ou metonímico; e c) a nível da emoção, destacando rostos e gestos dos personagens implicados. As mulheres aparecem de maneira minoritária em comparação aos homens - o que faz sentido, uma vez que também são

as que tem menor participação na política -, mas tampouco aparecem como vozes especialistas, ainda que cumpram tarefas administrativas ou como “cidadãs” sem serem individualizadas - ou seja, aparecem como parte do contexto ou da *decoração*. Há certos tipos de fotografias que são ainda mais evasivas na representação de mulheres (na) política(s), como aquelas que representam ou exibem cenários desse exercício político (“conversando com”, da série “Personagem”; ou “para a foto” e “mostrando algo”, da série “Oficiais”, ou “casual”, da série “Situação”). Enfim, a irrupção fotográfica das mulheres na política abrange também, em parte, as imagens que destacam a individualidade da pessoa sobre a coletividade ou sociedade organizada.

Tal visibilidade relativa, restrita às margens da representação individual e individualizada (como vimos nas fotos “carnê” e “esfinge”, da série “Personagem”) permite abrir caminhos produtivos de questionamento das margens (ou limites) da representação fotográfica possível das mulheres da política na imprensa. Nesse sentido, parece responder a uma aceitação tímida de um feminismo mais liberal e pragmático, e não radical nem substantivo, tanto na própria participação política como no seu caráter simbólico, particularmente, na produção fotográfica de imprensa nos suplementos dos jornais chilenos.

Referências

COELHO, Marcelo. Memorial do mestre (Confluências). Cadernos ALPER, Meryl. War on Instagram: Framing conflict photojournalism with mobile photography apps. *New Media Society*, v. 2, n. 8, pp. 1233-1248, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1177/1461444813504265>

ANTEZANA, Lorena; OSSA, Carlos. Fantomas urbanos: cuerpos vigilados, calles retratadas. *Aisthesis*, n. 52, pp. 313-324, 2012. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812012000200016>

ANTEZANA, Lorena; LAGOS, Claudia. El aborto en las fotografías de los medios digitales en Chile: visualidades en disputa. *Brazilian Journalism Research*, v. 15, n. 1, pp. 124-147, 2019. DOI: <https://doi.org/10.25200/BJR.v15n1.2019.1028>

BARTHES, Roland. Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos y voces. Barcelona: Paidós, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. Pantalla total. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006.

BERMÚDEZ, Manuel. Suplementos culturales y rentabilidad. Chasqui, n. 63, p. 17–19, 1998. DOI: <https://doi.org/10.16921/chasqui.v0i63.1214>

BUCCIFERRO, Claudia. Chilean Women in Changing Times. Media Images and Social Understandings. In: ROSS, Karen (ed.) *The Handbook of Gender, Sex, and Media*, New Jersey: Wiley, p. 20–34, 2012.

BRAUN, Virginia; CLARKE, Victoria. Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, v.3, n.2, p. 77–101, 2006. DOI: [10.1191/1478088706qp063oa](https://doi.org/10.1191/1478088706qp063oa)

CABALIN, Cristian; ANTEZANA, Lorena; LAGOS, Claudia; CHECA, Laureano y MONTERO, Loreto. La construcción de la esfera pública política en Chile a través de los cuerpos de reportajes de diarios nacionales y regionales. In: DEL VALLE, Nicolás (Coord.) *Transformaciones de la esfera pública en el Chile neoliberal: luchas sociales, espacio público y pluralismo informativo*. Santiago: Sello Ril Editores-Universidad Central, p.119-143, 2017.

CAMPBELL, David. *Visual Storytelling in the Age of Post-Industrial Journalism*, World Press Photo: Amsterdam, 2013.

CHARAUDEAU, Patrick. Les conditions d'une typologie des genres télévisuels d'information. In: *Reseaux*, n. 81, p. 79-101, 1997.

CRISÓSTOMO, Paz. La mirada de los medios de comunicación en la campaña presidencial del año 2013 de Michelle Bachelet y Evelyn Matthei. El caso de: *El Mercurio y La Tercera*. 2015. *Dissertação (Mestrado em Comunicación Política)* - Universidad de Chile, Santiago, 2015.

ENTMAN, Robert. Framing: Toward clarification of a fractured paradigm. In: *Journal of Communication*, v. 43, n. 4, pp. 51–58, 1993. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1993.tb01304.x>

FAHMY, Shahira. Contrasting visual frames of our times: A framing analysis of English -and Arabic- language press coverage of war and terrorism. In: *International Communication Gazette*, v. 72, n. 8, pp. 143-717, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1177%2F1748048510380801>

FLORES, Rodrigo; NARANJO, Carola. Análisis de datos cualitativos: el caso de la grounded theory (teoría fundamentada). In: CANALES, Manuel (ed.). *Escucha de la escucha. Análisis e interpretación en la investigación cualitativa*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, p. 75-113, 2014.

FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes*. Madrid: Editorial Cátedra, 2010.

GERVAIS, Thierry; MOREL, Gaelle. *The Making of Visual News: A History of Photography in the Press*. Londres e Nova York: Bloomsbury Academic, 2017.

GUBERN, Roman. *Del bisonte a la realidad virtual*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996.

LONGONI, Ana. Fotos y siluetas: dos estrategias contrastantes en la representación de los desaparecidos. In: CRENZEL, Emilio (ed.). *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983 2008)*. Buenos Aires: Biblos. p. 43-63, 2010.

PARRATT, Sonia. El reportaje, ¿decadencia o apogeo? In: *Chasqui*, n. 97, p. 38-43, 2007. DOI: <https://doi.org/10.16921/chasqui.v0i97.407>

PATEMAN, Carole. *El contrato sexual*. Barcelona: Anthmpos, 1995.

PNUD. *Representación política de mujeres en el poder legislativo. Análisis de la aplicación de las cuotas de género en las elecciones parlamentarias de 2017*. Santiago de Chile: Programa de Naciones para el Desarrollo, 2018.

SERVEL. *Participación de las mujeres en política. Algunos pasos históricos*. Santiago de Chile: Servicio Electoral, 2018.

SANTIBÁÑEZ, Abraham. *Periodismo interpretativo*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1995.

SHUKRAN, Qasem Abdel-Karim. Photojournalism and press photography as a reassurance of reality. *Anadolu University Journal of Art & Design*, v. 6, n. 2, pp. 36-52, 2016.

SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Cidade do México: Santillana, 2006.

SUÁREZ, Miriam. La mujer política en la fotografía de prensa: Análisis de la representación de la canciller alemana Angela Merkel. In: *Cuadernos artesanos de comunicación*. n. 103, p. 57-82, 2016. DOI: <https://doi.org/10.4185/cac103>

VAN DIJK, Teun. *Society and discourse: How social contexts influence text and talk*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

VERÓN, Eliseo. *La semiosis Social*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1998.

Foi a primeira vez que vi o corpo que sou hoje existindo na minha infância¹

por Caia Marvento Ramalho e
Lívia Aquino

Este texto fala dos meus afetos, minhas identidades e de como eu as demarco como possibilidade de existência por meio de registros de imagens familiares e das que eu mesma produzo. É um relato de como percebo e leio fotografias e vídeos, significando passado e presente existentes no arquivo, nas minhas lembranças e de meus familiares acerca dos meus processos identitários de gênero.

Palavras-chave: Corpo. Gênero. Trans.
Arquivo. Imagem.

1 Este texto é um desdobramento do Trabalho de Conclusão de Curso desenvolvido por Caia Marvento Ramalho, sob orientação de Lívia Aquino, na pós-graduação em Fotografia: Práticas Poéticas e Culturais da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), em 2019. A presença de Lívia Aquino se dá, então, como coautora, pela exigência institucional de autores doutores, e se estende pelo convite para que relatos como esse, atravessados pelo debate da imagem e sua relação com questões identitárias urgentes e necessárias, ocupem cada vez mais os espaços acadêmicos. Agradecemos a Caia o aceite para a publicação nas condições desse projeto.

Acreditei que a atmosfera das fotografias dos meus pais servia como operação para as coisas que eu criava. Acreditei muito em momentos de suas juventudes. Olhava para seus ambientes, para seus corpos, e também para aspectos formais, como as cores das fotos e as composições. Parecia ter encontrado a melhor fonte de inspiração que poderia ter para qualquer criação que fosse desenvolver. Na época, inclusive, acreditei na palavra “inspiração” em seu sentido mais romântico. Comecei a notar isso durante a faculdade de moda. Nas fotografias de meus pais, eu encontrava um lugar que sentia que também era meu, de maneira material e ideal. Sentia-me livre em poder usar suas imagens como quisesse – elas eram um arquivo nosso.

No último ano da faculdade de moda, como trabalho de conclusão, precisava desenvolver uma coleção de roupas. Resolvi, então, buscar meu referencial em meus pais. Existia uma foto, famosa na família, de um barqueiro numa junção do mar com o rio. Lembro-me de escutar as histórias em torno dela. Na época, o que me vinha era alguma sensação de conexão com aquela foto, acho que por ela ter sempre existido em quadros na parede ou em porta-retratos na minha casa. Era a imagem que estava presente na minha vida desde que nasci e que estampava uma relação entre meu pai e a fotografia.

Fui atrás de mais fotos daquela viagem. No laboratório do meu pai, estão guardadas centenas de caixas amarelas de papel da Kodak categorizadas: fotos de família, trabalhos, fotos de clientes.... Em uma dessas caixas, encontrei dois contatos desta mesma viagem. Tinha retratos da minha mãe e do meu pai (tirados um pelo outro), fotos dos dois (aparentemente tiradas por alguém que guiava o barco), fotos de paisagens, fotos de seus pés e de suas barracas na praia.

Era 1991, três anos antes de eu nascer. Ao achar os contatos, quis saber mais sobre aquela viagem que, para mim, contemplava a atmosfera que eu busca-

va como inspiração – ainda acreditando nessa palavra – para criar. Redigi seus relatos e separei os trechos que mais me entusiasmavam para aquele momento.

Os relatos deles reafirmavam a atmosfera já idealizada por mim em torno de suas vivências. Falavam de momentos cheios de leveza, com alegria e despreocupação. Minha mãe: *“Acho que agora que eu fiquei sabendo que esta viagem serviria de inspiração para você, eu entendo porque tenha te tocado. Olha essa foto dos pés.... Você percebe que encostar um pouquinho é bom? Tudo é bom, é uma coisa que você sente quando está muito apaixonado e ainda tem muito amor e paixão, tem as duas coisas e é muito intenso”*.

O que ficava para mim eram esses momentos que pareciam tão frequentes em suas vidas de viagens. Uma desaceleração em relação às rotinas. Meu pai fala muito sobre as *“fotografias do interior da casa que ficamos, porque elas são meio que uma inspiração para a casa daqui de São Paulo. Lá também tinha um mezanino, bem esse pique da casa daqui. Não tinha luz, então ficávamos à luz de velas”*.

Momentos como esses eram relatados com leveza, pois tratava-se de uma lembrança de dias de muita sutileza vivenciado pelos dois. *“A gente era bem apaixonado, poderíamos viver num lugar desses tranquilamente, isso eu lembro que era uma vontade, mas pensávamos em vários lugares... No fim, acho que considerávamos mais Visconde de Mauá do que alguma praia”*.

Também me envolvia muito quando falavam de seus corpos, um pouco sobre como se vestiam, o que faziam e como interagiam entre si. Minha mãe relata essa parte: *“Ficávamos praticamente só com roupa de nadar, porque era muito calor, eu só de saia e ele só de short. Usávamos bem pouca roupa. Sempre ouvimos muito Caetano e Gil, mas lá, de noite, tinham uns forrós que íamos. Uma coisa que acho que se mantém até hoje. Corre o risco de eu estar confundindo com outras viagens, mas de épocas*

parecidas, pois foi um período em que viajávamos muito”.

A fluidez de suas memórias me fez escolher tecidos de fibras naturais como sedas e linhos para o desenvolvimento da minha coleção de roupas para a faculdade. Existia um desejo de imaginar roupas para um corpo como o meu. Gostaria de trazer a atmosfera dos meus pais e dessa viagem, mas traduzindo para algo mais próximo de mim. Eram roupas leves, transparentes, blusas de alcinha, muita pele à mostra, amarrações e pouquíssimos aviamentos. Queria deixar as roupas delicadas. Fiz acabamentos à mão, bordados de linha e trabalhos manuais com finíssimas linhas de linho. As cores vinham das fotos também. Azuis, rosas e verdes, tons que remetiam à tonalidade das fotografias, e um laranja intenso para deixar tudo mais solar.

Percebo, hoje, que o trabalho inteiro se construía no interior de uma idealização generalizada: o momento da “inspiração”, a confecção de roupas e imaginar um corpo como sendo próximo ao meu. Esse corpo se aproximava muito mais de uma projeção de ser e não, de fato, de um corpo próximo ao meu. Olhando para as fotos dos meus pais e para as roupas, vejo que representavam muito mais uma vontade de me tornar aquilo um dia. O corpo imaginado para o trabalho (e materializado em roupas vestidas por modelos) sugeriam um conforto e segurança do meu próprio corpo, mas que se distanciava do que eu realmente era e como me enxergava.

Dois anos mais tarde, comecei a pensar neste trabalho que escrevo.¹ O processo começou com uma vontade de resgatar um estudo acerca das fotografias de meus pais, agora não mais pensando em roupas, mas em linguagem visual para o que quer que fosse. Iniciei o processo retornando ao laboratório.

Dessa vez, eu buscava por fotos de juventude da minha mãe e do meu pai. Não procurava por uma via-

¹ Trabalho de Conclusão de Curso na pós-graduação em Fotografia: Práticas Poéticas e Culturais da FAAP.

gem específica ou alguma ocasião em especial. Queria tudo aquilo que me embarcasse em uma juventude deles: achei fotografias de ambos dos 20 aos 30 anos, mais ou menos. Conforme encontrava negativos, cromos e contatos, eu os fotografava com o celular.

Digitalizar fotografias analógicas a partir de fotos com o celular sempre foi uma ação presente nos meus processos com imagens de arquivo. De alguma forma, nesses momentos, não estou em busca de nenhuma qualidade técnica da fotografia, e *pixelar* as imagens torna esse processo mais dinâmico na maneira como quero que seja.

Fiz aproximadamente 200 fotos, ao longo de alguns meses. Ao selecioná-las e imprimi-las (em um tamanho próximo a 5cm x 7cm), colocava-as em um painel de 1,5m x 2m pregado na parede do meu quarto. O processo incluía colar as imagens e fazer pequenas notas a respeito daquelas sobre as quais eu tinha vontade de escrever. Naquele momento, não me interessava mais ouvir seus relatos a respeito das fotografias. Nas anotações no painel, havia algumas memórias minhas sobre possíveis histórias contadas sobre as fotografias (aquelas já vistas por mim alguma outra vez na vida), observações formais, em que me interessava discorrer sobre as cores das fotos ou sobre características físicas de meus pais, e, às vezes, algo mais sentimental, em que me interessava escrever sobre possíveis relações que eu conseguia estabelecer com meus pais em idades próximas à minha hoje.

No decorrer do trabalho, desenvolvi uma ideia que parecia ser o mote. Interessava-me pensar em um presente estendido das imagens, não em sua materialidade, mas sim naquilo que traziam como registro. Imagens que tivessem uma potência tão grande, hoje, para mim, quanto tiveram no momento em que foram tiradas. O ensaio *Meu pai, meus irmãos e o tem-*

po, de Eugênio Bucci, me ajudava a entender o que seria este presente ao falar de uma segunda temporalidade, “próxima da temporalidade de um sonho, dentro do qual o que se passou há 25 anos continua se passando com a mesma carga de novidade” (BUCCI, 2008, p. 75).

A investigação sobre essas imagens era uma maneira de fazer parte daquela juventude tão atraente registrada pelos meus pais. Sempre os admirei demais, e vê-los em suas juventudes reforçava ainda mais o meu encanto. Seus corpos me atraíam, eram quase como um objetivo, aquilo que eu deveria me tornar algum dia. Pareciam muito à vontade, estavam sempre à mostra. Eu amava seus gestos também. Seus sorrisos, suas caretas e os ambientes em que estavam.

Me fascinava ver toda a perfeição de seus corpos nas praias desertas ou nas cachoeiras, onde ficavam pelados. Uma das minhas preferidas havia sido tirada no espelho do banheiro, enquanto tomavam banho juntos. Para mim, aquela foto trazia tudo que eu gostaria de presentificar em seus corpos: a espontaneidade, suas belezas e o clima meio de verão, que permitia o banho em dupla sem sentir frio, com o sol batendo nos azulejos rosa claro, tornando-os corais.

Sempre que retorno aos arquivos, gosto de pegar um gravador de fita cassete. Achei na casa dos meus pais um estojo repleto de fitas gravadas e nomeadas com datas – eram fitas dos anos 1980 e início dos 90, o mesmo período dos registros fotográficos presentes em meu painel. Nessas fitas, havia músicas que, pelo que pude relacionar, eram as que escutavam nessa juventude. *Fa-ceira*, na voz de Gal Costa, *Mudaram as estações*, cantada por Legião Urbana, e *Amanhã*, de Caetano Veloso, estavam entre as músicas gravadas. Elas complementavam a atmosfera que eu tramava nas fotos. Além de MPB, uma série de fitas com músicas clássicas estimulavam, em meu imaginário, algumas imagens com histórias que eu já havia escutado a respeito de meus pais: enxerga-

va minha mãe dançando em seus espetáculos e via meu pai adolescente escutando as músicas em seu quarto.

Intrigava-me olhar para uma juventude tão leve. Ao mesmo tempo em que olhava com admiração, rebatia um certo desânimo. Os registros coletados não deixavam brechas para falhas ou imperfeições, segundo meu olhar na época. Era um conjunto de imagens e sons tão bem descritos pela própria palavra “juventude”, que comecei a lê-la carregada de significados idealizados.

Passei a assistir também fitas VHS. Minha mãe me trouxe, em meu apartamento, quase 50 fitas que haviam sido convertidas para DVD. Assisti uma por uma. A maioria delas era de registros do início dos anos 1990, algumas até tinham imagens da minha irmã mais velha bem pequena, nascida em 1992. A imagem de meus pais ainda correspondia muito à narrativa que eu estava construindo deles. Eles ainda eram lindos, usavam pouca roupa e viviam em ambientes externos e solares. Passei a compreender que essa imagem sem imperfeições que eu havia criado deles no painel do meu quarto existia pelos momentos em que o registro se fazia presente.

Seguindo um protocolo de álbum de família – que na maioria das vezes traz registros de circunstâncias comemorativas, de viagens e outros momentos “de família” –, o protocolo criado que eu procurava na juventude de meus pais eram suas viagens. Havia muito registro disso. Olhar a infinidade de arquivos no laboratório e também para as fitas criou em mim esse imaginário de que suas juventudes eram vivenciadas em praias e nas montanhas. Todos esses arquivos, incluindo os arquivos sonoros e seus relatos, constituíram a imagem que tenho de meus pais em suas juventudes, imagem da qual tenho dificuldade em me desapegar ou desconstruir.

A força desses registros em construir seus corpos criou um lugar muito idealizado, na minha perspectiva,

do que foi a juventude deles. Uma juventude tão romanizada que passei a me sentir distante e sem vontade de me relacionar com o que vinha sendo meu trabalho até então. O que eu estava elaborando como trabalho passou a evidenciar contrastes entre o meu corpo e os corpos dos meus pais. A perfeição que eu enxergava em suas fisionomias e nos ambientes que ocupavam passou a ser um lugar inalcançável e, além de eu não ser capaz de ocupá-lo, passei a não querer preenchê-lo.

Não dá para escutar debaixo d'água

Procurei, então, por imagens das quais eu me sentisse parte. Comecei essa pesquisa nos backups de celular que eu tinha dos últimos dois anos. Lá, encontrei vídeos, fotos, stories salvos. Feitos por mim. Logo no início dessa busca, percebi algumas das coisas que mais me desconectavam dos registros dos meus pais que eu vinha trabalhando. A questão mais óbvia era a da sexualidade e identidade de gênero e o que isso implica na minha expressão em ambientes externos.

Aos 17 anos, me vi assumindo uma sexualidade compulsória, para a minha família e para o meu convívio social. Na época, estava no terceiro ano do Ensino Médio, eu não havia beijado ninguém e nem experimentado algum tipo de afeto romântico ou sexual. Me entendo fora da cisheteronormatividade desde muito cedo, tão cedo que não tenho memória de quando isso primeiro se manifestou no meu corpo. A sensação é de que sempre esteve presente.

Ao me enxergar nesses registros feitos entre 2016 e 2018, uma conversa que tive com a Lívia² passou a fazer muito sentido. Nessa troca de e-mails, ela fala sobre “períodos da vida em que o que rebata no corpo é a intensidade de descobrir certa potência”, uma po-

2 Orientadora, que assina como co-autora deste texto.

tência que se torna nossa, que está nas nossas mãos e não mais no outro. Este período em que o corpo se assume como território, como tempo e como decisão.

Olhar para as imagens de celular me despertou esse lugar de descoberta dessa potência. Potência esta que passei a afirmar, inicialmente, pelos contrastes em relação aos corpos dos meus pais. Vindo de um intenso período de construção de “juventude” a partir dos registros deles, nos anos 1980, é quase como se eu não me enxergasse como jovem, ou não vivenciasse uma real juventude, por não corresponder àquela construção que fiz desse momento da vida.

Passei a perceber o peso que a palavra “juventude”, carregada também das imagens de arquivo dos meus pais, criou em relação ao que eu passei a enxergar como tal. Esta juventude que não é possível para o meu corpo e que parece ter sido criada como um alvo impossível de ser atingido.

Esse lugar construído como sendo apropriado, adequado e correto passa a ser um lugar inalcançável quando me percebo. Ter que assumir uma sexualidade não abarca as individualidades do que experimento como corpo e não representa a forma como me posiciono, além de se sobrepor às possibilidades de quem eu sou e de meus processos identitários.

É importante encontrar esse lugar que abarque questões relacionadas, também, à minha identidade. E busco pelo conforto de um lugar possível para os meus gestos, minha voz, minha forma de me vestir e me maquiar, minha fisionomia e meus afetos.

Ao olhar para as imagens dos backups, enxergo uma possível construção de referencial que não cresci vendo. O referencial que tive foi principalmente meus pais – que de qualquer forma estavam muito alinhados aos demais referenciais ao quais eu tinha acesso na época, seja na televisão, na música, seja nas demais mídias. Conforme encontro meus backups, as imagens dos meus pais começam

a se destacar como um antagonismo em relação a este novo referencial. Entendo este como um primeiro passo: identificar que possa existir um referencial, mas sem que isso necessariamente tenha de ter um propósito final.

Nesses backups, vejo o meu grupo de amigas registradas, o que me faz ativar esse desejo de falar, neste momento, sobre a criação de um espaço irrestrito para o meu corpo. Vejo-me parte de algo importante quando estamos juntas. Além de encontrar minhas amigas, enxergo meu corpo nas imagens e em interlocução com elas. Percebo um tipo de registro muito característico do nosso tempo, e gosto quando isso grita, seja pela qualidade ruim dos stories, seja pelas *selfies* e pelos filtros que aparecem em alguns vídeos.

Ao selecionar os vídeos que quero investigar com mais atenção, entendo que minha escolha está muito baseada em uma certa estetização de juventude, ainda muito influenciada pelo que falei antes – essa construção feita a partir dos registros de meus pais. Ou seja, busco as imagens feitas em viagem, aquelas que teriam as cores que possivelmente se relacionariam com as fotos feitas durante os anos 1980. São cores da natureza: mar, areia, céu, árvores.

Nesses registros de viagem, percebo uma projeção de mim, um momento em que meu corpo está muito borrado com o dos meus pais, no sentido de ainda fazer parte dessa atmosfera “jovem”. Mas também grita o quanto não sinto que estes ambientes sejam para o meu corpo. Por mais que exista um amor gigante pela praia, vejo que o ambiente mar, rio ou piscina estabelece uma relação de desconforto para mim, quando não consigo encontrar sequer o que vestir nesses lugares.

Assisto aos meus vídeos submersos. Neles, estou de camiseta e de short. Lembro-me que são 16 anos desde que não consigo tirar a camiseta em ambientes como estes ou na presença de outras pessoas. Parei de tirar a roupa em 2004, eu estava na 4ª série, e já escutava há pelo me-

nos uns quatro anos chacotas em relação ao meu corpo. Nessa época, comecei a engordar. E era muito errado engordar. Engordava na barriga, nas coxas, nos braços, nas laterais e no peito. Engordar no peito era o pior de tudo. As outras crianças me fizeram perceber o crescimento do meu peito da forma mais explícita, o que me causava inseguranças e incertezas sobre mim mesma. O meu medo maior era de constranger meus pais em algum ambiente público, caso alguém percebesse que eu era uma menina.

Porém, um pouco depois, quando estava próxima dos meus 12 anos de idade, em uma viagem de ano novo a Visconde de Mauá com meus pais e seus amigos, lembro de um breve diálogo que tive com a Mariá, filha de amigos dos meus pais – ela deve ser uns oito anos mais nova do que eu. Estávamos na sala, alguns dos adultos finalizando o almoço e conversando alto, e as crianças brincando nos sofás e sobre os tapetes. Lembro que Mariá era muito observadora e costumava olhar fixo para as pessoas. Nisso, ela chegou até mim e perguntou: *“você é menino ou menina?”*. Na hora, me senti muito envergonhada com a ideia de que alguém poderia ter ouvido. Parecia que não. Como resposta, só soube sorrir de volta, meio sem graça, e logo nos dispersamos. Fiquei com medo que ela perguntasse isso a seus pais. Mas comigo, guardo essa percepção até hoje. Numa mistura de me acolher e de me reconhecer, me senti agradecida por ter acontecido esse questionamento de uma forma muito mais delicada e orgânica do que eu imaginava que poderia ser.

Mas foi muito antes disso que comecei a me esconder. Fechei os ombros e olhei para baixo, assim a sensação era de estar fechada e ninguém me perceberia. Lembro-me de começar a nadar com camiseta e de estabelecer essa dinâmica para mim, sem enxergar brechas para romper com isso até hoje. Nos registros atuais, a minha camiseta dentro da água sugere uma não naturalidade, reforçando que não era para que eu fizesse

parte desse ambiente, que deveria ser composto apenas por pele e água, como aprendi nos registros dos meus pais. Mais uma vez, desprezo essa concepção de naturalidade, como fiz com a palavra juventude.

Nas fitas de VHS, encontro os meus últimos anos sem roupa na água. São as gravações feitas em minhas aulas de natação. A natação foi provavelmente o único esporte que consegui praticar quando era criança sem me sentir superdeslocada. Ali, na água, não precisava interagir com as pessoas, não dava para escutar debaixo d'água e nem perceber meu corpo exposto. Estar com o corpo ali dava a sensação de estar escondida. Na piscina, meus gestos femininos não eram vistos. Na piscina, eu não precisava falar com a minha voz. Mas fazer natação não durou muito, pois quando comecei a ganhar volume de corpo e a querer vestir roupa dentro da água, deixaram evidente que isso não seria permitido nas aulas.

Recentemente, quando passeava em uma livraria, parei para folhear alguns livros. Abria-os aleatoriamente, e, em um deles, Quinze Dias, de Vitor Martins, logo na primeira página, me deparei com a seguinte frase: “Para todo mundo que já entrou na piscina de camiseta” (MARTINS, 2017, p. 5). Comprei e li o romance adolescente em poucos dias, e percebi que as narrativas que contam sobre situações com as quais me identifico, estão sendo feitas e publicadas. O autor do livro, nascido no mesmo ano que eu, quis escrever sobre um protagonista que tem vergonha de tirar a roupa para nadar. Me conforta saber que podemos criar identificações a partir das nossas vozes e escritas quando colocadas para o mundo.

Ainda nas fitas de VHS, forço um encontro com registros de futebol. Fitas gravadas com os homens da minha família: meu pai, meus primos, meu tio. Lembro-me que o futebol na escola foi o momento mais notório de como meu corpo não pertencia àquele ambiente, onde era obrigado a estar. Nas aulas de educação física, separavam os

meninos das meninas. Cada grupo podia escolher o que jogar; os meninos sempre escolhiam o futebol e nunca existiu espaço para que eu pudesse escolher também. Nunca fui escolhida para um time; eu não ficava por último, eu apenas não era escolhida. Chamavam todos os nomes e, quando eu sobrava, me direcionava para o time com menos meninos. Eles faziam questão de mostrar insatisfação com a minha presença no time deles. Esse ambiente do futebol reforça o quanto a masculinidade sempre se impôs sobre meu corpo como violência, e não a quero para mim.

Cedo fizeram com que eu me excluísse desse ambiente da educação física. Inventava desculpas para não participar das aulas, fugia, me escondia no banheiro, fazia o que fosse para não estar presente. Isso me deixava mal, pois eu desejava ser correta, não faltar às aulas, não fazer bagunça e prestar atenção. O clima me obrigava a uma reação. Com o tempo, criei aversão total aos esportes e entrei num ciclo de exclusão de ambientes públicos e falta de amor pelo meu corpo. Além da masculinidade que eu precisaria ter para ocupar aqueles espaços (e que nunca tive), tudo se intensificava por eu não ser uma criança magra.

Em memórias como estas, que me atravessam a partir dos registros de futebol, percebo a minha raiva, e a abraço. Percebo que a construção da masculinidade foi feita também como algo que aconteceria em alguma idade, que talvez minha voz engrossasse ou eu aprendesse a jogar futebol, como se essa fosse a questão. Procuro, nos backups, os momentos em que me vejo confortável, pois são neles que fica mais perceptível o que falei sobre identidade, salvo os vídeos que foram feitos em meu apartamento. Morei com a Te durante dois anos, mas namoramos durante quatro, de 2014 a 2018. Em 2017, começamos a namorar a Flor também. A relação poliamorosa tornou-se possível no ambiente privado. Trago registros feitos dentro de casa, em que dançávamos, tomávamos café da manhã, nos sentíamos. Esses vídeos escan-

caram a criação de um referencial próprio, de uma narrativa contada por nós, e essa é uma das que me importam.

Percebo a importância de ter saído da casa dos meus pais. Quando consegui uma independência financeira, me vi mais desamarrada dos nós das expectativas e com maiores possibilidades de ser. A pesquisadora Helena Viera reforça isso em uma entrevista no YouTube: “sejam formas de resistência econômica, identitária, política, de suas formas marginais de ser e não passando por sua assimilação” (VIEIRA, 2017, online).

No ensaio *Algumas reflexões pessoais sobre a descolonização da queer*, de Vi Grunvald, que integra a publicação *Cidade queer*, uma leitora, a autora também fala da importância da resignificação, mas em outro sentido, que também é importante na minha percepção: “Quando tiramos do opressor o poder de nos nomear, estamos tirando dele uma de suas armas mais fortes, já que negamos sua capacidade de definir nosso lugar no mundo por meio de uma nomeação”. (GRUNVALD, 2017, p. 27). Relaciono isso ao que falei no início deste texto, sobre tomar consciência de que a potência do meu corpo está nas minhas mãos e não mais na do outro.

Quando morava com meus pais e tive o meu primeiro namorado, me vi nessa busca de corresponder a um casal socialmente aceito. Acredito que isso é fruto de uma construção social, que muito dificilmente seria possível ser rompida por iniciativa dos meus pais – por mais que eles tenham, hoje, uma compreensão sobre como isso rebate em mim e sobre a importância de eu me colocar nos ambientes respeitando minha identidade e meus afetos.

Ao mudar de casa, fiz o exercício de desapego destas convenções, já urgente em meu corpo, e isso passa a se refletir naquilo que enxergo como possibilidade. Ter o relacionamento a três nunca foi possível, pois nunca existiu referencial disso em meu contexto, e, quando houve, tenho a sensação de ter sido tratado como algo velado, quase in-

visível. Quando contei para os meus pais, eles me falaram sobre um amigo que também havia estado em uma relação a três durante um período da vida. Nunca ter ouvido falar daquilo antes, mesmo tendo convivência com este amigo dos meus pais desde que nasci, reforçou a ideia de que isso era algo oculto. Conscientemente ou não, foi escondido.

A sensação de, novamente, ter que me justificar toda vez que rompo com algum padrão da normatividade é desgastante, mas importante que aconteça. Quero afirmar meus afetos como possíveis, e “não quero pertencer a um mundo que produziu a minha exclusão. Quero poder ser gente no lugar que estou”, como também me lembra Helena Vieira (2017, online). Falar sobre mim soa como uma explicação. Explicações que precisamos dar perante a família e a sociedade, caso não queiramos deixar nossa individualidade desaparecer. Agradeço e me amparo em espaço de diálogo com a minha mãe, meu pai e minhas duas irmãs, o que possibilita que eu possa compartilhar essa angústia e ela possa receber compreensão e acolhimento.

Resgato as imagens desses momentos de trisal, não me surpreende que sejam todas em ambientes muito íntimos, como nossas casas. É nesses lugares que podemos sentir. Começo a compreender a importância de colocar essas imagens para fora do meu HD. Elas são possibilidades de materializar como eu me enxergo. Olho muito para os registros que fiz da Te e da Flor interagindo. As duas pessoas que eu estava amando se amando. Enxergo a rede de afeto criada entre nós três. Essa rede foi possível durante 7 meses.

Encontro no HD muitos momentos com a Te, novamente dentro de casa. O término reverberou muito forte nela. Eu a vi um dia dançando e a filmei com sua boca vinho ouvindo Kali Uchis. Consigo me conectar com a Te num nível familiar, e, depois do término com a Flor, nos permitimos entender qual tipo de afeto seria possível entre nós. Nos vimos presas em dinâmicas que não faziam mais sentido para a gente. Aceitar que

não estaríamos mais em uma relação amorosa é novamente um processo de justificativa, mas bancaremos.

Os processos de identidade que a Te passa ressoam em mim e me sinto unida a ela quando quero pensar sobre os meus. Me vi numa relação configurada de uma maneira que foge dos referenciais que tive. E leio as palavras da Karlie, minha amiga mais próxima, sobre os muitos processos de desromantização do amor, que agora entendo que possam ser também de uma reromantização do amor, pois somos nós que definimos o que amar quer dizer.

deturparam o sentido do amor
rimaram com dor, pudor e flor
até eu pegar horror desse tal de amor
vendo gerações se definindo,
se arrastando,
se mutilando,
se anulando,
morrendo e matando
mas justificado
pelo fato de ter amado.
e agora eu fico aqui
querendo me redimir
tentando desconstruir
o que pra mim foi passado
tiro os pronomes possessivos
deixo de ser tão passiva
à novela e ao filme que assisto
já senti amor
e dele eu não duvido
na verdade eu resisto
quando questiono Platão
e liberto a emoção
para a experiência única de uma relação
onde a decisão é mais importante
do que seguir um padrão.³

Nos vídeos que encontro, romantizar torna-se apaziguador. Compreendo, nos meus registros solares e externos, um apaziguamento de identidade, em que

3 Poema do acervo pessoal da artista Karla Brights, 2020.

aquilo que ajuda a me representar não está ali. Seja pelas roupas, pelas interações com meus amores ou pelos próprios gestos. Decido não mais romantizar desta forma e não quero amenizar mais nada. Não quero tratar meus afetos e meu corpo com eufemismo. Deixar de falar sobre isso e esconder os registros desses afetos em meu HD leio como formas de apaziguamento, em que é aceitável que saibam das minhas formas de amar e de amor próprio, contanto que elas não sejam vistas.

Saias fluidas, *collants* e cabelos presos com fitas

Entendo a internet, desde cedo, como um lugar possível para minha socialização. Na época da escola, enquanto me via sozinha e deslocada, encontrei nela um lugar viável para criar identidades. Os fakes, feitos com avatares do jogo *The Sims*, me permitiram desenvolver laços virtuais no Orkut. Laços esses que foram mais importantes e mais resistentes do que os estabelecidos pessoalmente com colegas da escola. Reforçaram para mim o quanto isso era socialmente estranho, mas ali eu poderia criar as personagens que eu quisesse. Tinha uns 12 anos na época, e lembro que, depois de longas conversas, durante meses, com as imagens dos avatares, pude interagir com quem estava por trás deles. Eram, assim como eu, outras crianças deslocadas do ambiente escolar. Reencontrei hoje no *Instagram* uma delas. Em nossa conversa, nos agradecemos por estarmos uma pela outra naquele tempo.

Nas *selfies* tiradas, enxergo as mudanças em meu corpo que se intensificaram nos últimos anos, desde que saí da casa dos meus pais. Decidi tirar o xuxu e mudar muitas vezes o cabelo. Em um dado momento, me vi perto da imagem do meu pai mais jovem, aproximando-me de uma masculinidade que não é minha. Em busca de um corpo

meu, vi que minha expressão é uma constante mudança. Não é mais uma opção deixar de expressar minha identidade, por mais difícil que isso possa ser às vezes. Grito para mim mesma que posso ser quem eu sou.

Ainda no *Instagram*, encontrei @nasceumdavi. Acompanhava Davi há algum tempo, e amo que nosso encontro tenha se dado virtualmente. Ver a forma como mistura seus *posts* e como convivem me toca. Lá, neste Instalar, suas aguadas – que iniciaram em terra e se tornaram aquarela – mostram suas águas guardadas, junto com seu arquivo de família e fotos suas e de seu trabalho. Seus ambientes são cheios de água doce, terra, peixes e pesca. Esses ambientes me chegam como íntimos para Davi.

Começamos a nos falar pelo *direct* do *Instagram*. E quando disse que viria para São Paulo participar de uma residência, decidimos trocar os números de *Whatsapp*. Davi gravou um áudio para mim contando sobre como seria a residência. Sempre tive problemas com a minha voz e nunca consegui me comunicar por áudio, imaginar que minha voz chegaria para a outra pessoa e ficaria registrada me deixava envergonhada.

Resolvi mandar um áudio. Davi me disse: “*que doçura de voz*”. Foi a primeira vez que consegui imaginar o som da minha voz como força e como parte da identidade do meu corpo que quero muito expandir. Nossas conversas se deram apenas por áudios. Inúmeros áudios. Dois meses de troca por áudio. E então nos encontramos.

Quando nos vimos pessoalmente, nos abraçamos muito forte, e ganhamos mais um espaço de afeto criado pelo nosso toque. Davi repetiu: “*você tem uma voz muito linda*”. Isso me fez querer falar, me fez querer me ouvir e me fez querer ouvir Davi ainda mais. Nos amamos. Criamos juntas essa rede de afeto que envolve nossos corpos e a materialidade de nossas vozes gravadas.

Compartilhamos nossas fragilidades diante do mun-

do. Davi me contou que, ao carregar o rio em suas costas, em forma de carrancas, encontra esse lugar de força do corpo perante o mundo externo. No momento frágil em que me percebo com meu corpo diante do externo, reflito sobre qual é a minha forma de carranca.

Ao fundo, nas fitas VHS começam a surgir imagens feitas a partir de 1994, o ano em que nasci. Ao olhar para as minhas imagens de hoje, sinto dificuldade em enxergar este corpo em sua infância. Percebo meu corpo também como tempo. Os registros presentes nas fitas são eles também, em sua maioria, protocolares. Trazem imagens de festas de aniversário, viagens, datas comemorativas, apresentações de escola.... Na maioria deles, quando apareço, percebo o corpo que deveria ser. Nas festas juninas, me perturba me ver com um bigode pintado no rosto. Achava estranho, não gostava, mas fazia para não ter mais um motivo de discrepância com os meninos.

Encontro uma fita de uma apresentação da aula de dança das minhas duas irmãs. A Miu, com seu cabelo enorme preso em um rabo de cavalo, com fivelas na cabeça, dança muito espontânea, é provavelmente a mais nova entre as alunas. Já a Ne é a que lidera o grupo, puxa a fila e dança na frente de todas. A iluminação do palco varia em tons de rosa e lilás, suas roupas são nos mesmos tons, *collants* e saias fluidas. Eu estou na plateia junto com meus pais, admirando e sonhando com este espaço onde não poderia estar. Penso que queria poder ter dançado com elas naquele palco, ter tido aquela saia e também um cabelo grande para poder prendê-lo e colocar fivelas. Que eu queria não ter sido forçada a provar alguma coisa para os meninos do futebol. Tentei me aproximar dos esportes com elas, na ginástica olímpica. A chacota na escola, quando descobriram que eu estava naquele ambiente, me fez desistir de estar lá em alguns meses.

Em uma das fitas, nomeada "Picinguaba 2002", ima-

ginei que encontraria mais um registro de férias de verão em família na praia onde eu mais gostava de ir. A fita começa com uma ambientação de Picinguaba, mas é bruscamente interrompida, produzindo um chiado na tela e um ruído forte no som. A imagem da praia é substituída por uma gravação ruim, percebo que sou eu mesma me gravando, aos oito anos de idade.

Estou na minha casa antiga junto com uma amiga, a Mari. Ajusto a câmera virada para mim e a coloco em cima de algum suporte para que ela possa captar a Mari e eu de corpo inteiro. A música que toca – no áudio superdanificado – é Spice Girls, *Wannabe* e *2 Become 1*. Em algum momento, consigo escutar *Ragatanga*, do Rouge, também. Nós estamos dançando. Estou dançando no espaço onde me permitem dançar. É dentro de casa. Quem nos filma dançando não são meus pais na plateia, sou eu mesma. Reconheço a importância da existência deste registro e de eu registrar os momentos que quero que continuem existindo. Estou com uma saia de tule na cabeça, um cachecol com o qual brinco enquanto danço, e uma bota de cano alto da minha mãe. Foi a primeira vez que vi o corpo que sou hoje existindo na minha infância. Lembro-me de ser algo frequente e me lembro das brincadeiras com minhas irmãs. Não só dançando, mas também com bonecas ou criando casinhas em miniatura feitas de gravetos e folhas secas na grama, para aguardar a visita de fadas. Mas não há registros disso. Nesses quatro anos em que mergulho nos arquivos de família, esta foi a primeira vez que encontrei a criança cujo corpo reconheço como o meu, hoje.

Esta imagem não deveria existir. Eu criança me expressando dessa forma não parecia digna de registro para o álbum de família. Ainda bem que eu mesma registrei. Não me lembraria desse dia se não fosse pelo registro, poderia achar que nunca havia acontecido. As-

sim como, provavelmente, várias outras situações como esta, em que seria possível me enxergar, não aconteceram para mim, pois não consigo lembrar ou me ver.

Essa captação feita por mim tem uma qualidade muito ruim. A imagem trêmula na mão de uma criança de oito anos me faz me conectar com os registros de internet feitos hoje. E enxergar as imagens ruins da minha infância como as imagens possíveis para registros de quando estava fora de protocolos.

O tema mais recorrente das fitas VHS são as festas de aniversário e sempre tem o momento de cantar parabéns. Enquanto eu as assisto, reverbera em mim a agressividade da letra da música, “com quem será?”, cantada no final. Todas as vezes eu fugia. Consigo ouvir na gravação a pergunta “cadê o aniversariante?” ecoando na voz de alguma pessoa adulta. Enquanto isso, as demais crianças gritam e se perguntam: “com quem será que o Caio vai casar? / Vai depender / Vai depender / Vai depender se a...”, nessa parte, urram para todos os lados: Laura, Luiza, Manu... A música me dava medo. Eu tinha medo de ser descoberta. Dentro do protocolo, esse é o tipo de registro que vale a pena existir.

Penso que não encontraria algo tão intenso como o vídeo em que danço Spice Girls, mas acho uma fita de 1996. Minha mãe filma e ouço, em conversa com meu pai, que está no sofá, que a Miu está dormindo. De longe, ouço eu e a Ne interagindo, e só o que consigo ouvir nesse momento. Quando a câmera começa a me filmar e me enxergo, e fico compenetrada naquela imagem de criança, percebo um poder no meu corpo acontecendo em outro espaço-tempo. Um espaço e um tempo anteriores à socialização do corpo em espaços públicos, por conta da idade. É um espaço íntimo, minha casa.

Estou usando um vestido, e, durante o vídeo, troco de look três vezes. Um vestido com estampa floral e fundo preto, um vestido listrado com uma tiara rosa e um ou-

tro vestido floral sobrepondo uma camiseta vermelha de manga comprida. Estou brincando com a Ne, meu pai também se senta no chão para brincar com a gente. Estamos apenas interagindo entre nós. Naquele momento, minha mãe quis nos registrar. É uma circunstância que minha mãe achou válida para registro, não quis que fosse velada. Percebo, pela segunda vez, que o meu corpo de hoje tem memória, pois me reconheço nessas imagens.

Acredito muito em uma carga social imposta ao meu corpo de criança, que influenciou a forma como meus pais me enxergavam no espaço de registro. Hoje, me aproprio do meu corpo e potencializo as imagens em que me enxergo. Por enquanto, são apenas dois momentos na infância, mas são momentos que vão existir na minha narrativa. Potencializo meus afetos e meu corpo, hoje, a partir disso. No contato com essas imagens e palavras que construo como memória afetiva, é onde encontro a minha carranca.

Olhe e cuide da sua criança

O ano é 2020. Completo seis anos de pesquisa em arquivos e muita coisa se transformou. A postura, agora, diante dos registros, está em não mais ter medo de perceber a minha presença nas imagens. Por mais que há dois anos eu investigasse os arquivos em que me enxergo quando criança, ainda existia um medo. O medo das confirmações, medo de ver que o que eu imaginava na minha cabeça sobre mim mesma tinha mesmo acontecido, e que não era somente um sentimento distante, que eu tinha como cessar na minha mente quando sentisse que estava ficando profundo demais.

Nos últimos anos, entrei com tudo no meu trabalho com fotografia de moda. E através dos afetos, com outras e comigo mesma, me deixei ser. Me permiti sentir, experienciar e me reconhecer. Percebi também que te-

nho um mecanismo quando não quero olhar demais para quem eu sou. Mergulho no meu trabalho e finjo esquecer que sou eu ali. Isso não é sustentável e sempre explode. Por diversas vezes, me sinto perdida e sem identidade. Nessa explosão, sinto raiva, tristeza e dor, mas também me lembro daquilo que pode me reconectar. Sempre volto às fotografias, vídeos e relatos da infância.

Em um momento desses, eu estava com a minha avó, na casa dela. Isso foi em 2019, fazia um ano que não acesava mais nada disso que escrevo aqui. Começo a puxar uma conversa com ela sobre memória, ela inicia contando um pouco sobre o livro *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*, da Ecléa Bosi, livro este que fez parte de seus estudos na época em que ainda atuava na área acadêmica da psicologia social. Ela discorre sobre partes formais do livro, e me conta sobre a inserção da escrita poética em ensaios científicos. De cara me identifico e me interessa ainda mais. No seu acesso às memórias, ela reforça que em suas falas pode haver confusões de tempo, o que me faz lembrar da fala da minha mãe, no início deste texto, quando ela diz que pode estar misturando as viagens que fez e a época em que aconteceram. Abraço isso para mim também e reivindico a possibilidade de contradições enquanto escrevo este relato.

Durante a troca com a minha avó, ela fala sobre mim, e sinto que é porque ela percebe mudanças no meu corpo de hoje que de alguma forma relaciona com suas memórias de quando eu era criança. Primeiro, traz lembranças de sua casa. Ela me conta sobre como eu amava ficar em seu quarto e experimentar os seus colares e lenços. A gente sorri, esta é também uma memória que eu tenho, conseguimos juntas reviver aquilo por alguns minutos. Sua próxima fala é de um dia triste: *“você queria ir de bailarina a uma festa a fantasia, mas seu pai achou que as outras crianças iriam zombar de você. E você acabou tendo*

que usar outra fantasia que te fez muito triste, não me lembro se era de um super-herói ou algo assim". Eu me lembro desse dia. E lembro que existe uma foto desse dia. Eu deveria ter uns cinco anos de idade. Na foto, minha irmã está vestida de Branca de Neve e sorrindo para a câmera. Logo abaixo, estou sentada no chão, chorando, e vestida de Aladdin. Meu pai está na foto também, sua expressão é de preocupação e seu gesto é de quem quer acolher.

Minha avó continua. "*O seu pai aprendeu muito com você. Vejo o quanto ele mudou desde que você nasceu, e isso é constante.... Percebo que meu filho é muito mais compreensivo hoje. Mas, assim, ele sempre foi muito sensível e se importa muito com você e com suas irmãs. Hoje, ele consegue demonstrar isso sem precisar colocar uma barreira tão grande na frente*". Continuo ouvindo suas histórias. Me emociono. Realizo as coisas que Vova, como a chamo, está me contando, são verdades lúcidas que se constroem com a força do compartilhamento entre nós. Acrescento à conversa que compreendo o que acontecia na época a respeito da maneira como meu pai agiu em relação à minha fantasia para a festa.

"*Você se chamava Alice*". Olho para ela, sinto no meu corpo como aquilo reverbera. Mesmo sem tempo, presto atenção em mim. Estou com o coração batendo forte e só consigo olhar de volta, esboçar um sorriso e perguntar "é sério?", e ela me confirma "é sério", ela sorri para mim, fecha e abre os olhos tranquilamente e continua: "*Você olhava para mim e dizia: eu me chamo Alice, o nome é Alice*". Só consigo indagar: "sério?" e ela novamente responde com afirmativo. Aquela fala ocupa meu corpo todo. Senti um gelado nos pulsos, percebendo o sangue correndo mais rápido, a respiração acelerada e a cabeça com uma mistura de alívio e dúvidas, mas principalmente buscando alguma pista na minha memória para que eu pudesse deixar a informação mais palpável.

De início questionei. E não me lembrei. Me perguntei como, se nesses anos fazendo pesquisas intensas em todos os arquivos de família, nunca havia acessado nenhum que me sugerisse a existência desse meu nome. Por outro lado, reconhecia a memória da minha avó, sabendo e sentindo que aquilo havia mesmo acontecido, mesmo que eu não me lembrasse.

Voltei para casa. Alice me soava como um nome íntimo, mas não tinha certeza se era meu ou de onde surgira. Decido voltar a este texto e aos vídeos que acessei para escrevê-lo. Passo a reassistir todas as fitas que estão em casa. Não existem novas desde que comecei a pesquisa nos VHS, são as mesmas desde 2017. Percebo meu olhar mais atento, agora, busco por minúcias e me forço a entender os sons, por mais danificados que possam estar. Em uma das primeiras fitas que pego, fico paralisada. É aquela fita de 1996, na qual troco de vestido três vezes, e na sala da nossa casa está minha mãe nos filmando, meu pai sentado no tapete conosco, a Miu dormindo e a Ne brincando comigo. Ne, minha irmã mais velha, puxa a brincadeira: nela, nós somos princesas que precisam de um beijinho para acordar. Ela se deita no chão e fecha os olhos. Minha mãe diz: *“A Nina quer um beijinho para acordar”*, eu vou até ela e dou um beijo na testa. Ela se levanta e volta a brincar. Eu me aproximo da câmera e da minha mãe e peço: *“Agora eu sou a princesa!”* e logo me aconchego nas almofadas que estão sobre o tapete. Minha mãe anuncia: *“Nininha, agora a Alice é a princesa”*. A Ne vem em minha direção, me dá um beijinho, e eu acordo. Volto para minha mãe e a câmera e repito: *“Quero fazer de novo”*, minha mãe diz: *“O Caio quer ser a princesa novamente, Nininha”*, eu dou uma ignorada, como se não fosse sobre mim, então ela corrige, *“Alice quer brincar novamente”*. Eu deito e dessa vez a Ne já está concentrada com outros brinquedos. Meu pai tam-

bém chama: “*Nininha, vem acordar o Caioto*”, minha mãe: “*Vem dar um beijo no Caio*”. Ela vem até mim, mas, antes de eu acordar, a fita acaba e o chuvaço na tela toma conta.

Minha casa está com luzes coloridas no dia em que rejeio essa gravação. O ambiente todo está vermelho e roxo. Eu me deito no chão. Lembro que fui Alice. Na primeira reação, resgatei mais memórias, mas sem sucesso. Ligo para Neneki, uma das minhas melhores amigas, e digo que “*encontrei um vídeo em que minha mãe me chama de Alice*”. Ela compartilha comigo esse momento, que percebo como de amor, carinho e cuidado. Desligamos o telefone.

Nesse mesmo dia, recupero uma memória de uma vez em que Leo e Karlie estavam na minha casa. Nós conversamos sobre nossos trabalhos: eu contando e mostrando o processo deste que escrevo, Karlie sobre o seu *Escreva para si mesma* e Leo compartilhando sobre o seu *Corpo Emagrecido*. Enquanto falo, Leo olha para o painel em meu quarto repleto de fotografias da minha infância. Essa era a primeira vez que via as fotografias e a gente se entende em vários níveis. E me questiona: “*você é trans?*”, mas não responde. Então, Leo olha novamente para o painel e se dirige a mim com muito carinho: “*olhe e cuide da sua criança*”.

Para Alice, eu digo: “*preciso dizer que te amo*”, frase que o Ariel Nobre repete, escreve pelo mundo e nos ajuda a lembrar. A minha relação com Alice, a minha criança, ainda é imprecisa e confusa. Mas ela desata nós a partir do momento em que se torna permitida. Ela possibilita abrir conversas e entendimentos. Uma das coisas que ouvi, da minha amiga Fezi, foi sobre o volume que nosso corpo ganha quando nos conectamos com algumas potências nossas. Foi um dos entendimentos que eu precisava para poder voltar para esta escrita.

Fez sentido olhar para o volume e tamanho que meu corpo, minha voz e minha autopercepção tomaram conforme experimentei o encontro com todos esses regis-

tros, lembranças e conversas. E a minha vontade de registrar isso aqui. Aproximo essa troca da introdução do livro *Organização das Horas*, de Paulo Benedicto Pinheiro, meu avô que nunca conheci. Nas palavras de Miguel Perosa, que conta sobre partes marcantes de suas conversas com meu vô, ele discorre sobre a importância que deram a: “[...] tudo que está diante de nós, que nossos olhos veem [...] e o que existe e não está diante dos olhos. Memória, imaginação. [...] Da imensa solidão da individualidade de onde brota a necessidade de escrever e ir em direção ao mundo, alterno que seja”. (PEROSA, 2017, p. 9).

Entendo que a forte presença de imagens, enquanto eu crescia, moldou muito o meu olhar sobre a importância que isso tem no desenvolvimento da minha identidade. Sei que a percepção das histórias contadas aqui é mutável, e por mais individuais que tenham sido as minhas reflexões sobre o que tive acesso, é integralmente necessário o atravessamento com as outras pessoas⁴ para que eu possa me reconhecer.

4 Neste texto, cito falas e momentos com: Arina Ramalho, Gibo Pinheiro, Lara Ramalho Pinheiro, Nina Ramalho Pinheiro, Teodora Oshima, Odette de Godoy Pinheiro, Karla Brights, Felipa Damasco, Aneco Oblangata, Davi de Jesus do Nascimento, Leo de Paula, Lucas Castro, Lívia Aquino, Mariá Bodanzky e Ariel Nobre.

Referências

BOSI, Ecléa. Memória e Sociedade. Lembranças de Velhos. São Paulo: Edusp/TAC, 1987.

BUCCI, Eugênio. Meu pai, meus irmãos e o tempo. In: MAMMI, Lorenzo; SCHWARCZ, Lilia M. (orgs.). 8x Fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

GINO, Alex. George. São Paulo: Scholastic Corporato, 2015.

GRUNVALD, Vi. Algumas reflexões pessoais sobre a descolonização da queer. In: Cidade queer, uma leitora. São Paulo: Aurora; Publication Studio SP, 2018.

MARTINS, Vitor. Quinze dias. São Paulo: Editora Globo, 2017.

PASSARELI, Matheusa. O Rio de Janeiro continua lindo e opressor. Rio de Janeiro: Uerj; Arquivo negro, 2018.

PEROSA, Miguel. Prefácio. In: PINHEIRO, Paulo Benedicto. Organização das horas. São Paulo: Córrego, 2014.

STEYERL, Hito. Em defesa da imagem ruim. Serrote #19, Instituto Moreira Salles, São Paulo, pp. 185-199, 2015.

VIEIRA, Helena. O que é ser trans. Entrevista. Nexo, canal do YouTube, dez. 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=cSswUvSnPgQ>. Acesso em: 20 out 2018.



PPGC
PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO GRANDE

 **CCTA**
CENTRO DE CONTROLE E PREVENÇÃO DE TRANSDUÇÕES

Foto: Maira Erlich