

AUTORIZAÇÃO PARA USO DE OBRAS



Atribuição - Não comercial

Através deste instrumento, autorizo a utilização gratuita da obra RETRATO E AUTORETRATO para download, assim como para cópia, distribuição, exibição do trabalho protegido por direitos autorais. Os trabalhos derivados feitos com base nele, deverão possuir crédito ao autor e propósitos não comerciais.

Rio de Janeiro, 10 de abril de 2011.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'J. A. Valentin'.

Johannes Andreas Valentin

ADOLESCENTES CARIOCAS: RETRATO E AUTORETRATO

Andreas Valentin¹

Na era digital, o ato de fotografar e a fotografia vêm se tornando cada vez mais abrangentes e, ao mesmo tempo, intuitivos, como um piscar de olhos. Piscamos aproximadamente quinze vezes por minuto e, apesar de em centésimos de segundos fecharmos os olhos para o mundo, ele não nos parece invisível.

As máquinas digitais operam uma situação inversa: abrem ininterruptamente seus obturadores eletrônicos, desvelando o mundo e construindo sentidos. A facilidade de manuseio da tecnologia e a instantaneidade da imagem contribuem para a massificação do visível. Hoje, todos e, principalmente, os mais jovens fotografam tudo, inclusive a si próprios.

Foi assim que, em 2009, 130 alunos de fotografia do 9º. ano do Ensino Fundamental e do 1º. ano do Ensino Médio do Instituto de Aplicação da UERJ percorreram o Rio de Janeiro apontando suas câmeras para um universo que lhes era íntimo: os seus semelhantes.

Esse projeto resultou em mais de mil fotografias produzidas com câmeras digitais, celulares e máquinas analógicas que desvelaram os hábitos, sociabilidades e sentimentos da juventude carioca. Os próprios alunos selecionaram 150 imagens para uma exposição na Escola de Artes Visuais do Parque Laje, realizada em novembro de 2009.

Apresentaremos aqui uma breve reflexão sobre esse trabalho que, através da larga utilização da fotografia, aponta para as práticas da produção imagética contemporânea, da construção do real e de sociabilidade de jovens no Rio de Janeiro.

A fotografia e o real

Desde sua invenção, em 1839, a fotografia foi associada ao registro da verdade: um documento visual que para ser realizado independia do lápis e do pincel utilizados pelas mãos humanas. A fotografia foi a resposta definitiva para a demanda de representações mais precisas e fiéis da realidade, demanda essa que tem suas origens no Renascimento, com o desenvolvimento de diversos meios de melhor apresentar o visível. Havia um anseio pela reprodução da natureza e representação da realidade sem

¹ Doutor em História Social (UFRJ), professor de fotografia (CAp/UERJ) e coordenador de cursos de pós-graduação na Universidade Candido Mendes, RJ.

a interferência intrusiva do lápis ou do pincel humanos, uma “febre” e “desejo do real” (NEWHALL, 1982; BRIND, McKENZIE, SUTTON, 2007).

Antes das imagens fotográficas, no entanto, no início do século XIX, surgia um novo tipo de sujeito que se reconfigurou pelas inúmeras experiências da modernidade e a partir delas, provocou mudanças profundas no objeto. Essas experiências da modernidade passaram por uma reorganização e acomodação dos saberes, dos dizeres, das redes espaciais e de comunicação e da própria subjetividade (CRARY, 1992). O processo de modernização, através do qual “o capitalismo desarraiga e mobiliza tudo aquilo que estava estabelecido, afasta ou elimina aquilo que impede a circulação e torna permutável aquilo que é singular” (*ibid.*, p. 10, trad. nossa) estabeleceu novas forças e regras que compõem o campo onde ocorre a própria percepção. A fotografia se inseriu numa nova economia cultural de valor e troca e não necessariamente na história da representação visual. Reorganizou-se, assim, o sentido da visão formando um novo tipo de observador. Crary (*op. cit.*, p. 14) destaca que, entre 1810 e 1840, a visão foi retirada das relações fixas e estáveis encarnadas na câmera escura: “acontece uma nova avaliação da experiência visual; a ela é dada inusitadas mobilidade e permutabilidade, abstraída de posições ou referentes estabelecidos”².

Ressalta-se, ainda que a câmera escura produz uma imagem que carrega na sua essência a rigidez e a objetividade³ da visão. Ao produzir um registro, a fotografia consolidou e eternizou essa característica, alterando profunda e definitivamente a relação que há muito existia entre a imagem, o real e o corpo do artista:

“O artista adere às suas ferramentas e às suas imagens e é precisamente essa unidade entre o corpo-ferramenta e a imagem manual que a fotografia vem quebrar, para selar um novo elo: entre as coisas do mundo e as imagens. Enquanto as imagens manuais emanam dos artistas, longe do real, as imagens

² Crary (*op. cit.*, p. 16) refere-se, ainda, aos inúmeros aparelhos mecânicos diretamente ligados às pesquisas do sentido da visão que foram inventados no início do século XIX e que, depois, se tornaram objeto de consumo de massa. Entre eles, o *fenaquisticópio*, para simular a ilusão de movimento e desenvolvido a partir dos estudos do fenômeno da persistência da retina, descrito pela primeira vez, em 1826, pelo médico Peter Mark Roget; e o *estereoscópio* desenvolvido a partir das pesquisas sobre a visão binocular e que logo se tornou um dispositivo para o amplo consumo de imagens fotográficas.

³ Lembrando que as lentes das câmeras, tanto a escura como as fotográficas, são chamadas de *objetivas*, do alemão “Objektiv”.

fotográficas – que são impressões luminosas – associam o real à imagem, longe do operador (ROUILLÉ, 2009, p. 34.).

O observador passou, também, a ser observado através das pesquisas científicas da visão subjetiva, “uma visão que fora retirada das relações incorpóreas da câmera escura e realocada no corpo humano” (CRARY, *op. cit.*, p. 16). A ótica geométrica dos séculos XVII e XVIII deu lugar à ótica fisiológica que, no século XIX, começou a dominar as discussões científicas e filosóficas a respeito da visão. O corpo assumiu, então, papel primordial na apreensão não apenas do mundo visível, mas do sensível em sua totalidade, tornando-se objeto de estudo e, também, de controle⁴. Crary (*op. cit.*, p. 24) deduz, ainda, que nas décadas de 20 e 30 do século XIX houve “um reposicionamento do observador” que o conduziu das rígidas relações de interior/exterior intrínsecas à câmera escura para um terreno ainda não demarcado onde “a distinção entre sensação interior e signos externos se torna irreversivelmente embaçada”, liberando, portanto, a própria visão para outros domínios.

Esses domínios passaram a incluir, também, as ciências sociais e a história. A verdade documental inscrita na fotografia - o “isso foi”, conforme pensado por Roland Barthes (1984) – tornou-a, desde sua concepção, propícia para o desenvolvimento do conhecimento. Susan Sontag ressalta suas características de “testemunho” e “marca”, acrescentando:

Ao ser fotografada, determinada coisa torna-se parte de um sistema de informações amoldado a esquemas de classificação e armazenamento que vão desde as seqüências de instantâneos colados, em ordem, nos álbuns de família, até a acumulação pertinaz e o arquivamento metuculoso necessários para a utilização da fotografia nas previsões do tempo, na astronomia, na microbiologia, na geologia, nas atividades policiais, no treinamento e diagnóstico dos médicos, no reconhecimento militar e na história da arte (1981, p. 150).

⁴ Cf. FOUCAULT, 2007: o sujeito torna-se objeto também através da investigação científica, policial e comportamental. E, aqui, o “real” equaciona-se ao “verdadeiro” (BRIND, ET. AL., 2007, p. 10).

A partir da segunda metade do século XIX, quando a antropologia se estabeleceu como ciência, ainda nos seus primórdios, teve na fotografia forte aliada e ferramenta para a documentação e, num segundo momento, para pesquisa. A produção fotográfica de conteúdo antropológico do final do século XIX e início do XX gerou um *corpus* de imagens cuja análise, conforme Scherer (1996, p. 72), necessita de uma contextualização sociocultural aprofundada. Fotografias etnográficas nos fornecem dados para entender e significar tanto o objeto como o fotógrafo: “o que torna uma fotografia etnográfica não é necessariamente o propósito de sua produção, mas como é (foi) usada para informar etnograficamente”. Nesse sentido, vale ressaltar também que o fazer da fotografia, o próprio ato de fotografar, guarda informações importantes para o conhecimento ao qual aquela imagem (ou conjunto de imagens) se refere: “muitas vezes, são as próprias tensões de uma fotografia, as circunstâncias de sua criação, que lhe conferem significado e estas qualidades abstratas são documentos em si mesmo” (EDWARDS, 1992, 1996, p. 23).

No final do século XIX, às suas qualidades de documento e registro, somaram-se as mais variadas formas de expressão artística eternizadas nos trabalhos dos inúmeros fotógrafos que desenvolveram linguagens próprias e duradouras. A fotografia alcançava o status de arte, inserindo-se no campo intelectual⁵, na cultura e na economia. Conforme Rouillé (2010), ela não mais imita a natureza e sim a própria cultura.

Hoje, a fotografia abrange todas as possibilidades aqui discutidas. Acrescenta-se, no entanto, um dado novo surgido com a fotografia digital (eletrônica). Criou-se um novo “regime de verdade” e um registro do real diferente daquele que se configurava com a fotografia analógica calcada na química:

“Enquanto na fotografia a luz e os sais de prata asseguram uma continuidade de matéria entre as coisas e as imagens, na fotografia digital, ao contrário, a ligação está rompida. A imagem digital que é registrada e exibida na tela do computador compõe-se inteiramente de símbolos lógico-matemáticos

⁵ Cf. BOURDIEU (1997, p. 60): nesse sentido, entende-se como “campo”, um “microcosmo social, no qual se produzem obras culturais”, “um espaço de relações objetivas entre posições [...] e não podemos compreender o que ocorre a não ser que situemos cada agente ou cada instituição em suas relações objetivas com todos os outros”. Ou, ainda, cf. CHARTIER (1990, p. 52): é necessário compreender as “relações que existem, num dado momento, entre os vários campos intelectuais” e “os laços de dependência recíproca que unem as representações do mundo, as tecnologias e o estado de desenvolvimento dos diferentes saberes”.

gerados pela linguagem de programação. Bem no momento da captação, ocorre um contato físico entre as coisas e o dispositivo, mas ele não é mais acompanhado, como acontecia com a fotografia analógica, de uma troca energética entre as coisas e as imagens” (ROUILLÉ, 2009, p. 453).

Enquanto a fotografia química captava e fixava as imagens conferindo-lhes qualidades de suporte da memória⁶, a eletrônica somente capta. Estamos diante de uma “miragem digital” controlada por código binário (BRIND ET. AL., 2007, p. 16). A fixação não mais ocorre, uma vez que as imagens se sustentam apenas virtualmente e se inserem em outra lógica, a da verdade da rede que se contrapõe à verdade do olhar:

“Deixamos o mundo das imagens-coisas para aquele das imagens-eventos, regido por outros usos dessas imagens, outros saberes técnicos, outras equações econômicas, outras práticas estéticas, novas velocidades e novas configurações territoriais e materiais [...] Outras verdades, sem o suporte seguro de uma materialidade fixa, verdades movediças e que se constroem passo a passo [...] verdades paradoxais. A verdade como espuma do falso” (ROUILLÉ, 2010, trad. nossa).

Rio Jovem: um múltiplo fazer fotográfico

Em 2009, aproximadamente 140 alunos do 9º ano do Ensino Fundamental e 1º ano do Ensino Médio do Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira - CAp/UERJ⁷ participaram do projeto “Rio Jovem”. Durante quatro meses, fotografaram com suas câmeras digitais e analógicas além de aparelhos celulares jovens no Rio de Janeiro. Construíram, assim, verdades fotográficas (mesmo que movediças) com seus olhares e suas imagens documentais, expressivas e artísticas, contemplando uma

⁶ “De todos os meios de expressão, a fotografia é o único que fixa para sempre o instante preciso e transitório. Nós fotógrafos, lidamos com coisas que estão continuamente desaparecendo e, uma vez desaparecidas, não há mecanismo no mundo capaz de fazê-las voltar. Não podemos revelar ou copiar a memória” (Henri Cartier Bresson, “O instante decisivo”).

⁷ O CAp/UERJ é a única escola no Estado do Rio de Janeiro onde a Fotografia é disciplina obrigatória durante dois anos. No 9º ano, os alunos cursam-na paralelamente a Design, enquanto que no 1º ano devem escolher entre Artes, Música, Teatro ou Fotografia.

etnografia de sua cultura e suas sociabilidades⁸. O próprio fazer dessas imagens, sua circulação sob a forma de rede e sua exibição em suporte físico (o papel fotográfico) abrangeram algumas das inúmeras possibilidades da fotografia na contemporaneidade.

O ponto de partida para o projeto foi um exercício que realizamos todos os anos no início do período letivo, “Meu Mundo”, onde os alunos exibem e comentam imagens fotográficas produzidas por eles próprios e que representem um recorte de seu cotidiano. São recorrentes imagens que mostram a escola, a casa, a rua, os parentes, os amigos, os animais de estimação. Se, por um lado, em algumas as sociabilidades são claras e nitidamente identificáveis (por exemplo, os colegas na hora do recreio e os pais na sala ou na cozinha), em outras, se revelam de forma mais sutil e necessitam de uma explicação verbal que complemente a imagem (“meu pai no tanque, porque eu moro com ele e é ele quem lava minha roupa”; ou “eu na cozinha, porque lá em casa eu faço um monte de coisas”)

Muitas dessas imagens circularam imediatamente na internet, ilustrando páginas pessoais das inúmeras redes sociais das quais eles participam (Orkut, MSN, Flickr, Facebook etc). Configurou-se ali uma “mitologia pessoal”, construída “a partir de pedaços e fragmentos de informações extraídos do fluxo midiático”, possibilitando a compreensão de uma vida cotidiana (JENKINS, 2009, p. 30). Esse fluxo se manifesta hoje principalmente pela troca e compartilhamento de imagens – tanto estáticas como em movimento⁹ e se caracteriza, também, pelo acúmulo e pela grande quantidade de informações que são constantemente “uploaded” e “downloaded”.

Uma vez percebidas as possibilidades e inúmeros desdobramentos que esse conjunto de imagens poderia proporcionar, partimos para o desenvolvimento de um projeto mais amplo e mais bem sistematizado. Estabelecemos algumas regras – poucas, porém importantes para que o trabalho pudesse fluir e não se desviar de seus objetivos principais:

- as fotografias deveriam ser realizadas na cidade do Rio de Janeiro, pelos próprios alunos e retratando jovens dos 12 aos 21 anos de idade.

⁸ Cf. SIMMEL (1971): sociabilidade como forma de *associação* em sua estrutura de arte e brincadeira.

⁹ Ressalta-se que a tecnologia digital eliminou definitivamente as fronteiras entre a imagem estática (fotográfica) e em movimento (cinema e vídeo). Aqui, o conceito de “convergência” (cf. JENKINS, 2009, p. 44) é, talvez, mais evidente: “a convergência envolve uma transformação tanto na forma de produzir quanto na forma de consumir os meios de comunicação”.

- não deveriam ter qualquer tipo de manipulação, excetuando-se a possibilidade de realizá-las em preto e branco.

Uma seleção final de 150 imagens impressas em papel fotográfico seria exibida na galeria de fotografia da Escola de Artes Visuais do Parque Lage – EAV (vinculada à Secretaria Estadual de Educação), um tradicional espaço de ensino e pesquisa das artes no Rio de Janeiro¹⁰. Essa parceria foi determinante para que o projeto pudesse se abrir para além dos muros da escola, proporcionando-lhe um status de “arte”, possibilitando uma maior visibilidade aos trabalhos realizados pelos alunos e, dessa forma, estimulando-os a um maior empenho e dedicação.

Os alunos do 9º ano (aprox. 120) foram divididos em grupos e estimulados a pensar e produzir suas fotos coletivamente. Em vários encontros, eles próprios selecionaram as imagens que gostariam que fossem submetidas à seleção final. Já os do 1º ano (aprox. 20), além de realizar também suas fotografias, participaram da produção da exposição cuidando de algumas de suas etapas, entre elas, as diversas escolhas até que fossem obtidas aquelas imagens mais significativas; o tratamento e a adequação para o formato final; divulgação; montagem e desmontagem.

Um grupo de quatro alunos do 1º ano vasculhou detalhadamente cerca de 500 fotografias selecionadas na última triagem, para escolher as 150 que iriam compor a exposição no Parque Lage. Nesse processo, as imagens foram agrupadas por assuntos e outras afinidades (estéticas, visuais, sociais) para a montagem nas paredes da galeria. Surgiram, também, algumas questões essenciais e que trespasam a produção imagética contemporânea, como *autoria* - descobriu-se que algumas fotografias haviam sido copiadas da internet - e *qualidade técnica* - uma fotografia expressiva, porém produzida nas baixas resoluções de aparelhos celulares, deveria ou não ser incluída?

As fotografias realizadas em 2009 para o projeto “Rio Jovem”¹¹ - tanto as selecionadas para exibição pública como, principalmente, o material bruto – formam um *corpus* imagético que pode ser entendido como representativo das práticas, hábitos e sociabilidades de jovens no Rio de Janeiro. Deve-se considerar que essas imagens, por terem sido produzidas e selecionadas por seus semelhantes, configuram sentidos e

¹⁰ Para informações sobre a EAV: <http://www.eavparquelage.rj.gov.br/>

¹¹ Pretende-se que o projeto seja anual. A edição 2010 já está sendo conduzida, com a exposição programada para outubro de 2010.

valores que ultrapassam sua superfície, pois retratam e documentam não apenas indivíduos, mas um grupo social. E ainda, conforme reforça SIMMEL (op. cit., p. 133, trad. nossa): “porquanto que sociabilidade é uma abstração da associação – uma abstração do caráter de arte ou brincadeira – ela requer uma tipo de interação que seja a mais pura, mais transparente, mais envolvente: aquela que se dá entre semelhantes”.

IMAGENS



Alessandra Migueis (1º. Ano)



Agnes Mendes (9º Ano)



Leticia Amancio (9º Ano)



Thais Giordano (9º. Ano)



Thamires Alves (9º Ano)



Luiz Rennó (1º Ano)

BIBLIOGRAFIA

- AUMONT, Jacques, *A imagem*. Campinas: Papirus, 1995.
- BARTHES, Roland, *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAZIN, André, *What is cinema*, "The ontology of the photographic image". Berkeley: University of California Press, 1967.
- BELTING, H. "Le Lieu des Images: un essai anthropologique". In *Pour une Anthropologie des Images*. Paris: Gallimard, 2004.
- BENJAMIN, Walter, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas; v. 1).
- BOURDIEU, Pierre, *Photography: a middle-brow art*. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- BRIND, Susan; McKENZIE, Ray; SUTTON, Damian, *The state of the real: aesthetics in the digital age*. London: I. B. Tauris & Co., 2007.
- CHARTIER, Roger, *História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- COLLIER, John, *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo, EPU/EDUSP, 1973.
- DUBOIS, Philippe, *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1993.
- EDWARDS, Elizabeth (org.), *Anthropology and Photography 1860-1920*. Yale University Press, New Haven, 1992.
- _____, *Antropologia e Fotografia. Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, v. 2, p. 11-28, 1996.
- FOUCAULT, *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2004
- _____, *Vigiar e punir*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2007.
- FRIZOT, Michel, *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris: Larousse, 2001.
- GERNSHEIM, Helmut and Alison, *A concise history of photography*. London: Thames and Hudson, 1965.
- JENKINS, Henry, *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.
- JOSCHKE, Christian, "Aux origines des usages sociaux de la photographie." *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, no. 154, p. 53-65, 2004.
- LISTER, Martin, "Photography in the age of electronic imaging". In: WELLS, Liz (Org.) *Photography: a critical introduction*. London: Routledge, 2004.
- MITCHELL, William L. *The reconfigured eye: visual truth in the post-photographic era*. Cambridge: The MIT Press, 1992.
- NEWHALL, Beaumont, *History of Photography*. New York: Museum of Modern Art, 1982.
- PRICE, Derrick; WELLS, Liz, "Thinking about photography". In: WELLS, Liz (Org.) *Photography: a critical introduction*. London: Routledge, 2004a.
- ROSENBLUM, Naomi, *A world history of photography*. New York: Abbeville Press, 1997.

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

_____, “Les vérités relatives de la photographie.”

Disponível em [www.paris-art.com/art-culture-France/Les vérités relatives de la photographie/311.html](http://www.paris-art.com/art-culture-France/Les_vérités_relatives_de_la_photographie/311.html). Acesso em 21/4/2010

SCHERER, Joanna, “The photographic document: photographs as primary data in anthropological enquiry”. In EDWARDS, Elizabeth, *Anthropology and photography 1860-1920*. New Haven: Yale University Press, 1992.

SIMMEL, Georg, *On individuality and social forms*. Selected writings, edited and with an introduction by Donald N. Levine. Chicago: The University of Chicago Press, 1971.

SONTAG, Susan, *On photography*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1977.

_____, *Ensaio sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Arbor, 1981.

TANSEY, Richard G., KLEINER, Fred S., *Art through the ages*. Orlando: Harcourt Brace College Publishers, 1996.

VALENTIN, Andreas, “Os Indianer na fotografia amazônica de George Huebner (1885-1910)”. Tese de doutorado defendida em abril de 2009, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em História Social.

WELLS, Liz (Org.) *Photography: a critical introduction*. London: Routledge, 2004.

WRIGHT, T., “Photography: Theories of Realism and Convention”. In EDWARDS, E. (ED.) *Anthropology and Photography*. London: The Royal Anthropological Institute in association with Yale University Press, 1992.