

AUTORIZAÇÃO PARA USO DE OBRAS



Atribuição - Não comercial

Através deste instrumento, autorizo a utilização gratuita da obra “Entre a expressão e o imaginário: posturas da fotografia contemporânea a partir do ensaio *Bloco de notas*, de Breno Rotatori” para download, assim como para cópia, distribuição, exibição do trabalho protegido por direitos autorais. Os trabalhos derivados feitos com base nele, deverão possuir crédito à autora e propósitos não comerciais.

Fortaleza, 14 de fevereiro de 2011.



Analice Cunha Diniz

ANALICE CUNHA DINIZ

Entre a expressão e o imaginário: posturas da fotografia contemporânea a partir do ensaio *Bloco de notas*, de Breno Rotatori

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará como requisito para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Publicidade e Propaganda, sob a orientação da Prof. Dr. Silas José de Paula.

Fortaleza
2010

ANALICE CUNHA DINIZ

Entre a expressão e o imaginário: posturas da fotografia contemporânea a partir do ensaio *Bloco de notas*, de Breno Rotatori

Esta monografia foi submetida ao Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel.

A citação de qualquer trecho desta monografia é permitida desde que feita de acordo com as normas da ética científica.

Monografia apresentada à Banca Examinadora:

Prof. Dr. Silas José de Paula (Orientador)
Universidade Federal do Ceará

Prof^a. Dr^a. Gabriela Frota Reinaldo (Membro)
Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho (Membro)
Universidade Federal do Ceará

Fortaleza
2010

Aos meus pais, por todo amor e dedicação em todos esses anos.
Aos meus irmãos, pelo companheirismo e pelo apoio sempre que preciso.
E aos meus amigos, pelas melhores recordações da minha vida.

AGRADECIMENTOS

Estes estendidos seis anos de UFC não poderiam ter sido melhores. O que era para ser quatro anos de graduação virou este montão de dias e meses que vou guardar com muito carinho (e já morrendo de saudades!) na memória. Só quem tem a oportunidade de viver um pouco dessa universidade, sabe da quantidade de sorrisos e bons amigos que a gente ganha e leva pro resto da vida. Mas se aqui é o espaço para agradecer tudo isso, então vamos lá.

Em primeiro lugar, devo agradecer aos meus pais, por terem me dado todas as condições de chegar até aqui. Todo o amor, carinho, paciência, bronca e dedicação foram importantíssimos para eu concluir com sucesso mais uma etapa da minha vida. Amo vocês!

Os meus irmãos, por terem sido tão companheiros nesse momento de piração monográfica e me ajudado nas horas que precisei de uma forcinha. Aliás, o toque criativo deles sempre permeia meu trabalho e desta vez não foi diferente, já que a capa é de autoria do meu irmão Maurício. Obrigada queridos! A Bebê e Antônio, vovó e vovô, que me agüentam quase todo fim de semana na casa deles!

Agradeço também a todos os professores que passaram pela minha vida, em particular, a Glícia Pontes, a quem dedico esta conquista acadêmica e devo uma parte da minha descoberta como fotógrafa; e meu orientador Silas de Paula, meu mentor, meu pai-torto, meu amigo. A culpa de eu estar feliz assim com a fotografia é toda sua, viu. Obrigada por tudo, sempre.

Aos meus melhores chefes do mundo, Henrique e Sérgio, e ao pessoal do GEIT, com quem compartilhei muita coisa boa, Iana, Roberta, Lara e Yuri e a galerinha que estará presente aqui em forma de foto.

Aos fotógrafos gUi Mohallem, Haroldo Sabóia e Alexandre Severo, por cederem suas imagens, e Breno Rotatori, por toda a atenção e disponibilidade e por toparem em participar da pesquisa!

E, não menos importante, os meus amigos lindos e amados! Bruno Jaca, Maíra, Clarissa, Lara, Felipe, Giovanni, Renan e Mateus, minha turminha, que entrou junto comigo e foram responsáveis por momentos inesquecíveis; Betinha, Gabriel, Pezeta, Pedim, Miyasaki, Reh Gauche, Zé, Mila, Alemão, Coutinho, Raquel (e nossos encontros pontuais, mas de uma energia inexplicável), Thaís Dahas, Camila Leite, Marquinhos, Jojô, pessoas incríveis com quem tive a alegria de me deparar.

Smyrna, Sarah, Carol Faruk, Isabela, Renatinha e Camilla, amigas com quem quero sambar até a eternidade (e espero que seja em vários lugares do mundo!). Juninho, Niltinho, Célio, amorzinhos da minha vida, obrigada pelo carinho e pela forcinha na reta final da mono! E aos “co-orientadores” não oficiais desta pesquisa, Victor Furtado e Paulo Fehlauer, quem a todo o momento estava lá, seja pra ajudar, questionar, revisar, passar referências, desopilar ou mesmo dar aquela injeção de ânimo – o meu muito obrigado por todas as palavras queridas durante esses meses!

“Um bom fotógrafo é o que mente bem a verdade.”
(Joan Fontcuberta)

RESUMO

Esta monografia trata das transformações ocorridas no campo da fotografia no contexto contemporâneo. O nosso foco principal é iniciar uma reflexão sobre a produção fotodocumental e suas transformações, percorrendo caminhos da fotografia desde a crise do documento até a expressão. Os olhares de André Rouillé (2009) e suas idéias dirigidas à fotografia na contemporaneidade, a fotografia-expressão, e de Kátia Hallak Lombardi (2007) e sua busca em apontar uma nova forma documentarismo fotográfico, o Documentário Imaginário, nos serviram de guia para compreender que tipo de imagem é esta distribuída e consumida. Para isto, analisaremos o ensaio *Bloco de notas*, do fotógrafo paulistano Breno Rotatori, escolhido *corpus* empírico desta pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia-expressão, fotodocumentarismo contemporâneo, bloco de notas.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- FIGURA 01** – Robert Capa, *The first wave of American troops lands at dawn*, 1944 | 15
- FIGURA 02** – Henri Cartier-Bresson, *Simiane La Rotonde*, 1969 | 17
- FIGURA 03** – Bernd e Hilla Becher, *Water Towers*, 1980 | 20
- FIGURA 04** – Andreas Gurky, *Copan*, 2002 | 20
- FIGURA 05** – Robert Frank, *Hoboken, New Jersey (The Americans)*, 1955 | 22
- FIGURA 06** – Robert Frank, *Political Rally, Chicago*, 1956 | 23
- FIGURA 07** – Diane Arbus, *Albino sword swaller at a Carnival*, 1970 | 24
- FIGURA 08** – Diane Arbus, *Topless dancer in her dressing room, San Francisco, CA*, 1968 | 25
- FIGURA 09** – Diane Arbus, *Masked woman*, 1970 | 25
- FIGURA 10** – William Eggleston, *Memphis, Burning Brazier*, 1975 | 26
- FIGURA 11** – William Eggleston, *Untitled*, 1965 | 27
- FIGURA 12** – Stephen Shore, *Brea Avenue and Beverly Boulevard, California*, 1975 | 28
- FIGURA 13** – Stephen Shore, *Trails End Restaurant, Kanab, Utah*, 1973 | 29
- FIGURA 14** – gUi Mohallem, *Ensaio para a loucura 01*, 2008 | 32
- FIGURA 15** – gUi Mohallem, *Ensaio para a loucura 01 + depoimento*, 2008 | 33
- FIGURA 16** – gUi Mohallem, *Ensaio para a loucura 02*, 2008 | 33
- FIGURA 17** – gUi Mohallem, *Ensaio para a loucura 02 + depoimento*, 2008 | 34
- FIGURA 18** – Haroldo Sabóia, *despalavras 01*, 2009 | 36
- FIGURA 19** – Haroldo Sabóia, *despalavras 02*, 2009 | 36
- FIGURA 20** – Miguel Rio Branco, *Vestiário na Academia Santa Rosa Boxing Club*, 1993 | 36
- FIGURA 21** – Miguel Rio Branco, *Salvador de Bahia. Pelourinho*, 1985 | 36
- FIGURA 22** – GEIT-UFC, *Telefone sem fio - Sonhando*, 2010 | 37
- FIGURA 23** – GEIT-UFC, *Telefone sem fio - Corpo*, 2010 | 37
- FIGURA 24** – Cia de Foto, *"Monasterio + Brodsky + Tiago Santana"*, 2010 | 38
- FIGURA 25** – Cia de Foto, *"Monasterio + Brodsky + João Castilho"*, 2010 | 38
- FIGURA 26** – Cia de Foto, *"Monasterio + Brodsky + Man Ray"*, 2010 | 39
- FIGURA 27** – Cia de Foto, *"Monasterio + Brodsky + Pedro David"*, 2010 | 39
- FIGURA 28** – Alexandre Severo, *Os sertões*, 2009 | 41
- FIGURA 29** – Alexandre Severo, *Os sertões*, 2009 | 41
- FIGURA 30** – Alexandre Severo, *Os sertões*, 2009 | 42
- FIGURA 31** – Nan Goldin, *Nan and Brian in bed, New York City*, 1983 | 49
- FIGURA 32** – Sherrie Levine, *nº 01 After Walker Evans*, 1981 | 50
- FIGURA 33** – Cindy Sherman, *Lucille Ball*, 1975 | 52
- FIGURA 34** – Cindy Sherman, *Untitled #153*, 1985 | 52

FIGURA 35 – Angela Bacon-Kidwell, *Reveries*, 2009 | **53**

FIGURA 36 – Breno Rotatori, *Tríptico para análise, Bloco de notas*, 2009 | **59**

FIGURA 37 – Cia de Foto, *"Monasterio + Brodsky + Breno Rotatori"*, 2010 | **61**

FIGURA 38 – Breno Rotatori, *Bloco de notas*, 2009 | **62**

FIGURA 39 – Breno Rotatori, *Bloco de notas*, 2009 | **63**

FIGURA 40 – Antoine D'Agata, *Aka Ana. 2006* | **63**

FIGURA 41 – Breno Rotatori, *Bloco de notas*, 2009 | **64**

FIGURA 42 – Breno Rotatori, *Bloco de notas*, 2009 | **65**

FIGURA 43 – Breno Rotatori, *Bloco de notas*, 2009 | **65**

SUMÁRIO

Resumo | 06

Lista de ilustrações | 07

Introdução | 10

1 – Uma transição | 13

1.1 – A crise da fotografia-documento | **16**

1.2 – Os Embreantes | **19**

1.2.1 – Robert Frank | **21**

1.2.2 – Diane Arbus | **23**

1.2.3 – William Eggleston e Stephen Shore | **25**

1.3 – Entre a expressão e o imaginário | **29**

1.3.1 – Presença do museu imaginário | **35**

1.3.2 – Imagens menos presas ao referente | **39**

1.3.3 – Ficção assumida e desejada | **40**

1.3.4 – Interpretações exacerbadas | **42**

2 – Uma fronteira | 44

2.1 – Onde estamos? | **44**

2.1.1 – Uma postura chamada contemporânea | **47**

2.2 – Arte-fotografia | **48**

3 – Uma fusão | 54

3.1 – Quem é Breno Rotatori? | **54**

3.2 – O ensaio *Bloco de notas* | **55**

3.3 – Memória e narrativa | **57**

3.4 – A análise | **58**

Considerações (sem) finais | 68

Referências Bibliográficas | 71

Anexos | 76

INTRODUÇÃO

Em meio ao vasto campo da Comunicação, a área da Fotografia despertou meu olhar dentre as demais. Na verdade, não só despertou minha atenção, mas como também a vontade de trazê-la para minha vida. Tornei-me fotógrafa. Troquei o texto pelas imagens, me “casei” com a câmera, mergulhei em um universo visual.

Sabemos, porém, que todo casamento tem suas crises, e comigo não foi diferente. Depois de vivê-la intensamente, vieram os questionamentos e o esgotamento do olhar. Que fotografia é esta que estou produzindo? Como alcançar uma estética particular? Por que assim e não de outra forma? Sou fotógrafa? Sou contemporânea? Descobri que somente pesquisando e refletindo muito é que eu iria resgatar minha boa relação com ela. Fiz alguns cursos pela cidade, ingressei em grupo de estudos e de pesquisa e me deparei com uma predileção pela crítica, pela pesquisa e pelo pensar. Estava feliz com este percurso, porém as perguntas sempre eram (e ainda são) mais numerosas do que as respostas.

Na busca de elucidar minhas aflições, chego nesta pesquisa. Faremos uma reflexão sobre a produção fotográfica documental contemporânea, tomando conhecimento das transformações ao longo dos séculos e suas conseqüências no modo de produzir, distribuir e consumir estas imagens. Para isso, usaremos como *corpus* empírico o ensaio *Bloco de notas*¹, do fotógrafo paulistano Breno Rotatori, escolhido como representante da recente produção contemporânea de imagens.

Ao longo do século passado, a comunicação visual, inicialmente por meio da pintura, passando pela fotografia e chegando aos meios audiovisuais, como a televisão e o cinema, foi ganhando força e relevância como ferramenta de informação. O rápido desenvolvimento tecnológico acarretou as diversas transformações geradas tanto no modo de produzir, de conceituar, de interpretar a imagem, como, também, foi diretamente responsável pelas inovações estéticas ocorridas ao longo das décadas. Estudar e compreender o processo de produção de imagens na contemporaneidade não é só pertinente, mas também necessário para que se façam vistas e consumidas em meio ao cotidiano visual.

O mundo é representado cada vez mais pelas imagens, que nos cercam e nos constituem. Mas a classificação tipológica do iconográfico parece ter estacionado no modernismo, com suas várias escolas de representação. Assim, são poucas e

¹ <http://brenorotatori.com/projects/blocodenotas/>. As imagens também estão disponíveis no anexo B.

dispersas as idéias de mapeamento, em termos de imagem, da condição pós-moderna, que se inicia na metade do século XX e continua no início deste século XXI. (CAUDURO e RAHDE, p. 196, 2005)

A crise decorrente do esgotamento das artes plásticas tradicionais, diante à complexidade do mundo atual, e, simultaneamente, um novo momento tecnológico na produção imagética, motiva de forma saudável uma nova produção e circulação de fotografias.

A imagem contemporânea é considerada um complexo produto cultural, que tem como herança pouco mais de 180 anos de reinvenção² da fotografia, e exige do espectador uma capacidade de leitura diferenciada. Sua ênfase na criatividade e subjetividade faz com que questões como sua veracidade ou a intensidade de realidade que ela possui fique no passado, conjuntamente com as amarras da técnica convencional. Seu prazer pela ruptura acarreta uma nova função de não só captar um instante, mas de explorar sua densidade política, histórica e/ou poética.

Inserida num contexto que W. J. T. Mitchell (2002) aponta como “virada pictórica”³ essas imagens pertencem à era da cultura visual. O autor argumenta que elas não só nos cercam de forma mais intensa, como também ganham um papel cada vez mais importante no cotidiano visual da sociedade. As metáforas textuais não conseguem mais corresponder em mesma amplitude os processos imagéticos contemporâneos. A pesquisadora Annateresa Fabris também compartilha da mesma idéia:

o mundo como texto, defendido até pouco tempo atrás por vertentes como estruturalismo e o pós-estruturalismo, está cedendo lugar ao mundo como imagem, isto é, à tendência a visualizar a existência, mesmo no caso de fenômenos que não são visuais em si. (FABRIS, 2007, p.1)

Desta maneira, não podemos continuar a perceber as novas formas de produção da cultura visual como eram percebidas ou consumidas anteriormente. O mesmo, então, aplica-se a criação visual na contemporaneidade. O processo de reflexão está perdendo espaço para a dinamicidade e a superficialidade deliberada. Por isto, dedicamos esta pesquisa ao estudo de

² As reinvenções de linguagem, de estéticas e de paradigmas foram e continuam sendo uma constante em todas as décadas de sua história de vida.

³ ‘Pictorial Turn’, originalmente em inglês, foi inspirado no conceito ‘linguistic turn’, do filósofo Richard Rorty, que consiste em uma série de reviravoltas na textualidade e no discurso que ocorreu no final da década de 50. Mitchell, por sua vez, questiona esta dimensão dada à ‘virada lingüística’ e defende que deve se dar igual importância à ‘virada pictórica’, assim como a formatação de uma teoria essencialmente da imagem, já que, para ele, as correntes estruturalistas e pós-estruturalistas não suprem esta categoria de análise na contemporaneidade.

imagens, colocando em destaque no cenário acadêmico a produção fotográfica contemporânea nas questões teóricas imagéticas.

No primeiro capítulo, traçaremos um percurso histórico das mudanças no regime de visualidade ao longo dos séculos, partindo da crise do documento até chegarmos à expressão como potência criativa. Os conceitos como *fotografia-expressão*, de André Rouillé (2009) e *Documentário Imaginário*, de Kátia Lombardi (2007) nos serviram de guia para compreendermos as características das imagens produzidas sob esta vertente de criação e produção fotográfica. A partir daí poderemos analisar e conceituar novas instâncias que norteiam a fabricação dos fotodocumentarismos contemporâneos, sua distribuição e seu consumo diante de um público atento ao que está por observar.

No segundo capítulo, situaremos nossa pesquisa bem como a recente produção fotográfica no cenário da arte. Traremos a arte-fotografia como pauta condutora deste momento da discussão, observando as mudanças dos programas da arte, assim como a importância da fotografia como seu suporte material. Tudo isso inserido numa postura que chamaremos de contemporânea: adotaremos a classificação de gênero e não de temporalidade, como há muito a história da arte vêm utilizando.

No terceiro capítulo, abordaremos a análise do *corpus* empírico eleito. Inicialmente, faremos uma breve biografia da vida e da obra de Breno Rotatori, pois este percurso poderá ser esclarecedor no entendimento de certos traços presentes em suas obras. Em seguida, discorreremos sobre seu ensaio *Bloco de notas*, 2009, nosso estudo de caso, acentuando suas características e seu percurso conceitual. Por fim, atrelaremos nosso *corpus* aos conceitos citados ao longo desta pesquisa como mecanismo de análise.

É nosso intuito mostrar que essa produção contemporânea não se restringe a países ou regiões determinadas, pelo contrário, está presente até mesmo em um jornal de Pernambuco, como o trabalho de Alexandre Severo, ou na obra de jovens em início de carreira, como o cearense Haroldo Sabóia ou o próprio Breno Rotatori, paulistano.

CAPÍTULO 1

Uma transição

*“[...] fotografar é atribuir importância.”
(Susan Sontag)*

Durante seus 180 anos de vida, a fotografia enfrentou profundas mudanças durante seu trajeto ao longo dos séculos. Porém, somente por volta da década de 1970, é que presenciamos, na França e no mundo ocidental, a virada de uma nova ordem visual.

Suas práticas e produções migraram da restrita função de registro do real para suporte de expressão e material da arte, sempre estimulada pelos rumos da sociedade vigente e suas transformações.

Nascida no século XIX, em meio à dinâmica da sociedade industrial de crescimento de cidades, de desenvolvimento da economia, de industrialização, a fotografia surge com o ímpeto de responder às necessidades de imagem desta nova sociedade. Seu destino maior era o de ferramenta, a qual funcionava em prol do registro do desenvolvimento, do grau de tecnicidade, dos ritmos, dos modos de organização social e dos seus valores.

[...] a fotografia foi a melhor resposta para todas essas necessidades. Foi o que projetou no coração da modernidade, e que lhe valeu alcançar o papel de documento, isto é, o poder de equivaler legitimidade às coisas que ela representava. (ROUILLÉ, 2009, P. 31)

Aproveitando-se de uma crise da verdade e perda de credibilidade dos modos de representação da época, como o desenho e a pintura, a fotografia renova a crença na representação do mundo devido, sobretudo, ao seu caráter de imagem-máquina. O homem coloca a cargo da máquina a função que antes era exercida pelas mãos, pelos olhos, pelos lápis e pelos pincéis. A produção das imagens obedece a novos protocolos: o que antes era produzido através de trabalho manual de transformação da matéria-prima, ou o traçado de pigmentos em telas ou outros suportes, com a fotografia, a imagem surge de uma só vez, por meio das reações químicas, do uso de superfícies foto-sensíveis e de laboratórios fotográficos. Ou seja, o modo de produção também acompanha a industrialização do mundo ocidental,

onde o processo se desloca dos setores primários (oficinas e ateliês) para os setores secundários (operações mecânicas e aparatos técnicos).

Esta eficácia da representação, na realidade, forneceu “um inventário incomparavelmente mais preciso”⁴ sobre a sociedade moderna do que já fornecido pelos regimes de imagens anteriores. O interesse de arqueólogos, engenheiros, arquitetos, médicos, etc., em confeccionar álbuns sobre monumentos, pontes e rodovias, registros sobre agitações urbanas, estudos de doenças ou observações de povos indígenas – tudo isto teve efeito na maneira moderna de ver. A busca de uma visão sem falhas gerou um enorme banco de imagens acumuladas, referenciadas, catalogadas, classificadas.

A imagem-máquina da fotografia tornou-se simultaneamente produto e produtora desta forma moderna de ver o mundo, contribuindo com a produção de fotógrafos como Disderí (retratista), Salzmann (fotógrafos-viajantes) e Atget (fotógrafos-urbanos), os quais desenvolveram trabalhos que atravessam toda a modernidade até chegar à próxima visualidade proporcionada pelo entreguerras.

Neste quadro, surgem fotógrafos como August Sander, na Alemanha, a Farm Security Administration, nos Estados Unidos, que respondiam ao *modelo paradigmático dos anos 1930*⁵, apoiado no tripé da verdade, da objetividade e da credibilidade, embora isto seja um ideal utópico que nunca foi alcançado de fato.

Entre os anos 1920 e a Guerra do Vietnã, a fotografia cria um forte vínculo com a mídia impressa e a figura do fotorrepórter ganha força e revela o perfil das práticas e modos de produção de imagens desta época. A fotografia-documento tem como principal função *informar*, firmada no compromisso da realidade, objetividade e testemunho, como escreve Derrick Price (1997):

O arquetípico projeto documental estava preocupado em chamar atenção de um público para sujeitos particulares, frequentemente com uma visão de mudar a situação social ou política vigente. (PRICE apud LOMBARDI, 2007, p.13)

Fotógrafos como o Jacob Riis (1849-1914), Margaret Sanger (1879-1966), Heinrich Zille (1858-1929), Lewis Hine (1874-1940) e John Thompson (1837-1921), este último considerado o precursor da fotografia documental de cunho social, retratavam temas relacionados ao ser humano e seu ambiente, denunciando problemas como a fome, desigualdade social, guerras e conflitos étnicos e religiosos.

⁴ BENJAMIN apud ROUILLÉ, 2009, p. 42.

⁵ Ver mais em LOMBARDI, 2007, p. 13.

Eles tinham como aliados as inovações tecnológicas que vieram com a virada do século XX, como negativos mais sensíveis, objetivas mais luminosas, e uma nova geração de câmeras fotográficas de pequeno formato, mais leves, práticas e discretas como a icônica Leica, adotada por Henri Cartier-Bresson (1908-2004). Além das facilidades técnicas, revistas ilustradas de grande circulação, como a *Vu* e a *Voilà*, na França, a *Life*, nos Estados Unidos, *Uhu* e *Der Querschnitt*, na Alemanha, entre outras espalhadas pelo mundo, foram responsáveis pela popularização deste tipo de fotodocumentarismo. Como afirma Rouillé, “a informação não é mais uma questão de texto, mas, também, de fotografia.” (ROUILLÉ, 2009, p.128)



Fig. 01: Normandy. Omaha Beach. The first wave of American troops lands at dawn. 1944.
Foto de Robert Capa

As revistas tinham o domínio da informação visual da época, detinha a exclusividade de difusão das imagens que iriam percorrer todo o mundo. Os repórteres-fotógrafos eram os responsáveis em acompanhar de perto os conflitos das guerras, produziam imagens para um enorme volume de consumidores, nascendo daí agências de notícias, com a *Magnum Photos*, fundada em 1947 por Cartier-Bresson, Robert Capa e David Seymour. O mito do fotorrepórter conhece seu auge na Guerra do Vietnã e, tão rápido quanto foi sua subida, desmorona com o aparecimento das televisões.

A fotografia-documento não consegue mais responder aos sistemas de informação mais sofisticados e mais rápidos, dominados pela televisão, pelos satélites e posteriormente,

pelas redes digitais. O fato é que o mundo tornou-se mais complexo, as crenças modernas chegaram aos seus limites e, sobretudo, o regime de verdade mudou.

Neste capítulo, iremos percorrer caminhos da fotografia desde a crise do documento até a expressão, sob os olhares de André Rouillé (2009) e seu novo olhar dirigido à fotografia na contemporaneidade, a fotografia-expressão, e de Kátia Hallak Lombardi (2007) e sua busca em apontar uma nova forma documentarismo fotográfico, o Documentário Imaginário.

1.1. A CRISE DA FOTOGRAFIA-DOCUMENTO

A partir dos anos 70, a fotografia-documento se vê obrigada a rever sua estrutura funcional, diante de um novo padrão social apoiado na ascensão da informação. A Guerra do Vietnã (1965-73) foi um marco tanto para o apogeu da fotografia-ação (e mais tarde seu declínio) quanto para o sucesso da televisão.

A figura mitificada do fotorrepórter por Henri Cartier-Bresson é como uma síntese das características da fotografia-documento. O francês que sempre esteve em prol do “instante decisivo”, da “foto única”, representava uma imagem compromissada com a transparência e a pureza dos fatos. Sempre utilizando sua câmera Leica com uma lente 50 mm (objetiva com distancia focal normal, que se assemelha ao olho humano), e suas fotografias tomadas com grande profundidade de campo, relativa ausência de granulação, prezadas de grande nitidez e com suas famosas bordas pretas que atestavam sua negação ao reequadramento, nos fazia crer que a verdade só poderia ser captada, respeitando o puro registro das coisas tal como são.

Assim, a fotografia é máquina para, em vez de representar, captar. Captar forças, movimentos, intensidades, densidades, visíveis ou não; não para representar o real, porém para produzir o que é passível de ser visível (não o visível). (ROUILLÉ, 2009, p. 36)

Durante a Guerra do Vietnã, assistimos o apogeu da imagem-ação. Com o financiamento do governo americano para cobrir o conflito, inúmeros fotorrepórteres mostravam diretamente do *front* os horrores do combate, tornando esta a primeira e a última guerra livremente midiaticizada, muitas vezes até de forma abusiva.

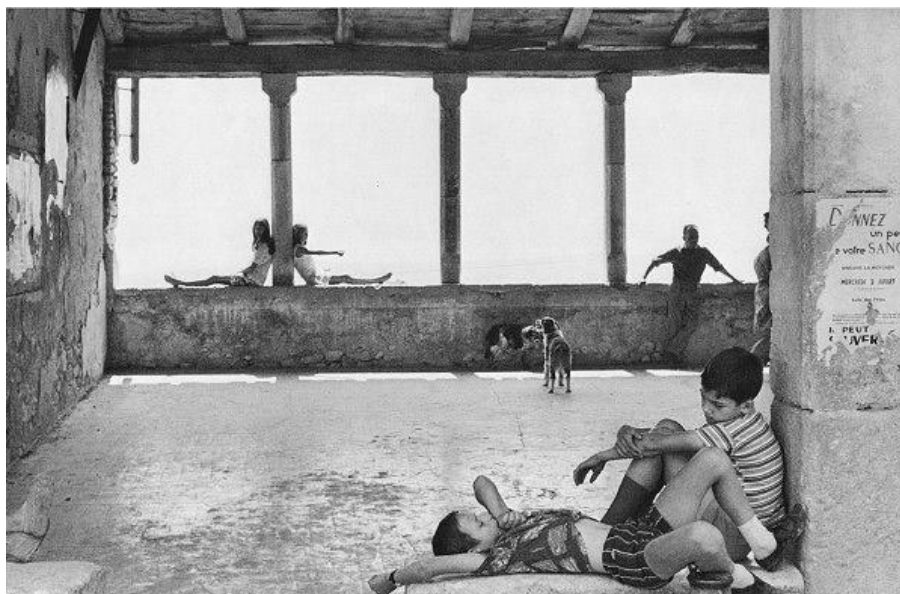


Fig. 02: **Simiane La Rotonde. 1969.**
Foto de Henri Cartier-Bresson

E foram justamente a banalização da violência e o excesso de imagens, que as páginas dos jornais e os noticiários da televisão expuseram sem limites nem reservas, os causadores da mudança do ápice da imagem-ação para a desconfiança do projeto documental moderno. Além disso, manifestações antimilitaristas de resistência ao conflito atrelado as inúmeras polêmicas suscitadas pelas barbáries vistas no Vietnã, fizeram com que o mundo se tornasse mais intolerante às imagens. Políticas restritivas à presença da mídia nos conflitos, censura das equipes que conseguiam chegar à linha de frente das batalhas, sempre acompanhadas por autoridades militares, afetaram drasticamente as guerras seguintes, como Malvinas, Argélia, Iraque e Irã.

A Guerra do Golfo (1991) marca um novo modo de domínio das imagens – as tradicionais tomadas fotográficas foram substituídas por imagens de satélite, a liberdade de produção e difusão das imagens era controlada pelo militares e pelo Estado, os quais aboliam até mesmo as fotografias que pudessem remeter a vestígios de combate, como ângulos próximos ao chão, corpos de vítimas, etc.

A realidade se tornava abstrata e a ordem da informação ditava uma nova forma de fazer reportagem. O artifício é a roteirização, ou seja, o foco sai do instantâneo, da “foto única” para a fabricação e construção de imagens. Os novos fotodocumentaristas já não mais se interessavam em transformar o mundo e, em vez disto, estavam atrás de outros enfoques, novos pontos de vista sobre ele.

A roteirização rompe, então, com um regime da verdade, o da reportagem, que durante muito tempo se apoiara nas noções da imagem-ação, de contato direto com o real, e de registro, em vez de no culto ao referente e ao instantâneo. (ROUILLÉ, 2009, p.144)

A visão mítica do repórter como intermediário neutro e objetivo diante dos acontecimentos do mundo cai por terra. Toma-se a consciência de que qualquer registro, por mais espontâneo que seja, é uma construção, como postula Rouillé, “[...] informar é, sempre, de uma certa maneira, ‘criar o acontecimento’, representá-lo.” (Idem)

Vale ressaltar que a nossa discussão não se trata de imagens verdadeiras ou falsas, mas sim a respeito da “passagem de um regime de verdade para um outro”.⁶ A fotografia-documento não consegue representar as novas perspectivas da sociedade da informação, a qual trouxe com ela uma nova ordem imagética baseada nas redes midiáticas e, sobretudo, descentralizada e polissêmica.

A prática fotográfica não se utiliza mais do mundo como referente e, em vez disso, passa a produzir imagens das imagens.⁷ A perda do elo com o mundo é passagem da fotografia-documento para a fotografia como material dos artistas contemporâneos, que tornam as imagens os seus mundos.

A fotografia se constrói em um vaivém permanente entre realidade e ficção ou, se preferirmos, entre a realidade objetiva e essa outra forma de realidade que são as imagens anteriores do fotógrafo. (TISSERON apud PRETURLON, 2009, p.23)

Lombardi (2007) acredita que fotógrafos como Robert Frank (1924-), William Klein (1928-), Diane Arbus (1923-1971), Bernd (1931-2007) e Hilla Becher (1934-), William Eggleston (1939-), Stephen Shore (1947-), entre outros que tomamos a liberdade de acrescentar em sua lista, podem ser considerados como responsáveis por desencadear rupturas na linguagem documental. Faremos uso do conceito de ‘*embreantes*’ proposto por Anne Cauquelin (2005), como uma forma de fazer esta ponte entre os dois regimes de imagem.

⁶ Ibidem.

⁷ Jornais e revistas passam a publicar imagens da atualidade extraídas da televisão ou recolhidas por um vídeo-amador. Esta prática rompe com as principais relações que a fotografia possuía: transforma o fotógrafo em espectador, perde o contato físico direto com o mundo, substitui o real por uma imagem. “[...] a imagem não remete mais de maneira direta e unívoca à coisa, mas a uma outra imagem; ela se inscreve em uma série sem origem definida, sempre perdida na cadeia interminável das cópias, e das cópias de cópias.” (ROUILLÉ, 2009, p. 156)

1.2. OS EMBREANTES

Entre os modelos imagéticos, assim como na ruptura dos movimentos das artes, algumas figuras aparecem e revelam indícios da chegada de um novo estado das coisas. Sob o olhar de Cauquelin (2005), eles são classificados de ‘embreantes’:

O termo ‘embreante’ designa, em lingüística, unidades que têm dupla função e duplo regime, que remetem ao enunciado (a mensagem, recebida no presente) e ao enunciador que a anunciou (anteriormente). Os pronomes pessoais são considerados embreantes, pois ocupam um lugar determinado no enunciado, onde são tomados como elementos do código, além de manterem uma relação existencial com um elemento extralingüístico: o de fazer ato da palavra. (JAKOBSON apud CAUQUELIN, 2005, p. 88)

Trazendo sua aplicação para as artes, o conceito se apóia em dois elementos: uma mensagem recebida no presente e seu enunciador (que também é seu autor). A grande questão é a conexão entre passado e presente a partir da mensagem ouvida no presente remeter ao seu antigo autor pertencente ao que já passou, fazendo a dupla conexão das unidades temporais por meio de uma informação em comum. Para tornar mais claro, uma obra artística contemporânea pode conter traços de trabalhos que marcaram um momento de ruptura, trazendo a tona elementos do passado para a esfera da atualidade.

Um exemplo disso é o legado da obra do casal Becher relida nos trabalhos de profissionais renomados, como Andreas Gursky.

[...] a fotografia da arte contemporânea, embora reconheça sua própria história, recorre a uma diversidade de tradições, artísticas e vernáculas, e as reconfigura em vez de simplesmente reproduzi-las. (COTTON, 2010, p.15)

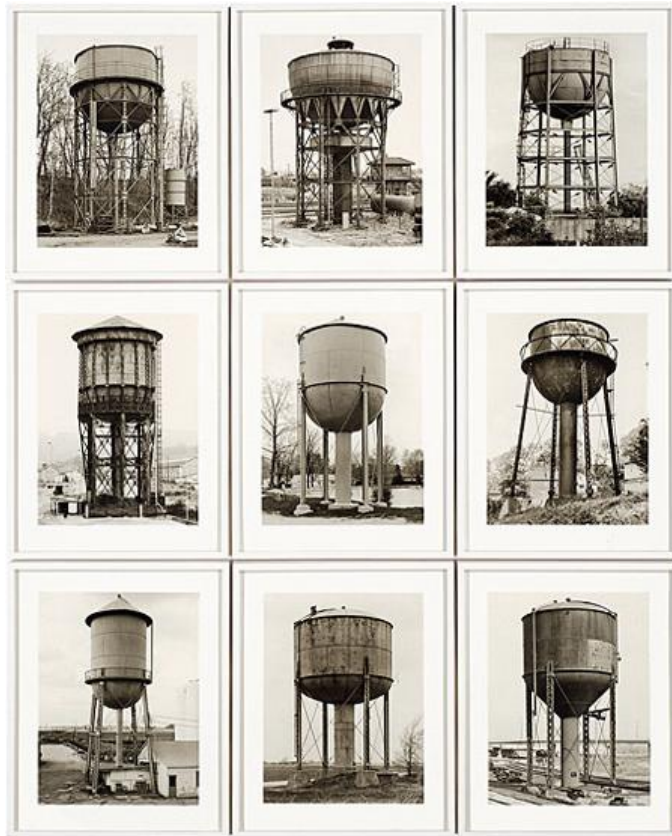


Fig. 03: **Water Towers. 1980.**
Foto de Bernd e Hilla Becher



Fig. 04: **Copan. 2002.**
Foto de Andreas Gursky

Enquanto a fotografia-documento ignorava (ou tentava ignorar) tudo que preexistisse às imagens e seus valores e afetos inerentes, as características da fotografia-expressão, em

oposto, os reconheciam. Como Rouillé (2009) ensina, “No regime da expressão, o já-visto não supõe o visto, é o visto que se extrai do já-visto”.

A passagem de uma tradição direta e unívoca da imagem para um paradigma plural, onde se confundem os limites entre real e ficção, é a constatação da finalização de uma ordem visual e o início de um novo movimento imagético. “Fica perceptível, quando nos debruçamos a estudar narrativas documentais sobre qualquer tema, que a ficção é parte constitutiva dela.” (PRETURLON, 2009, p.15) ⁸

Vale ressaltar que esta pesquisa não daria conta de listar todos os nomes que marcaram as mudanças estéticas da fotografia. O que faremos aqui é uma proposta de se pensar esta categoria diante do percurso imagético e do regime escópico⁹ do qual estamos tratando.

1.2.1. ROBERT FRANK

O fotógrafo suíço Robert Frank é sem dúvida um dos desencadeadores da fotografia-expressão. O seu trabalho desenvolvido entre os anos 1955 e 1956 ao longo das estradas americanas aponta os primeiros sinais dessas transformações.

Com o seu olhar estrangeiro, Frank parte em busca da conquista do oeste dos EUA, tão buscado por tantos outros fotógrafos, porém agora sob sua forma singular de produzir imagens guiadas pelo imprevisível. Provido de sua câmera Leica, de seu velho carro e da bolsa de um ano que lhe foi concedida pela Fundação Guggenheim, Frank tinha total liberdade de viajar ao seu tempo pelas cidades e vilarejos que acha mais interessante e de trabalhar como bem lhe convinha. Fotografava correios, lojas de 10 centavos, estações rodoviárias e hotéis baratos sem estar a serviço do olhar de um redator-chefe. Sempre contra ao fotojornalismo de massa, Frank recusa a herança ideológica moderna, a escravidão às mídias da fotografia-documento e prolifera a postura do “eu” do fotógrafo, colocando a imagem acima da individualidade do sujeito que a capta.

⁸ Informamos que a referência ‘PRETURLON’, que se encontra nesta pesquisa, diz respeito a Breno Rotatori, sobrenome escolhido pelo artista em sua carreira acadêmica. Porém, para citações de trabalhos de Breno no âmbito artístico, assumiremos o sobrenome que o próprio elegeu, ‘ROTATORI’, a fim de ser reconhecido como tal.

⁹ Regime escópico é o modo de ver e interpretar as informações visuais pertencente a uma época, o qual está sujeito a uma rede cultural de signos de uma sociedade. O termo foi proposto inicialmente por Christian Metz (1984) e retomado posteriormente por Martin Jay (1993).

Basta voltarmos a Cartier-Bresson para relembrarmos como era o sujeito anteriormente – observador central, operador técnico fiel às leis da representação clássicas, para notarmos a grande diferença que a postura de Frank causa no novo regime de enunciados fotográficos que sua obra *Les Américains* (1958) propõe. O “eu” fotográfico que exalta uma vivência pessoal, um ponto-de-vista intimista – o subjetivo *a priori*. “Gostaria de fazer um filme que misturasse minha vida, naquilo que ela em de privado, e meu trabalho, que é público, por definição; um filme que mostrasse como os dois pólos dessa dicotomia se juntam, se entrecruzam, se contradizem, lutam um contra o outro, visto que se completam, segundo os momentos.” (FRANK apud ROUILLÉ, 2009, p. 172) ¹⁰



Fig. 05: **Hoboken, New Jersey (The Americans). 1955.**
Foto de Robert Frank

Ele reorienta a fotografia a uma relação indireta e livre com o real, onde o sujeito, o autor, ganha em humanidade e prevalece na escrita fotográfica. A fotografia-expressão floresce entre os escombros do documento:

Na realidade, Frank vai confirmar o desaparecimento da antiga unidade que reunia imagem e mundo; vai romper a concepção perspectiva do espaço, organizada a partir de um ponto de vista único, e colocar sua subjetividade no centro da abordagem. Resumindo, vai transformar os modos de ver e as maneiras de mostrar que prevalecem, até então, com a fotografia-documento. (ROUILLÉ, 2009, p.170)

¹⁰ Trecho da fala de Robert Frank em “A Statement”, *US Camera Annual*, 1958 (Nova York: 1957) (republicado em *Cahiers de la Photographie*, nº 11-12, 1983, pp. 5-6)

Seu trabalho sai da lógica de representação (aquilo que foi) para a de apresentação (aquilo que aconteceu), não remetendo mais as coisas, mas aos acontecimentos e libera a fotografia não só do documento e de suas regras. Ele se lança no jogo do proibido, no jogo da recusa, onde assumir as imperfeições dos filmes, manchas e arranhões, rostos escondidos, corpos deslocados, cenas tremidas, a granulação, as deformações, o desfocado, o acaso, levam ao êxito da nova prática visual que inspirou a produção imagética que estava por vir.



Fig. 06: **Political Rally, Chicago. 1956.**
Foto de Robert Frank

1.2.2. DIANE ARBUS

A partir dos anos 30, a fotografia das grandes reportagens imergida nos valores do humanismo se depara com outra corrente, à margem da tradição clássica do documento, chamada 'fotografia humanitária'. Os temas humanistas de trabalho, de amor, de amizade, de festa ou de infância sucedem ao registro da catástrofe, do sofrimento, da doença, dos excluídos e marginalizados socialmente.

Os indivíduos e/ou acontecimentos são retratados diante de um ponto-de-vista mais próximo, de um campo de visão mais restrito que o descontextualiza de qualquer local,

família, pertença coletiva ou cena histórica que possam estar atrelado. De encontro à perspectiva humanista de um mundo melhor e de imagens cheias de energia e vida, a fotografia humanitária ocasiona uma verdadeira inversão do conteúdo das imagens onde não havia nenhum momento decisivo, nenhum grande marco histórico, mas sim a simples banalidade do cotidiano, o olhar para temas até então nunca imaginados como tema principal de um trabalho fotográfico.

Diane Arbus é uma forte representante do universo humanitário. A norte-americana dedica sua obra ao insano, ao obscuro, ao exótico, à deformidade e ao bizarro no final dos anos 1950, após o fim do seu casamento com Allan Arbus e abandonar todo seu trabalho anterior com fotografia de moda e nas revistas *Haper's Bazar* e *Esquire* que tinha com ele. Tudo aquilo que não se encaixava socialmente virou tema de suas séries de retratos que sempre tinham o oculto, o feio e o fascinante em foco.



Fig. 07: Albino sword swaller at a Carnival. 1970.
Foto de Diane Arbus

No fim dos anos 60, Diane começa a visitar asilos e hospitais e faz de velhos, doentes e anormais seus modelos. Nas lentes de sua *Rolleiflex*¹¹, o encontro com o outro ganha

¹¹ Câmera reflex de médio formato munida de duas lentes idênticas que oferece uma imagem de alta qualidade como resultado do processo fotográfico.

aspectos desconcertantes, porém sempre com uma visão de fora¹², sem ironizar e nem promover a menosprezar a condição humana de excluídos e marginalizados que se encontravam. Os anões, gigantes, retardados, gêmeos, travestis a permite abrir um diálogo entre aparência e identidade, ilusão e crença, teatro e realidade, tão importante para a produção fotográfica que viria posteriormente.

Seus retratos permitem uma nova relação entre artista, modelo e espectador tanto pela confiança que o sujeito fotografado parecia ter nela, sempre encarando a câmera com um forte olhar, quanto por oferecer a estranheza ao acesso que quem quisesse ver.



Fig. 08: **Topless dancer in her dressing room, San Francisco, CA. 1968.**
Foto de Diane Arbus

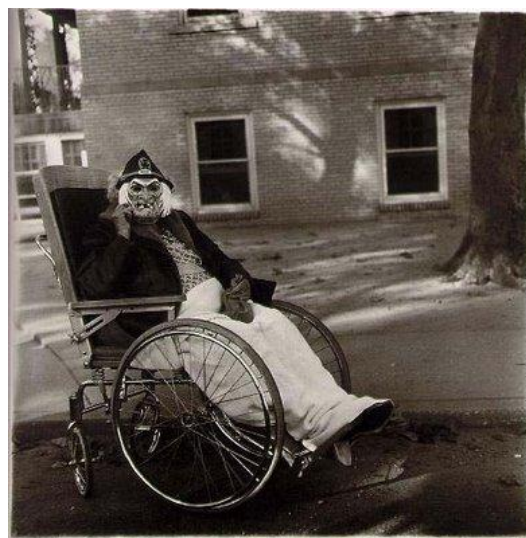


Fig. 09: **Masked woman. 1970.**
Foto de Diane Arbus

Em 1964, a fotógrafa teve sua primeira exposição no Museu de Arte Moderna, e sete anos depois comete o suicídio, ingerindo barbitúricos e cortando os pulsos.

1.2.3. WILLIAM EGGLESTON E STEPHEN SHORE

Considerados como pioneiros da fotografia artística contemporânea, William Eggleston e Stephen Shore foram os precursores para estabelecer a fotografia em cores diante

¹² “Arbus não criou sua obra séria promovendo e ironizando a estética do glamour, na qual fez seu aprendizado, mas sim lhe dando as costas inteiramente.[...] Era o seu jeito de dizer dane-se a *Vogue*, dane-se a moda, dane-se o que é bonito. Quem poderia ter apreciado melhor a verdade das anomalias do que alguém como Arbus, que era, por profissão, uma fotógrafa de moda – uma fabricante da mentira cosmética que mascara as intratáveis desigualdades de nascimento, de classe e de aparência física?” (SONTAG apud LOMBARDI, 2009, p.17.)

da supremacia uso de fotografias em preto e branco como principal via de expressão artística. Nas décadas de 60 e 70, eles foram responsáveis pela abertura de um espaço dentro da fotografia de arte que passou a abrigar uma forma mais livre de produção imagética.

William Eggleston iniciou a criar em cores em meados dos anos 60, utilizando filmes para *slides* em cores, comuns nos usos por leigos e fotógrafos comerciais para registros de família e anúncios. Com o foco na representação mais comum da vida americana, seu olhar era dirigido ao registro da vizinhança de Memphis, onde ele morava. Aquilo que todos viam no dia-a-dia, nas ruas, no seu próprio quintal, ganha importância nos cromos do autor, que tornou instantâneos domésticos em 'arte', exposta nas paredes das galerias e museus mais renomados.



Fig. 10: **Memphis, Burning Brazier. 1975.**
Foto de William Eggleston

Em 1976, uma coletânea de fotos suas, criadas entre 1969 e 1971, foi exibida no Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York, considerada a primeira mostra individual de um fotógrafo trabalhando prioritariamente com cores. Sua obra marca o rumo da fotografia de arte, como um indicador do que estaria por vir desta forma espontânea de mostrar o trivial.

Eggleston não descobriu o óbvio da fotografia, a não ser que se poderia criar uma arte incomum a partir das coisas comuns, aquelas que estavam ali, ao seu alcance, em cada esquina, em seu próprio bairro. Mostrou que estes elementos, tratados de uma certa maneira, com uma certa originalidade, poderiam ser chamados de arte. Ou melhor que todo assunto ou objeto pode ser transformado em matéria poética. É só

fazer uma rápida pesquisa e ver que as imagens que estão hoje nas galerias de arte e museus devem muito ao seu pioneirismo. (ESTEVES, 2010)¹³

Trinta anos depois, o *Projeto Los Alamos* (2002) foi publicado em forma de livro, numa série de portfólios de duas mil imagens feitas durante viagens de carro que Eggleston e seu amigo e curador Walter Hopps (1932-2005) sobre os portões dos laboratórios em Los Alamos, perto de Santa Fé, no Novo México, onde a bomba atômica foi desenvolvida. Um grandioso projeto formado de um conjunto de vinte volumes que juntamente a outras obras publicadas, lançaram o fotógrafo como precursor também do “fine art book”, conceito de um novo significado de livro que se assume como item de colecionador pela sofisticação no design, impressão e acabamento. Além de possuir edição limitada, numerada e assinada pelo autor.



Fig. 11: **Untitled. 1965.**
Foto de William Eggleston

Stephen Shore entrou no circuito da fotografia ainda muito jovem. Aos quatorze anos, foi reconhecido pela crítica e já possuía três fotos suas no acervo do MoMA, adquiridas pelo curador-chefe de fotografia e um dos nomes mais influentes do século XX Edwar Steichen (1879-1973). Aos dezessete, conheceu Andy Warhol (1928-1987) e passou realizar registros fotográficos em preto e branco sobre a época que freqüentou a Silver Factory (1963-1968).

¹³ ESTEVES, Juan. *Um guia para se entender William Eggleston*. (Texto originalmente publicado na coluna de Juan Esteves no Fotosite, em abril de 2003, e reescrito e atualizado para o blog do 6º Paraty em Foco em 2010.) 10/09/10. Disponível em: <<http://paratyemfoco.com/blog/2010/09/um-guia-para-entender-william-eggleston/>>. Acesso em 15 de outubro de 2010.

Seu envolvimento com a *pop art* e seu fascínio pelos estilos da fotografia cotidiana, fez Shore chegar à fotografia colorida no início da década de 70.

Na companhia de sua Instamatic de 35mm, ele saiu por uma viagem de carro de Manhattan até a pequena cidade texana chamada Amarillo, registrando suas sutis observações sobre a cidade, como edifícios, postos de gasolina, cenários abandonados e pessoas que ele encontrava. Suas imagens mais parecem um relato visual do bloco de notas de um viajante, de estética crua e direta de alguém que olha para os lugares, para as coisas e para as pessoas na tentativa de conhecer e desvendar este mundo novo que estava diante de seus olhos.



Fig. 12: La Brea Avenue and Beverly Boulevard, Los Angeles, California. 1975.
Foto de Stephen Shore



Fig. 13: Trails End Restaurant, Kanab, Utah, August 10, 1973.

Foto de Stephen Shore

Como acredita Celso Guimarães (2010), “cada tomada faz sua própria escolha quanto ao que constitui verdade – puramente pessoal e subjetiva – para si próprio.”¹⁴ A imaginação é o que designa e exprime sentido para a produção de imagens, que no caso de Shore, pontencializa a instituição de novos vocábulos imagéticos peculiares do autor, que até hoje são reconhecidos nos trabalhos de muitos fotógrafos de paisagens urbanas e de natureza, como Alec Soth, Martin Parr, Paul Graham, Lorca di Corcia, entre outros.

1.3. ENTRE A EXPRESSÃO E O IMAGINÁRIO

A produção fotográfica na contemporaneidade¹⁵ encontra-se permeada de novas práticas e usos das imagens, que determinou outro modo de conceber a fotografia. Encontramo-nos, porém, em meio a uma confusão de nomenclaturas das novas propostas visuais que mais dificultam do que ajudam a compreender esta nova produção. Por isto, optamos pelos conceitos de *fotografia-expressão*, de André Rouillé e de *documentário*

¹⁴ GUIMARÃES, Celso. *A Fotografia Subjetiva e a moderna fotografia*. Revista Studium, n°. 31. São Paulo. 2010. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/31/5.html>>. Acesso em 15 de outubro de 2010.

¹⁵ Consideramos contemporaneidade como o período posterior a II Guerra Mundial quando o mundo enfrenta uma nova ordem político-social e novos modos de produção fotográfica começam a surgir.

imaginário, de Kátia Lombardi, como guias para nos situarmos diante do recente universo imagético.

Uma conseqüência importante disso foi uma nova fusão e falta de definição entre os gêneros fotográficos. É cada vez mais difícil distinguir um tipo de prática de fotografia de outra. [...] títulos como o “documentário” são de pouca utilidade como rótulo para o novo tipo de trabalho que está sendo produzido. Na verdade, todos os títulos descritivos foram livremente apropriados e encontram-se usados em combinações curiosas [...]. (PRICE apud NASCIMENTO JR, 2010, p. 4)

O declínio atual do documento proporciona a fotografia contemporânea uma possibilidade de expressão mais intimista e libertária por parte do fotógrafo. Ele passa do papel de espectador e operador técnico da máquina, característico da estética visual do século XIX, para o de produtor de imagens livres da obrigatoriedade informacional e da realidade. É a emancipação da subjetividade do autor, a qual a fotografia-expressão se imprime através de três vias de fabricação das imagens: a escrita, o autor e o outro.

Do documento à expressão, consolidam-se os principais rejeitados da ideologia documental: a imagem, com suas formas e sua escrita; o autor, com sua subjetividade; e o Outro, enquanto dialogicamente implicado no processo fotográfico. (ROUILLÉ, 2009, p. 19)

Para Rouillé (2009), a Missão Fotográfica da Datar, em 1983, marcou a invenção de novas visibilidades que livravam os fotógrafos dos automatismos visuais do século passado. Com o objetivo de manter a unidade do território francês, ela foi lançada para representar sua paisagem a partir de outros pontos de referência, na qual a expressão se torna uma das principais condições do documento. “[...] a Missão acentua, na realidade, os limites da fotografia-documento, suas dificuldades em assumir as tarefas documentais do tempo atual.” (ROUILLÉ, 2009, p.163)

A falência das práticas da captar, descrever ou registrar abre o caminho para um programa de construção de imagens mais sensível aos processos, aos acontecimentos em torno do fazer fotográfico, onde se valoriza o desenvolvimento de uma escrita, um formato inteiramente assumido por um autor.

Lombardi (2007) credita o termo de Documentário Imaginário¹⁶ a esta nova via documental contemporânea, próximo ao conceito de fotografia-expressão de Rouillé (2009). O uso dos termos documentário + imaginário situa o gênero fotográfico em uma postura

¹⁶ O termo - em francês *Documentarie Imaginarie* - adotado por Kátia Lombardi surgiu com o curador Chuck Samuels, quando, o utilizou para classificar o trabalho fotográfico *Paisagem Submersa* durante o *Foto Arte*, ocorrido em Brasília, em 2004.

documental atrelada a um novo modo de olhar o cotidiano, permeado de influências e referências que dialogam com o *mundo imaginal*¹⁷ do fotógrafo.

Na contemporaneidade, a preocupação em ser fiel ao visível deixou de ser prioridade, e os fotógrafos documentaristas começaram a transportar para suas imagens as elaborações situadas no *inconsciente específico* – que diz respeito à estrutura psicológica. (LOMBARDI, 2008, p. 46)

Os fotodocumentaristas começaram a deixar seus sonhos e subjetividades falarem mais alto. Agora se sentem mais a vontade em colocar em prática novas formas de representação que aflorem seu imaginário. A tecnologia funciona como um importante catalisador desta manifestação – o borrado, o desfoque, a granulação, a sobreposição de imagens, ou seja, todos os recursos estéticos negados pelo documental moderno passam a ser dispositivos de significação, como Robert Frank já nos mostrou anteriormente e como atualmente Breno Rotatori nos mostra.

Em meu *bloco de notas*, aqui apresentado, a fotografia muitas vezes é operada dentro de um código que pode ser entendido como um “erro” se analisado pelo prisma dos manuais de técnica e de composição. Isso ocorre para que eu consiga extrair e sublinhar em determinadas cenas a atmosfera que me instiga entre luz, sombra e volumes, que têm primazia, na maior parte do tempo, sobre uma mimese perfeita do cenário abordado. [...]

Caminhando neste percurso errático tento restaurar, na imagem final, uma realidade mais abrangente na qual deve necessariamente se somar a visão do assunto a minha sensação e meu estado de ânimo naquele momento. Logo, quando pensamos em narrativa pessoal mediada por imagens, memória e auto-referência, “mentir” para ser “verdadeiro” pode de fato se constituir num método eficaz. (PRETURLON, 2009, p.16)

A máquina torna-se um mecanismo de expressão, ferramenta de extração da subjetividade do fotógrafo, de reconhecimento do outro, por meio da troca e do diálogo com o fotografado. Segundo Morin (apud LOMBARDI, 2007, p.59), o “imaginário e técnica apóiam-se um no outro, ajudam-se mutuamente. Encontram-se sempre, não apenas como negativos, mas como fermentos mútuos.” Trabalhos como o *Ensaio para a loucura*¹⁸, do brasileiro gUi Mohallem, exemplificam essa nova postura de apagar a distância que separa o

¹⁷ Lombardi se apoiará no conceito de *mundo imaginal* de Gilbert Durand (2004), o qual se refere “a região intermediária e nebulosa situada entre um mundo sensível e um mundo espiritual” (LOMBARDI, 2008, p.44), onde ocorrem as relações entre a subjetividade do fotógrafo e a objetividade do meio.

¹⁸ O processo consta no fotógrafo encontrar o entrevistado em algum local escolhido por ele de acordo com sua memória afetiva e, juntos, se submeterem a sessões de conversas e de confissões. Em outro momento, é feita uma foto do entrevistado, baseada na pesquisa realizada anteriormente por Mohallem no(s) último(s) encontro(s), por meio da técnica de pinhole digital, a qual dita a estética das imagens.

fotógrafo do mundo. A peça-chave do ensaio é justamente colocar o fotografado como ator principal de todo o processo imagético. É ele quem se sente motivado a se cadastrar no site¹⁹, quem determina o local e a ordem dos encontros com o fotógrafo. A entrevista é a ferramenta que gUi utiliza para adentrar no universo particular do fotografado, combinada à técnica de pinhole digital²⁰ elegida como forma fotográfica.

O pinhole no Ensaio *para a loucura* me aproxima do fotografado de várias maneiras. Ao mesmo tempo que se eliminam aberrações cromáticas e distorções pelas lentes, o elemento surpresa também ajuda muito. A impressão que tenho é que as pessoas não esperam que sua imagem seja realmente captada por aquele furinho no alumínio. Parece uma câmera cega, inofensiva.

O resultado estético também é muito apropriado à proposta, pois não é tão asséptico como as imagens produzidas pela [sic] câmeras digitais convencionais. Na sujeira e nas imperfeições do pinhole digital as coisas ficam mais próximas de como eu as percebo. É difícil de explicar. (MOHALLEM, 2009)²¹

Posteriormente, frases dos entrevistados são selecionadas arbitrariamente por ele para acompanhar cada imagem. “O que motiva essa escolha? O que me faz decidir por uma citação e não por outra? Quando coloco que os textos são meus é mais pra dizer que esse trabalho é mais confessional que antropológico.” (Idem.)

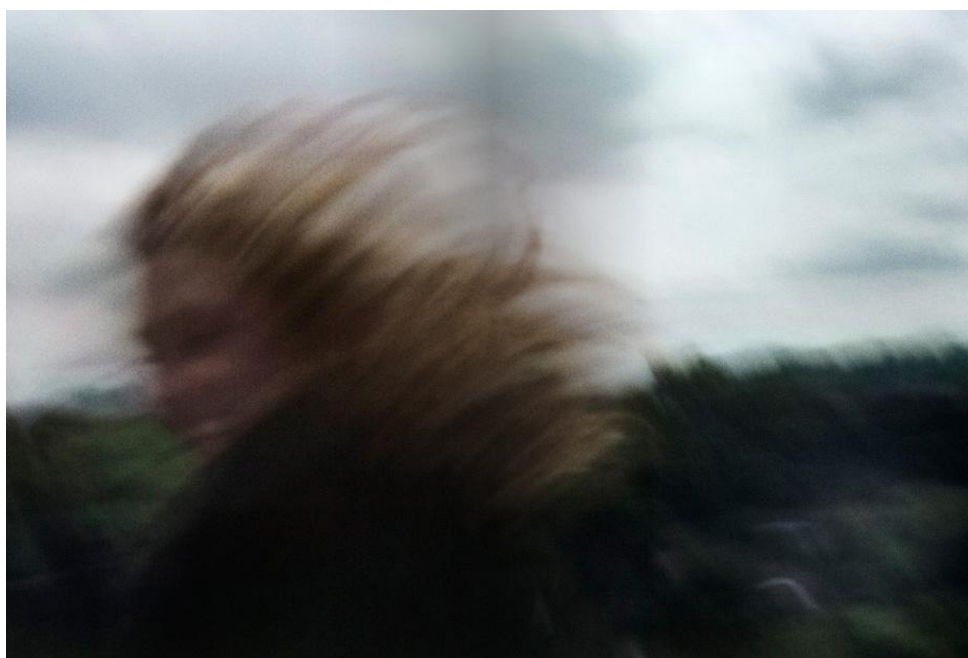


Fig. 14: Ensaio para a loucura 01. 2008.
Foto de gUi Mohallem

¹⁹ <http://www.guimohallem.com/subscription>

²⁰ Consiste basicamente em tirar a lente da câmera e substituí-la por uma tampa modificada, com um furo pequeno onde a luz entra e permite a fixação da imagem no suporte foto-sensível utilizado, seja ele película ou CCD das câmeras digitais.

²¹ Entrevista para o blog *Fotoclubef508* em setembro de 2009. Disponível em: <<http://www.fotoclubef508.com/blog/?p=8845>>. Acesso em 20 de outubro de 2010.

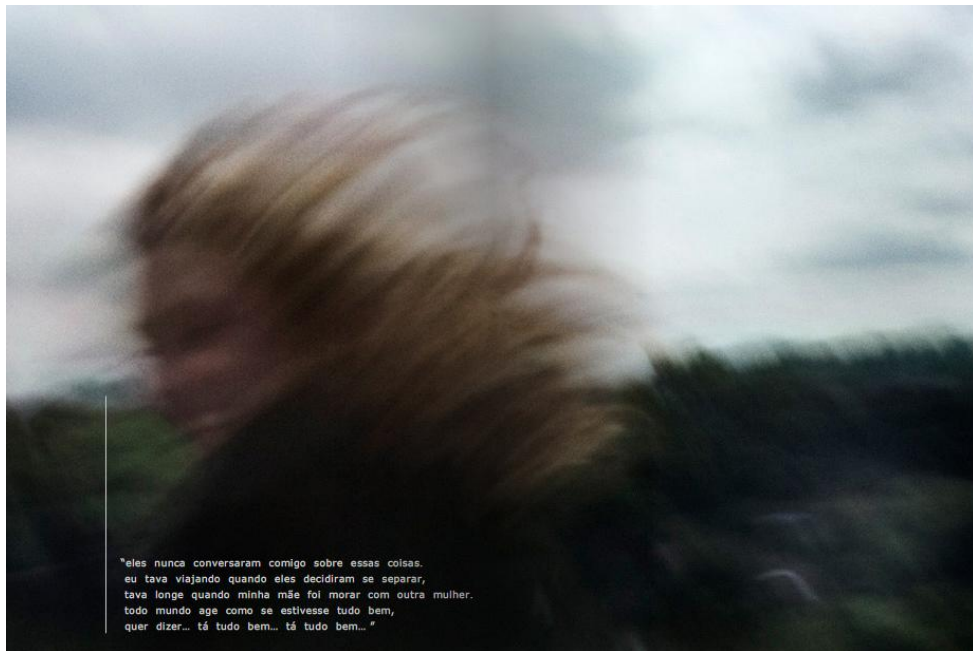


Fig. 15: Ensaio para a loucura 01 + depoimento. 2008.
Foto de gUi Mohallem

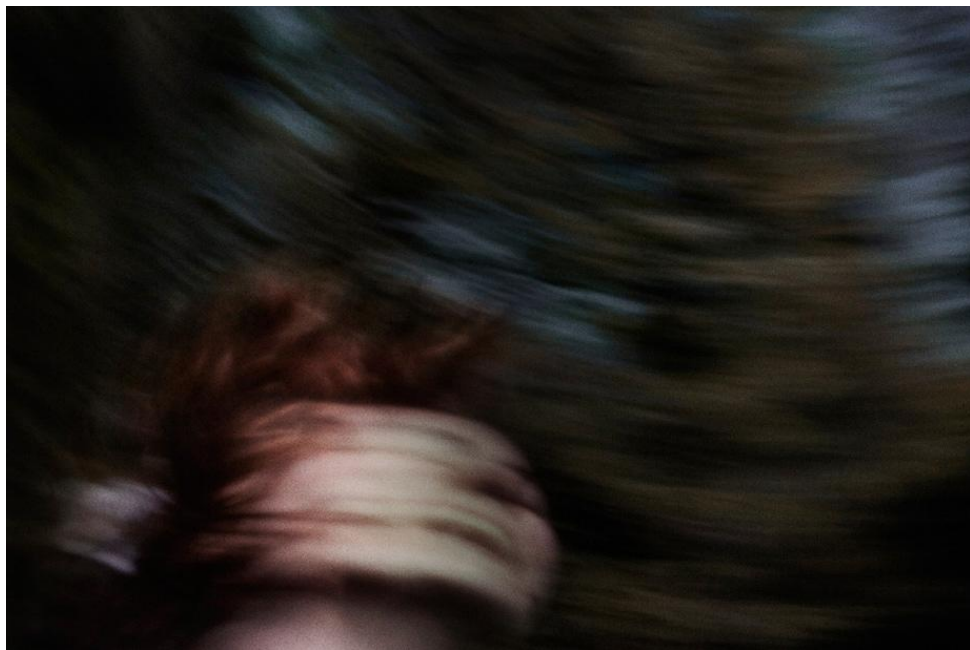


Fig. 16: Ensaio para a loucura 02. 2008.
Foto de gUi Mohallem

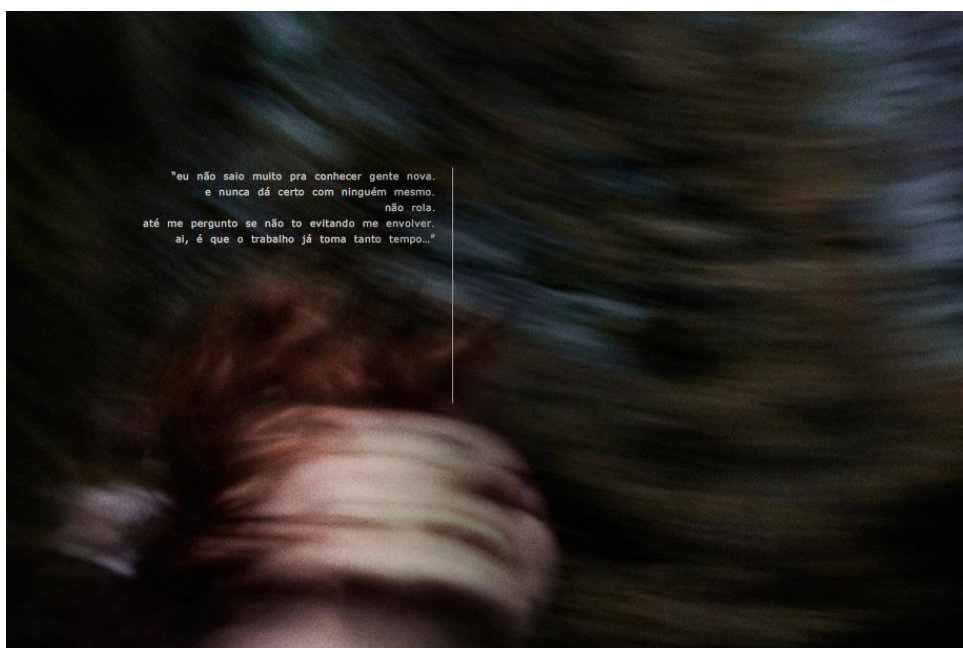


Fig. 17: **Ensaio para a loucura 02 + depoimento. 2008.**
Foto de gUi Mohallem

Sob o olhar de Rouillé (2009), trabalhos como este se classificam em um tipo de reportagem que ele denomina de reportagem dialógica. Entender o outro, seu cotidiano, seus anseios, seus sonhos ou suas insatisfações torna-se imprescindível para o fotógrafo retratar situações humanas que ultrapassem da ordem do registro. O diálogo é a abertura para a troca, para a proximidade e o envolvimento com o tema ou com o modelo, que faz com que ele possa adaptar-se a realidade do fotografado e encontre mecanismos ideais para representá-lo.

O fotógrafo sai da solidão do distanciamento com o mundo para produzir uma fotografia resultado da interação entre ele e seus modelos, que não mais se encontram em lados opostos, ao contrário disto, estão engajados em um mesmo projeto.

A própria forma de testemunhar muda. [...] obriga inventar novas formas e novos procedimentos para acessar as novas realidades: inventar a reportagem dialógica, para além de reportagem canônica da fotografia-documento. Inventar formas e procedimentos, uma espécie de nova língua fotográfica, para transformar os regimes do visível e do invisível, para acessar o que está sob nossos olhos, mas que não sabemos ver. Não fotografar “as” coisas ou “as” pessoas, mas fotografar os estados de coisas e com as pessoas. (ROUILLÉ, 2009, p. 184)

A fotografia-expressão é, portanto, proximidade com o objeto, é valorizar a produção coletiva de sentido. Lombardi (2008) caracteriza o processo de fabricação destas imagens em quatro instâncias: presença intensa do museu imaginário; imagens menos presas ao referente; ficção assumida e desejada; e interpretações exacerbadas.

1.3.1. PRESENÇA INTENSA DO MUSEU IMAGINÁRIO

A clássica frase de Sebastião Salgado – “Você não fotografa com sua máquina. Você fotografa com toda sua cultura.” – corresponde exatamente a idéia de *Museu Imaginário*, de André Malraux (1978), da qual Kátia Lombardi faz uso. O autor defende a existência de uma ‘biblioteca de imagens’ que cada indivíduo carrega dentro de si, sejam elas artísticas ou não, provenientes da sua vivência de mundo.

Cada fotógrafo se utiliza deste acervo de imagens para criar outras imagens permeadas de influências e referências, o que não quer dizer necessariamente que a obra seja uma imitação de outras, pelo contrário, “ele provoca outras tensões que lhe são próprias. Cria novas relações no campo específico de sua arte.” (SILVA apud LOMBARDI, 2007, p. 64)

O ensaio *Bloco de notas*, de Breno Rotatori, que iremos analisar posteriormente, retrata esta característica com perfeição quando o fotógrafo discorre:

As imagens que produzo estão no campo das ideias, onde a memória se situa onde o sonho se prolifera. Partem de uma ligação extremamente sensorial – é uma volta do que eu sentia ou do que eu gostaria de sentir. Isso para mim é real. (PRETURLON, 2009, p.23)

Também podemos tomar como exemplo o trabalho de Haroldo Sabóia, pertencente à nova geração da fotografia cearense, que possui grande influência da obra de Miguel Rio Branco. O jovem fotógrafo declarou que, de início, produzia suas imagens em preto e branco e, depois que conheceu o trabalho de Rio Branco (que domina com maestria o uso da cor), passou a clicar prioritariamente em colorido. Percebemos nas suas práticas fotográficas a predominância de tons; o uso de subexposição; os sujeitos das imagens escondidos em meio à penumbra ou borrados.

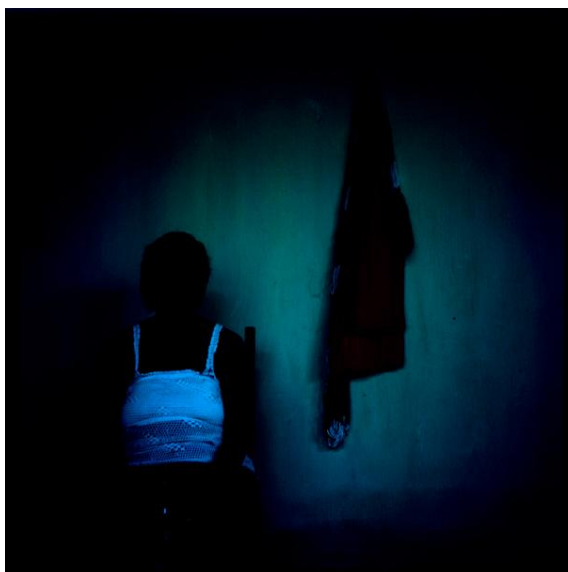


Fig. 18: **despalavras 01. 2009.**
Foto de Haroldo Sabóia

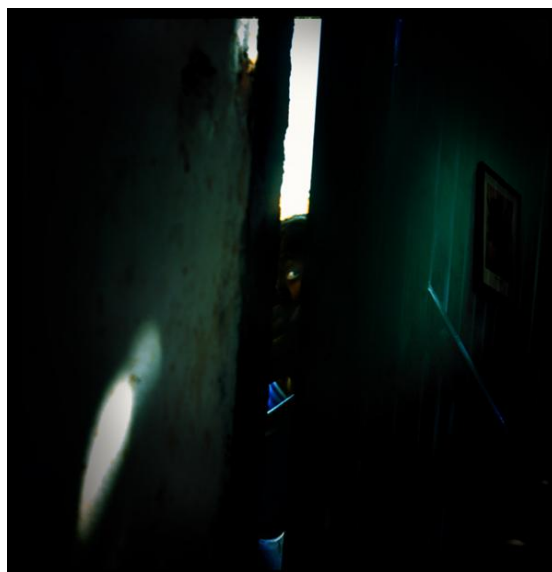


Fig. 19: **despalavras 02. 2009.**
Foto de Haroldo Sabóia



Fig. 20: **Vestiário na Academia Santa Rosa Boxing Club. 1993.**
Foto de Miguel Rio Branco



Fig. 21: **Salvador de Bahia. Pelourinho. 1985.**
Foto de Miguel Rio Branco

A idéia aqui não é questionar se era objetivo de Haroldo reinterpretar a obra de Miguel Rio Branco no fazer fotográfico destas imagens, mas deixar evidente que por mais que olhemos para elas e observemos traços que se assemelham, as fotografias serão únicas, individuais e irreproduzíveis. “A imagem fotográfica nunca é repetição sem ser diferença.” (ROUILLÉ, 2009, p.223)

No regime do Documentário Imaginário, a idéia de reapropriação de outros trabalhos é abertamente compartilhada pelos fotógrafos, que têm plena consciência de que a necessidade de cópia permeia a criação. Eles se apropriam de imagens preexistentes para construir outras novas imagens. A utilização do Museu Imaginário tem se tornado cada vez mais evidente e acelerada, já que na sociedade

contemporânea ele se encontra mais disponível a todos devido à enorme difusão de tecnologias como o cinema, a televisão, o vídeo e, mais recentemente, a internet. (LOMBARDI, 2008, p.47)

Elementos de referência tornam-se potencializadores de idéias que não se fecham às diversas formas de diálogo que estabelecemos com o nosso imaginário e às possíveis histórias interessantes que possam ser contadas.

Essa força de contigüidade que a imagem ganha a partir do *museu* nos permite fazer associações visuais e “a percepção fotográfica passa a ser um ato espontaneamente colaborativo, de discurso simbólico compartilhado.”²² (QUINTAS, 2010) Utilizando-se deste campo mágico e dialógico da fotografia, o integrantes do GEIT²³, grupo de estudos da Universidade Federal do Ceará do qual faço parte, iniciamos uma prática fotográfica que intitulamos de ‘*Telefone sem fio*’ (2009).



Fig. 22: *Telefone sem fio – Sonhando. 2010.*
Imagem de GEIT-UFC

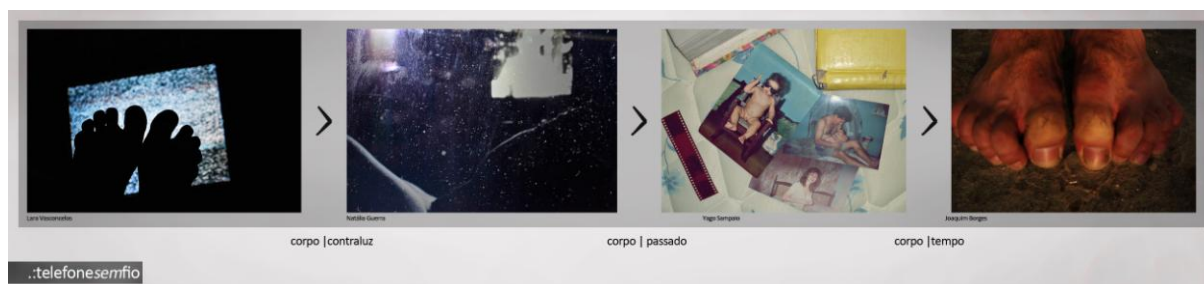


Fig. 23: *Telefone sem fio – Corpo. 2010.*
Imagem de GEIT-UFC

²² QUINTAS, Georgia. *De um para o outro.* (Texto sobre o trabalho do coletivo fotográfico Cia de Foto para o blog o Fórum Latinoamericano de Fotografia de São Paulo.) 13/10/10. Disponível em: <<http://www.forumfoto.org.br/pt/2010/10/de-um-para-o-outro/>>. Acesso em 14 de outubro de 2010.

²³ O Grupo de Estudos da Imagem Técnica (Geit) surgiu no início de 2007, derivado de uma necessidade de aprofundamento dos estudos sobre a imagem fotográfica, percebida por alguns estudantes e professores do curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará (UFC). Organizado pelo pesquisador e professor Dr. Silas de Paula, o grupo se reúne em saídas fotográficas pela cidade de Fortaleza e discussões teóricas acerca do tema.

O projeto consiste em criar narrativas visuais a partir de um conceito principal eleito pelo grupo e passar coordenadas adiante sem mostrar a imagem já feita. A idéia da brincadeira de criança que leva o mesmo nome se faz presente neste percurso de troca imagética, aonde a mensagem vai transformando e originando novas possibilidades de discursos. É lembrando, associando, desalinhavando a imaginação que as imagens vão se formando e surpreendentemente construindo a obra de símbolos compartilhados.

O coletivo fotográfico paulista Cia de Foto também se apropriou do exercício dialógico para construir seus próprios 'telefones sem fios', usando uma imagem que desencadeia em outra, um elemento que conduz para o outro, no jogo de $1 + 1 = 3$, que não dizem respeito ao imaginário do coletivo, como dos próprios fotógrafos selecionados para os trípticos.



Fig. 24: "Monasterio + Brodsky + Tiago Santana". 2010.
Imagem de Cia de Foto



Fig. 25: "Monasterio + Brodsky + João Castilho". 2010.
Imagem de Cia de Foto



Fig. 26: "Monasterio + Brodsky + Man Ray". 2010.
Imagem de Cia de Foto



Fig. 27: Monasterio + Brodsky + Pedro David". 2010.
Imagem de Cia de Foto

1.3.2. IMAGENS MENOS PRESAS AO REFERENTE

As imagens produzidas na contemporaneidade não estão mais presas às amarras do paradigma clássico documental²⁴ nem tampouco possui a mesma intensidade relação com o real, como já vimos anteriormente.

Para Rouillé (2009), a ditadura do referente e do “isso foi” caiu por terra, e o modo afirmativo de Roland Barthes transforma-se agora no interrogativo do “o que foi que aconteceu?”, próximo às concepções de Henri Bergson.

²⁴ Referência ao modelo paradigmático de 1930.

A imagem fotográfica, documento ou expressão, está, pois, tanto do lado do “isso foi” quanto do lado do “o que foi que se passou?” – é tanto impressão quanto notícia, tanto constativa quanto interrogativa, tanto matéria quanto memória, tanto atual quanto virtual, tanto antigo presente quanto passado puro. (ROUILLE, 2009, p. 221)

Cada momento fotográfico é composto de duas faces - uma ancorada no presente vivido e a outra no passado virtual da memória. A ordem é misturar a realidade das coisas e dos corpos materiais com as lembranças imateriais, é embarçar a linha do tempo, não se preocupado se estão extraindo os objetos ou sujeitos de sua essência.

1.3.3. FICÇÃO ASSUMIDA E DESEJADA

A construção, que antes era condenada, é agora parte integrante do processo de produção das imagens. Os fotógrafos contemporâneos não se sentem acanhados em dirigir a cena ou interferir na imagem, em mudar objetos de lugar ou conduzir suas personagens. Direcionar os elementos presentes virou sinônimo de cuidado estético, como vemos no ensaio ‘Os Sertões’, de Alexandre Severo.

Com o objetivo de retratar os tipos de gente do sertão nordestino descritos na obra “Os Sertões”, de Euclides da Cunha, Severo percorre os rincões de Pernambuco, Bahia, Ceará e Alagoas em busca dos sonhos, dos traumas, da guerra de cada um, que marca os traços de individualidade destes personagens. Fica claro que o diálogo é o principal caminho para a fabricação destas imagens, que permite a transformação dos sujeitos em atores, assumindo da qual um arquétipo do homem nordestino. “Caminhando pela metalinguagem, traz-nos a pose que se institui, negocia e se encena. Vemos os artifícios deste processo com seu fundo infinito e seu entorno “desordenado”.” (QUINTAS, 2009)²⁵

²⁵ QUINTAS, Georgia. *Perfil do fotógrafo Alexandre Severo para o site ‘Perspectivas’, parte do blog Olhavê*. 2009. Disponível em: <<http://www.olhave.com.br/perspectiva/?p=68>>. Acesso em 14 de outubro de 2010.



Fig. 28: Os Sertões. 2009.
Foto de Alexandre Severo



Fig. 29: Os Sertões. 2009.
Foto de Alexandre Severo



Fig. 30: **Os Sertões. 2009.**
Foto de Alexandre Severo

O distanciamento do factual proporciona a fotografia tornar-se mais íntima do caminho ficcional, como já o faz o cinema, o teatro, a literatura, entre outros, sem o rigoroso julgamento de verossimilhança. A fotografia imaginada, manipulada é encarada como linguagem e não como fraude.

1.3.4. INTERPRETAÇÕES EXACERBADAS

Diante da liberdade criativa que o *mundo imaginal* descrito por Durand (2004) proporciona, a imagem está à mercê de todo tipo de experimentação estética ao mesmo tempo em que está suscetível a interpretação mais livre de preceitos por parte de quem as consome. O receptor já não as olha inocentemente, e põe-se no papel de construtor de interpretações a partir de seu próprio repertório, de seu próprio *museu*.

Jacques Rancière (2010) anuncia o ‘espectador emancipado’, o qual assume a postura de questionador do que está vendo e não se contenta só em observar, mas também seleciona, compara, interpreta - é ele o responsável por dar sentido às obras. Seu poder de crítica o transforma de espectador em ator, em um ativista que faz sua experiência estética um meio de atuação para mudar seu contexto imediato.

É neste poder de associar e de desassociar que reside a emancipação do espectador, é apontar a emancipação de cada um de nós como espectador. Ser espectador não é a condição passiva que temos que mudar em atividade. É nossa situação normal. Nós aprendemos e ensinamos, atuamos e conhecemos também em espectadores que vinculam a todo instante o que eles vêem a o que eles viram, disseram, fizeram e sonharam. (RANCIÈRE, 2010, p. 23) (Tradução nossa)²⁶

Inverte-se a noção tradicional de autor, que não detêm mais o poder de encerrar sua obra em uma única idéia, e cria-se então uma dualidade entre autor e leitor, que agora tem o privilégio de regar as imagens de todos os sentidos criativos que sua leitura plural possa carregar.

O filósofo François Soulages (2010) também compartilha da idéia. Para ele, a fotografia pertence à esfera de uma estética denominada por ele como a *estética do ponto de vista, do particular e do singular*, ou melhor, um mesmo negativo possui a habilidade de desdobrar-se em uma infinidade de fotos diferentes, as quais apresentadas a contextos diferentes, amplia ainda mais a teia de potencialidades.

A obra fotográfica não é mais entregue pronta, com seu manual de utilização e seus interditos: ela é obra aberta, necessariamente aberta, obra viva que adquire uma nova dimensão e um novo destino a cada transformação em obra; a história da obra também é viva, pois cada recepção pode ser uma nova recriação. (SOULAGES, 2010, p.347)

No próximo capítulo, trataremos do atual contexto da arte, no qual esta produção imagética esta inserida, oferecendo ao leitor uma visão acerca do cenário que a fotografia está inserida como material da arte.

²⁶ “Es en este poder de asociar y de disociar que reside la emancipación del espectador, es decir la emancipación de cada uno de nosotros como espectador. Ser espectador no es la condición pasiva que tendremos que cambiar en actividad. Es nuestra situación normal. Nosotros aprendemos y enseñamos, actuamos y conocemos también en espectadores que vinculan a todo instante lo que ellos ven a lo que ellos han visto y dicho, hecho y soñado.” (RANCIÈRE, 2010, p.23)

CAPÍTULO 2

Uma fronteira

2.1. ONDE ESTAMOS?

“[...] o artista, como um dançarino na corda bamba, move-se em várias direções não porque seja habilidoso, mas por ser incapaz de escolher apenas uma direção.” (Mimmo Paladino)

Há mais de quarenta anos, estamos inseridos em um contexto da arte, o qual gera muitas definições e poucos consensos. A arte contemporânea, alvo de contínuas polêmicas entre acadêmicos, críticos, artistas e/ou público, provoca discussões não somente na produção e consumo de seus produtos, mas também nas mais variadas naturezas de opiniões quando se trata deste assunto. A amplitude de discursos não se restringe somente a arte, mas também acarreta visões heterogêneas acerca de qual contexto estamos.

São muitos os conceitos que tentam explicar este nosso presente. Zygmunt Bauman postula uma ‘modernidade líquida’ (2001), momento de transformações que ocorrem na sociedade contemporânea, que modificam as mais diferentes esferas da vida humana. Através da metáfora da liquefação, Bauman afirma que as instituições sociais – como o governo, a igreja, a família, as relações de trabalho, entre outras – antes sólidas e inabaláveis começam a ganhar a fluidez e maleabilidade da forma líquida. A relação com o tempo cada vez mais estreita leva a um crescente processo de individualização dos sujeitos modernos-líquidos, que transfere fenômenos de esfera pública ao plano individual. Esta sensação de tudo tornar-se mais fluido e instável leva-nos a crer uma suposta liberdade de pertença a amarras sociais, a locais e a costumes, e nos conduz a um ambiente de incertezas.

Diante deste panorama, a arte manifesta-se orientada pela demanda do consumismo. Bauman aponta uma “ênfase de eliminar as coisas”, uma constante demanda no novo para eliminar os detritos já existentes. “[...] a rápida eliminação dos resíduos se tornou a vanguarda da indústria.” (BAUMAN, 2009b)²⁷

²⁷ BAUMAN, Zygmunt. *A utopia possível a sociedade líquida*. Revista Cult, nº. 138, São Paulo. 03/08/2009. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/novo/entrevista.asp?edtCode=2BB95253-7CA0-42E3-8C55-8FF4DD53EC06&nwsCode=83FA9E51-05BA-4F2B-B922-E548B2FAB8FA>>. Acesso em: 01 de novembro de 2010.

Gilles Lipovetsky (2004) também propõe uma interpretação do nosso presente. O conceito de “hipermodernidade”, derivado da dilatação da pós-modernidade²⁸, origina uma nova sociedade marcada pela maximização de seus valores. A hipervalorização das sensações íntimas, o hipernarcisismo, a hipercirculação de capital, a hipervigilância, o hiperindividualismo acarretam uma nova postura do tempo social, que se tornou mais estreito e veloz. É uma sociedade voltada ao consumo e à comunicação de massa, onde tudo deve ser mais rápido, mais novo e mais eficiente.

A era do hiperconsumo e da hipermodernidade assinalou o declínio das grandes estruturas tradicionais de sentido e a recuperação destas pela lógica da moda e do consumo. (LIPOVETSKY, 2004, p.29)

Poderíamos entender este contexto também através de Jacques Rancière (2005), que anuncia por meio da revolução estética um momento em que é posto em xeque o regime representativo das artes²⁹ e se instaura o ‘regime estético da arte’, momento o qual elimina a hierarquia das artes, seus temas e gêneros e isola a “arte” no singular, destrói a barreira que distinguia as diferentes formas de fazer arte e a desobriga de toda e qualquer regra específica. Porém, para Rancière, esta mistura de gêneros e suportes das formas contemporâneas das artes caminha para uma “crise da arte”. A contradição de tudo ser arte e colocar vários gêneros em uma mesma categoria enfraquece a peculiaridade e especificidade de cada um, perdendo assim a noção dos limites de o que é arte ou deixa de ser.

Percebemos, então, que todos os autores chegam a uma mesma conclusão: ainda não houve uma ruptura que parte para algo completamente novo, deixando o modernismo pra trás. Ainda encontramos-nos em um intervalo no tempo que ainda não se desligou completamente do passado, seja ele ‘modernidade líquida’, ‘hipermodernidade’ ou ‘revolução estética’.

O conceito de “interregno” proposto por Bauman (2009a) sintetiza perfeitamente o que enfrentamos na contemporaneidade. O termo originalmente significa o “hiato de tempo que separa o falecimento de um monarca soberano até a entronização do seu sucessor”

²⁸ A pós-modernidade, segundo Lipovetsky, se deriva da oposição aos ideais da modernidade, como a perspectiva de progresso e felicidade no futuro, que foram abalados a partir dos anos 70. A pós-modernidade, então, propõe o indivíduo em posição de destaque na sociedade, enaltecendo seus desejos subjetivos e tornando o social um prolongamento do privado. Passou a ser mais individualista e efêmera, dando importância ao aqui-agora. Apesar de ter servido como fase de transição, Lipovetsky alega que este termo já entrou em desuso e agora faz-se necessário um novo nome para indicar o que acontece atualmente.

²⁹ O regime representativo da arte surgiu da liberação das artes da moral, da religião, dos critérios sociais do regime ético das imagens (a ‘arte’ submissa às questões das imagens da divindade, do direito ou proibição de produzir tais imagens e toda a polêmica platônica contra os simulacros da pintura, do poema e da cena) e instaura que a noção de representação ou de *mimesis* é o organizador das maneiras de fazer, ver e julgar.

(BAUMAN, 2009a)³⁰. Neste momento, a suspensão temporária das leis e das normas existentes era proclamada e as gerações aguardavam por uma ruptura na forma de continuidade do governo, da lei e da ordem social.

Gramsci amplia, no entanto, o conceito de “interregno” com um novo significado, abrangendo o mais amplo espectro de aspectos sócio-político-jurídicos da ordem e, simultaneamente, atingindo mais profundamente a condição sócio-cultural. Ou melhor, [...] Gramsci liberta a idéia de “interregno” de sua habitual associação com intervalo de (uma rotina) de transmissão hereditária ou poder elegível, e anexa a situações extraordinárias em que o quadro jurídico existente de uma ordem social perde a sua aderência e já não pode se impor, enquanto que um novo quadro, feito à medida das forças recém-emergidas que gera as condições responsáveis por tornar o antigo quadro inútil, ainda está na fase concepção, ainda não foi completamente montado ou não é suficientemente forte para ser colocado em seu lugar. (Idem.)

Assim, o autor propõe reconhecemos “a atual condição planetária como um caso de interregno”³¹, em que a velha ordem está morrendo e o novo ainda não existe ou não tem forças o suficiente para assumir seu lugar.

Esta condição torna-se mais sintomática na arte contemporânea. Apesar de ser considerada por vários autores uma evolução artística da arte moderna, uma nova etapa da arte com suas peculiaridades, ela ainda carrega muitas características enraizadas no passado. Para Anne Cauquelin (2005) o ‘estado contemporâneo’ deve ser encarado como um sistema que não pertence mais a ordem que prevaleceu até recentemente, e por isto, nem suas obras e nem suas produções devem mais ser julgados de acordo com a antiga estrutura da tal ordem. Como não sabemos dizer ao certo que critérios permeiam a arte contemporânea, instala-se um mal-estar toda vez que tentamos avaliá-la, devido ao seu pouco tempo de existência³².

Sem dúvida, é essa arte moderna que nos impede de ver a arte contemporânea tal como é. Próxima demais, ela desempenha o papel do ‘novo’, e nós temos a propensão de querer nela incluir à força as manifestações atuais. (CAUQUELIN, 2005, p. 19)

Para Cauquelin, assim como para Natalie Heinich, é importante que não adotemos mais classificações que remetam sucessões temporais. Para elas, esta concepção do termo ‘contemporâneo’ no sentido estrito do termo – o agora, o simultâneo – tem sido o principal

³⁰ BAUMAN, Zygmunt. *O triplo desafio*. Site da Revista Cult, n.º. 138, São Paulo. 03/08/09. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/novo/site.asp?edtCode=2BB95253-7CA0-42E3-8C55-8FF4DD53EC06&nwsCode={D65BE3E2-CCE3-4F64-B3E6-E8489AC54C3E}>>. Acesso em 01 de novembro de 2010.

³¹ Ibidem.

³² Os cinquenta anos de arte contemporânea são poucos em comparação a duração de séculos da arte clássica e moderna.

causador de confusões e polêmicas na hora de reconhecer ou classificar alguma produção atual. Esta lógica de evolução, classificada pelos ‘neo’, ‘pré’, ‘pós’ ou ‘trans’, não suporta mais as discussões que tratam de apreender a pluralidade de ‘agoras’.

Precisamos, portanto, atravessar essa cortina de fumaça e tentar perceber a realidade da arte atual que está encoberta. Não somente montar o panorama de um estado de coisas – qual é a questão da arte no momento atual – mas também explicar o que funciona como obstáculo a seu reconhecimento. Em outras palavras, ver de que forma a arte do passado nos impede de captar a arte de nosso tempo. (CAUQUELIN, 2005, p. 18)

Deste modo, assumiremos a proposta de Natalie Heinich (2008) em estabelecer a arte contemporânea como um gênero da arte atual, da mesma forma que admitimos sem dificuldades que a ‘música contemporânea’ é só um dos diversos gêneros musicais que existem atualmente na música. O gênero da arte contemporânea, em suma, constitui apenas uma parte da produção artística do presente.

2.1.1. UMA POSTURA CHAMADA CONTEMPORÂNEA

Assim como na arte, o mesmo vale para a fotografia contemporânea. Como defende Ronaldo Entler (2009), o termo ‘contemporâneo’ não consegue dar conta deste processo e construção que, no entanto, já possui uma história de quase meio século. Torna absoluto um conceito que deveria se referir ao presente de qualquer momento, “tudo é contemporâneo ao seu devido tempo, mas parece que, daqui a cem anos, leremos nos livros que a fotografia contemporânea foi um movimento ocorrido do século XX para o XXI.” (ENTLER, 2009)

Com contornos escorregadios, resta apreender que, mais do que um procedimento, uma técnica, um tendência estilística, a fotografia contemporânea é uma postura. Algo que se desdobra em ações diversificadas, mas cujo ponto de partida é a tentativa de se colocar de modo mais consciente e crítico diante do próprio meio. (Idem.)³³

A solução para este problema é abandonar a temporalidade desta classificação e tomarmos, daqui para frente, a fotografia contemporânea como uma postura, o que nos previne de cair em um relativismo impossibilitaria uma reflexão sobre a produção recente.

³³ Disponível em: <http://www.entler.com.br/textos/postura_contemporanea.html>. Acesso em 01 de novembro de 2010.

2.2. A ARTE-FOTOGRAFIA

Após a arte moderna, que abriu amplamente a arte para um grande número de materiais durante o século XX, chega, então, o momento da fotografia ser considerada um dos principais materiais artísticos no início deste século.

A cultura de oposições e de contrastes ente Leste e Oeste, entre comunismo e capitalismo, se encerra com a derrota americana no Vietnã (1975) e a derrota soviética com a queda do muro de Berlim (1989). O reinado do ‘ou’, da cultura modernista, que consistiam em distinguir, em excluir, em classificar, dar lugar a nova época do ‘e’, que anuncia uma cultura aberta à mestiçagem, à diferença, ao consenso. Durante quase vinte anos, o mundo oscila e a arte acompanha este movimento.

Atualmente, os processos tecnológicos ultrapassaram a idéia de imagem técnica mediada pelo aparelho e o processo criativo ganha mais valor no fazer fotográfico. Ao romper com seu caráter mimético, ela supera o problema de ser ou não arte ou de mero instrumento de registro do mundo.

A passagem foi, pois, quádrupla; da pintura para a fotografia, da arte tradicional para novas formas de arte, da fotografia-constatação para a fotografia-condição de possibilidade da obra, da fotografia-ícone para a fotografia-*index*. (SOULAGES, 2010, p. 320)

Rosalind Krauss (2002) aponta a “arte do índice”, na qual a fotografia consiste em uma prática artística indiciária que pretende libertar a arte da significação; desloca os objetos/atores de sua realidade habitual e confere à imagem outros limites na representação fotográfica. Trata-se de um ponto de partida para a subversão do real, que não se prende mais ao “isso foi” barthesiano.

O artista contemporâneo busca romper com o artista moderno, que focava sua obra na elaboração de uma gramática abstrata, ligada ao culto da individualidade do artista e à originalidade de sua obra.³⁴ É exatamente na remoção desta trava modernista que o cenário artístico e cultural volta-se ao corriqueiro, ao ordinário.

[...] muitos artistas sentem a necessidade de se reaproximar da realidade e do público e retomam a idéia de narrativa. Eles passam a buscar uma produção que se relacione diretamente com os fatos e movimentos da vida e deixam de se colocar numa posição transcendente, na qual a arte poderia se valer por si mesma, deslocada dos limites impostos pela vida real. (CANTON, 2009a, p. 26)

³⁴ Ver mais em CANTON, Kátia. *Narrativas enviesadas*. – São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2009.

Os grandes relatos dão lugar aos relatos do cotidiano, reflexos de um mundo gerado pela informação midiática e pela reprodutibilidade virtual. “Em vez de uma arte *per se*, potente em si mesma, capaz de transcender os limites da realidade, a arte contemporânea penetra as questões cotidianas, espelhando e refletindo exatamente aquilo que diz respeito à vida.” (Idem. p. 35)

Como assinala Rouillé (2009), há uma ascensão das “estéticas do ordinário”, partir dos anos 1970, por meio das obras de Christian Boltanski, Claude Closky, Dominique Auerbacher, entre outros artistas. Logo, a premissa torna-se fotografar um universo circunscrito nos gestos diários, nos lugares familiares, nos objetos usuais, banais e irrelevantes.



Fig. 31: Nan and Brian in bed, New York City. 1983.

Foto de Nan Goldin

O ensaio *The Ballad of Sexual Dependency* [A balada de dependência sexual], de Nan Goldin (1953-), é exemplar nesse respeito. Uma contemplação da sua vida amorosa e sexual, que mostrava publicamente sua vivência com o amor, o sexo, as drogas, a AIDS, a morte. Os pequenos dramas da sua vida preenchem toda a obra. No livro publicado em 1986, Goldin fala da sua motivação em fazer fotos das pessoas que amava, consequência do suicídio de sua irmã (morreu aos 18 anos) quando ela tinha dois anos de idade. Era uma estratégia de conversar sua

própria versão da história da sua vida. “[...] representar ordinariamente o ordinário, ou seja, entrelaçar uma forma de conteúdo com uma forma de expressão.” (ROUILLÉ, 2009, p. 358)

Como apontamos no capítulo anterior, a demanda de originalidade e autenticidade não é mais a ordem do regime estético contemporâneo. O papel do artista é questionado e a obra de arte ganha um sentido aberto, que se constrói durante a relação com o outro. Autores como Roland Barthes, Jacques Lacan e Michael Foucault questionam a noção de autor e o célebre artigo “A morte do autor”, de Barthes (1968) marca este amplo movimento de reconsideração do ideal modernista. O sentido da obra não reside somente da mente dele, mas depende também da interpretação e da produção de sentido feita pelo espectador.



Fig. 32: nº 01 After Walker Evans. 1981.
Foto de Sherrie Levine

A artista Sherrie Levine (1947-) é um dos exemplos mais emblemáticos desta espécie de crise da autoria³⁵. Ela pertence a uma geração de artistas norte-americanos da década de 80 que se apropriavam de imagens preexistentes para reinterpretá-las. Em sua obra, reproduz o trabalho de importantes fotógrafos modernos, como Walker Evans, Edward Weston, diferenciando suas fotografias das deles apenas pela baixa qualidade gerada pela reprodução e

³⁵ Embora o artista Marcel Duchamp seja apontado por vários autores como o precursor da crise da autoria, tomamos a liberdade de não classificá-lo aqui por não possuir o perfil dos artistas retratados nesta pesquisa. Buscamos falar de fotógrafos e, por esta simples razão, não colocaremos a importante figura deste artista em questão, sem a mínima intenção de desmerecê-lo diante a sua importância para as artes.

pelas menções ‘*Sherrie Levine segundo Edward Weston*’ ou ‘*Sherrie Levine segundo Walker Evans*’. O ato artístico de Levine não está em fotografar, mas em mostrar; não está na imagem, mas no título.

“O fetichismo modernista do nunca-visto transforma-se em uma ligação compulsiva ao já-visto, ao sempre-no-mesmo-lugar.” (ROUILLÉ, 2009, p. 358) Sua postura pela apropriação, contra a criação, coloca o valor artístico menos nas coisas e mais em seu contexto. O foco na arte-fotografia não é o que é visto no quadro, mas todas as trocas e experiências sociais geradas a partir dela.

O papel do artista consiste, daí em diante, em propor um dispositivo, em oferecer oportunidades das quais o público possa se apossar para que algo aconteça, não exatamente uma coisa, mas uma relação em constante devir: um estar-lá conjunto, que aja sobre os comportamentos. Entramos, aqui, em uma nova era onde a obra é periférica, em que ela não é mais o centro, mas somente a expressão de conexões. (ROUILLÉ, 2009, p. 351)

As imagens na arte-fotografia se liberam das imposições estéticas de pureza e inverte ao se misturar de forma desmedida às imagens de todas as origens, sejam advindas de outras esferas paralelas, artísticas ou não. As obras, então, adotam o princípio do pastiche, desestruturando contextos e sentidos históricos, e resultando em uma imagem desprovida de sentidos originais, sem ancoragem, nem leis. A artista Cindy Sherman (1954-), atua construindo um portfólio de uma atriz que nunca existiu. Ao assumir o papel de diretora, atriz, modelo e fotógrafa, ela se disfarça e em uma multidão de personagens que atravessam a história do cinema: dos clássicos americanos dos anos 40, passando pelo cinema *underground* americano e à câmera na mão. Em suas autorrepresentações, há um fluxo de uma identidade móvel, sem um “eu” que se dê para ver ou reconhecer.



Fig. 33: **Lucille Ball. 1975.**
Foto de Cindy Sherman



Fig. 34: **Untitled #153. 1985.**
Foto de Cindy Sherman

“Ao assumir mil feições, Cindy Sherman não tem mais nenhuma. E suas obras, que fazem referência só a ela, não tem nada de autorretrato.” (Idem. p.364) A perda da crença na realidade potencializa a invenção de outras realidades; o documento elimina-se na ficção e, assim, a postura documental anteriormente assumida transforma-se somente em um dos elementos de criação que o artista se utiliza para transcender a realidade.

A arte-fotografia amplia seu catálogo de subjetividades à medida que ela oscila entre o rastro da impressão e a alegoria. Rouillé (2009) defende a alegoria como uma das características mais fortes da arte-fotografia, diante a renovação da arte contemporânea. Afirma que ela serve como princípio estético para numerosos trabalhos pela sua dupla estrutura de sentido próprio e explícito e de sentido latente e figurado. “Em resumo, a alegoria é a expressão de idéias através de imagens, enquanto o símbolo, por meio de imagens, dá a impressão de idéias.” (Idem. p. 383)

Aqui identificamos as categorias apresentadas no primeiro capítulo em diálogo com as fotografias da contemporaneidade. A potencialização das imagens dá-se através do imaginário, forjada do curto-circuito entre a memória pessoal e coletiva que estas “paródias” do mundo apresentam. “Teremos então a surpresa de perceber que, ao inventar um mundo, essas ficções nos representam ainda mais profundamente.” (ENTLER, 2009)



Fig. 35: **Reveries. 2009.**
Foto de Angela Bacon-Kidwell

“A fotografia é enigma”, como escreve François Soulages (2010): ela não fornece uma resposta e incita o receptor a criar e a pensar, de maneira inacabável; impõe este enigma que abre o desejo do real para o imaginário, de um sentido a uma interrogação sobre o sentido, de uma solução a um problema.

No capítulo a seguir, nos deteremos à análise do ensaio *Bloco de notas*, 2009, do fotógrafo Breno Rotatori, a partir de suporte teórico que viemos construindo nesta pesquisa até este momento. Nos próximos parágrafos, discorreremos sobre o autor, sobre a obra e seu contexto conceitual e, posteriormente, faremos sua análise, buscando proporcionar, assim, um novo *corpus* teórico às pesquisas de fotografia na contemporaneidade.

CAPÍTULO 3

Uma fusão

“O mundo verdadeiro, finalmente, torna-se fábula”.
(Nietzsche)

Após entendermos o desencadeamento da crise da fotografia-documento e suas transformações até a chegada fotografia-expressão - gênero imagético de um regime de visualidade da contemporaneidade -, e nos situarmos e compreendermos em qual período que a produção artística se encontra, com suas características e particularidades, faremos, agora, a análise do trabalho *Bloco de notas*, 2009, de Breno Rotatori, eleito como o nosso *corpus* empírico.

Observaremos os conceitos discorridos ao longo da pesquisa presentes sua obra, como o *Documentário Imaginário* e a *Fotografia-expressão*, os quais nos servem de suporte para esta análise.

3.1. QUEM É BRENO ROTATORI?

Breno Rotatori Preturlon é fotógrafo nascido em São Bernardo do Campo, SP, em 1988. Desde 2006, estuda e trabalha em São Paulo. Realizou sua formação artística no Centro Universitário SENAC, onde se formou bacharel em Fotografia no ano de 2009.

Seu interesse por fotografia, segundo ele, foi estimulado desde criança, quando ia com frequência a exposições acompanhado de seu pai, um grande entusiasta da fotografia e também fotógrafo amador, que sempre registrava os momentos significativos de sua família.³⁶ Atualmente dedica a maior parte do seu tempo ao desenvolvimento de seus projetos pessoais.

Recebeu o prêmio Porto Seguro de Fotografia 2009, categoria revelação, e foi selecionado para Descubrimientos Photo España (Centro Cultural São Paulo). Foi indicado

³⁶ “Photography has always been present in my life. My dad had a darkroom in his house and he used to photography a lot. He was a great amateur so for me it came very naturally. Even when I was small, I knew that I was going to study photography.” (ROTATORI, 2010a, p.128) Entrevista concedida a Foam Magazine nº24, em setembro de 2010. Disponível em: <<http://www.foammagazine.nl/issues&aid=>>>. Acesso em 10 de novembro de 2010.

para o prêmio KLM Paul Huf Award 2009, Foam_Fotografiemuseum Amsterdam, Holanda 2010. Hoje em dia, é representado pela Galeria de Babel por toda América Latina.

Ganhou destaque na cena fotográfica nacional, virando pauta de site e blogs conceituados na área da fotografia, como o site do Festival Paraty em Foco³⁷ e do Fórum Latinoamericano de Fotografia de São Paulo³⁸, e convidado para importantes eventos nacionais como o Festival de Fotografia de Porto Alegre, FestFotoPoA³⁹.

Atualmente suas obras estão no campo representativo entre o real e o ficcional, com a presença do estudo sobre a utilização e representação fotográfica. Além da fotografia, dialoga também com o vídeo como parte integrante da sua pesquisa.

Ultimamente Breno desenvolve trabalhos com parceria de outros fotógrafos, como gUi Mohallem e Felipe Russo, como acontece no Projeto Incubadora. Ao longo dos últimos sete meses, os fotógrafos compartilharam o processo de criação de seus últimos trabalhos, as séries *Na Borda do Campo, no limite da cidade*, de Felipe Russo, *Sopro*, de Breno Rotatori, e *Welcome Home*, de gUi Mohallem, com a finalidade de expandir as possibilidades de interferência no desenvolvimento de cada um. A partir da ação do grupo, convidados e públicos são estimulados a participar da transformação deste trabalho, como “metacriadores”, como eles denominam, aqueles que atravessam a criação. As reflexões, registros das atividades e alguns resultados foram compartilhados no blog⁴⁰ do projeto.

3.2. O ENSAIO *BLOCO DE NOTAS*

Bloco de notas é um ensaio realizado pelo fotógrafo Breno Rotatori como trabalho de conclusão de curso para a obtenção do título de bacharel em Fotografia pelo Centro Universitário Senac-SP, em 2009. A idéia iniciou no final de 2008, em meio à inquietação de Breno em dar outra forma à idéia de documental. Começou, então, a fotografar sua vida, com o objetivo de questionar sua própria realidade. É uma busca pessoal do artista de captar o “não fotografável”, como ele mesmo escreve, “uma extração subjetiva do real a partir do meu íntimo.” (PRETURLON, 2009, p.06)

³⁷ <<http://paratyemfoco.com/blog/2009/08/breno-rotatori-um-estudante-de-fotografia/>>. Acesso em 10 de novembro de 2010.

³⁸ <<http://www.forumfoto.org.br/pt/tag/breno-rotatori/>>. Idem.

³⁹ <<http://www.festfotopoa.com.br/blog/?p=246>>. Ibidem.

⁴⁰ www.projetoincubadora.com

O ensaio se ancora na construção de uma memória composta por fragmentos e sobreposições de seu cotidiano, a qual dita a estética e a edição de seu trabalho, descontínuo e atemporal por essência. Seu objetivo é abrir inúmeras brechas para o imaginário através da idéia do bloco de notas do viajante, que ao longo do tempo ganhou o *status* de mecanismo de preservação de informações e lembranças importantes e significativas para a pessoa que o elege utilizar. Um diário repleto de pensamentos, sensações, impressões, momentos vividos, etc., de cronologia maleável, sem amarras rígidas a datas, dados ou estatísticas.

Outra referência de Breno é o *Bloco De Notas Mágico*, de Sigmund Freud (1856-1939). O psicanalista tinha o hábito de utilizar de um bloco de notas e uma ponta seca⁴¹ como mecanismo de análise de seus pacientes. Ele pedia que se expressassem por meio destes instrumentos, que a cada conteúdo escrito, por conta da ponta seca, se apagava da superfície com o tempo e possibilitava a escrita de outras anotações em cima da camada do escrito anterior. O que se formava era uma gama de camadas sobrepostas, em diferentes níveis de fixação no papel. Freud assim fazia referência aos flashes do inconsciente das pessoas, à memória e seus atos falhos, que através dos seus fragmentos de pensamento geravam uma série de signos para a interpretação da subjetividade do paciente.

A partir do estudo e da observação destas suas modalidades de bloco de notas, do viajante e do psicanalista, tentei encontrar um caminho que me levasse a conceituação do meu bloco de notas pessoal. Narrativa não linear de uma viagem sem começo e sem fim – minha própria vida e seu entorno – que agora se somam ao uso das imagens fotográficas e seu encadeamento num tempo-espaco tampouco muito definido, que objetivam uma investigação da minha própria subjetividade. (PRETURLON, 2009, p.13)

Colocando-se no papel de viajante ou de paciente, Breno cria então seu código de interpretação da realidade e faz suas anotações por meio de imagens. Sua série de documentos fotográficos intimistas transforma suas experiências mais intensas em fábulas, que desprende das imagens um recorte meramente autobiográfico para abri-las ao campo da ficção.

Igualmente a um turista que fotografa uma viagem e depois organiza o álbum de acordo com suas lembranças, seu *Bloco de notas* é uma metáfora de como a fotografia é capaz

⁴¹ “Estilete de aço temperado, cilíndrico ou quadrado, preso a um bastonete cilíndrico de madeira, semelhante a um lápis ou lapiseira. Possui uma ponta que pode ser de aço temperado ou conter uma pedra preciosa, geralmente um diamante. Além de nomear o instrumento usado para riscar o metal, também dá nome à técnica e ao tipo de gravura produzida com ele. [...] Por ser um instrumento, a ponta-seca pode ser usada em outros gêneros de gravação, manual ou química, como gravação a talho-doce, a água-forte e a água-tinta..” Extraído da *Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais*. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3827>. Acesso em: 21 de novembro de 2010.

de forjar uma memória por meio das inúmeras narrativas que se pode construir a partir dela. Assim como, atualmente, a ficção é parte constitutiva das obras documentais, seja qual for seu tema.

Como o explorador de terras desconhecidas, fantasio minha vivência. Através dessa fantasia, códigos aparecem, tempos se justapõem e desenham uma espécie de alfabeto codificado, porém não pretendo vir a interpretá-los. Afinal, não sou meu psicanalista. (PRETURLON, 2009, p.17)

O ensaio *Bloco de notas* é composto por 21 fotografias coloridas⁴², apresentadas em sua versão final no tamanho 9x12cm, dentro de uma caixa juntamente com a monografia de conclusão de curso do fotógrafo. O trabalho encontra-se no acervo da biblioteca do Centro Universitário Senac-SP.

A pesquisa de Breno é fundamentalmente imagética, mas nem por isso deixa de dialogar com a literatura, com o vídeo e o cinema, os quais exercem profunda influência no desenvolvimento da fantasia presente em sua obra.

3.3. MEMÓRIA E NARRATIVA

A libertação da arte na representação do real alterou a noção de narrativa como também a estruturação das obras na contemporaneidade. Em vez do começo-meio-fim tradicional, encontramos tramas compostas por tempos fragmentados, sobrepostos, deslocados. Neste momento em que se perde a confiança na realidade devido à inundação de imagens que atinge o mundo, a memória, a herança e a tradição são elementos que passam a ser revalorizados; “[...] contar histórias se transforma em um jeito de se aproximar do outro e, na troca entre ambos, de gerar sentido em si e nesse outro.” (CANTON, 2009a, p.37)

A condensação do espaço e a liquidez do tempo⁴³ tornam a memória uma das grandes molduras da produção artística contemporânea, como forma de resistência à fugacidade e ao panorama de comunicação à distância e de tecnologia virtual, que mexe com as noções de

⁴² O ensaio completo encontra-se no anexo B.

⁴³ “O regime temporal que preside nosso cotidiano sofreu uma mutação tão desorientadora nas últimas décadas que alterou inteiramente nossa relação com o passado, nossa idéia de futuro, nossa experiência do presente, nossa vivência do instante, nossa fantasia de eternidade. A espessura do próprio tempo se evapora a olhos vistos, [...] a viver a velocidade instantânea, ou a fosforescência das imagens, ou os bits de informação. (PELBART apud CANTON, 2009b, p.19)

privacidade há algum tempo. Ela torna-se também um território de recriação, em resposta ao encurtamento das experiências, onde os tempos inteiros se deslocam para as pequenas coisas.

É neste campo que a fotografia de Breno floresce. Partindo da premissa de Philippe Dubois (1993) – “Uma foto é sempre uma imagem mental. Ou, em outras palavras, nossa memória só é feita de fotografias.” – ele estabelece seu *bloco de notas* como um acúmulo de lembranças, memórias, resquícios de sonhos.

Passado e presente se fundem na representação. O momento do ato fotográfico por vezes ocorre com a sensação de que a câmera entrou no processo com um certo atraso. Algo – uma luz, uma sombra, um cheiro, uma textura – despertou minha lembrança e fotografei em seguida. [...]

Essa confusão temporal vem bem a calhar. O passado e o presente se entrelaçam de maneira que perco a noção exata de quando as imagens definitivamente ocorreram. Sim, tudo se materializou no momento de pressionar o botão, mas na verdade as imagens surgiram antes. Emergiram do meu inconsciente, deste depósito involuntário de imagens fotográficas. Tudo é fotografia. E esse movimento cíclico continua e continua. (PRETURLON, 2009, p.26 e 27)

É neste ritmo não-linear da memória, embarcada no balanço do vem e vai de lembranças, que Breno constrói sua narrativa enviesada⁴⁴. Não importa a ordem, e sim o mosaico que ela pode originar. Ele escolhe e edita o que quer mostrar, simula sua vida, cria suas sensações⁴⁵. Mentira? Representação? Simulacro? Sim, todas as alternativas anteriores. Por que não?

Não podemos mais amarrar a fotografia em cânones de relação com o real de forma estreita, mas propor a ampliação de nossa visão de “real” como um ponto de partida para a imaginação e a construção de novos mundos.

3.4. A ANÁLISE

Após a breve biografia de vida de Breno Rotatori e de seu trabalho, analisaremos a obra *Bloco de notas* a partir de categorias que identificamos como pontos comuns aos pesquisadores que discorreremos ao longo desta pesquisa. Elas se definem tanto como características das fotografias documentais contemporâneas quanto como seus processos de

⁴⁴ Kátia Canton (2009) propõe o conceito de *narrativas enviesadas* para analisar a produção contemporânea de acordo com sua forma de contar histórias. Elas quebram a seqüência cronológica de passado-presente, deslocando as noções de temporalidade para novos âmbitos de recortes e remendos, de justaposição e repetição, o que desemboca em outras formas de criação de sentido.

⁴⁵ “A memória é uma ilha de edição.” (Waly Salomão)

produção. Elegemos como suporte de análise as seguintes categorias: *estética do ordinário*, de Rouillé, (2009); *narrativa enviesada*, de Canton, (2009); *presença intensa do museu imaginário e ficção assumida e desejada*, ambas de Lombardi (2008).

Tratando de um ensaio extenso composto por 21 fotografias, optamos por selecionar alguns grupos de imagens que facilitarão a análise do *corpus*. Estas poderão vir sozinhas ou acompanhadas por outras, sejam de Rotatori ou de outros fotógrafos que inspiram seu trabalho. Porém, é importante primeiramente identificarmos as características gerais à obra a fim de entendermos o que une estas imagens.

O *bloco de notas* é um trabalho prioritariamente subexposto, ou seja, quando a superfície sensível (filme negativo ou CCD das câmeras digitais) é atingida por pequena quantidade de luz, deixando a fotografia mais escura do que seria pela leitura média. É ambientado por imagens de cômodos de uma casa e de espaços exteriores, como bosques, matagais e ruas, onde são dominantes o anoitecer ou a noite propriamente dita. Devido a estas condições, os recursos de iluminação artificial ou de rastros de luz tornam-se essenciais para a captação do ensaio. À medida que o dia vai acabando e a claridade se esvaindo, percebemos que a nitidez das imagens acompanha este movimento. Ela vai se diluindo como se os nossos olhos se turvassem diante a “ausência” de luz, desfocando e fragmentando os corpos e as coisas presentes nas fotografias.

Outra forma de observar este ensaio merece também nosso destaque. Se pensarmos no caminho de “fora para dentro”, do externo para o interno, notamos que as imagens de Rotatori ganham nitidez a partir do momento que em damos importância ao cotidiano de sua casa e de sua vida, ou melhor, ao que é ordinário para o fotógrafo. Seu inventário do trivial registra o passeio com o cachorro, o amigo consumindo drogas, os seios de uma namorada, uma mulher pegando algo na geladeira, um prédio na visão de sua janela, sempre orientado para o banal, o habitual, o familiar.

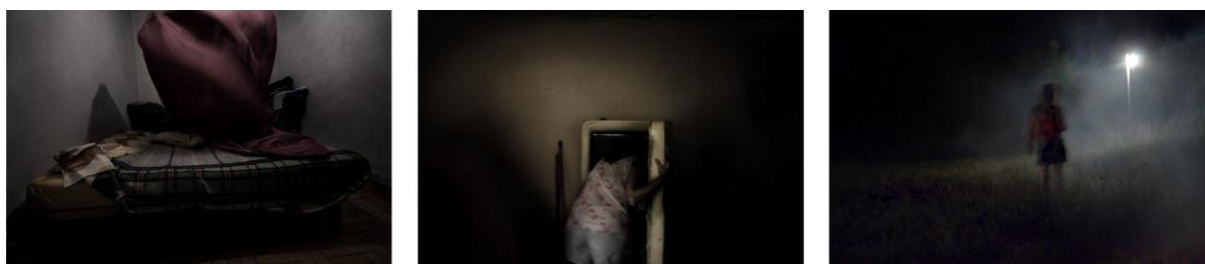


Fig. 36: **Tríptico para análise. Bloco de notas. 2009.**
Foto de Breno Rotatori

O *bloco de notas*, porém, não contempla nenhuma das seqüências aqui observadas. Pelo contrário, os níveis de foco e desfoque se alternam ao longo de toda a narrativa instituída por Breno, assim como o posicionamento interno ou externo do observador para com as cenas captadas.

Por meio das fotografias do meu bloco de notas não tenho a pretensão de criar narrativas lógicas e lineares e/ou desenvolver soluções. Fotografo. Apenas isso. Minha vida através de imagens que são representações de uma realidade difusa, por vezes impalpável. (PRETURLON, 2009, p.17)

Assim, o recorte de sua realidade material transfigura-se em memória. O ensaio ganha o estatuto de lembrança a partir desta confusa organização das imagens, como uma simulação de nosso cérebro na tentativa de recordar e organizar acontecimentos passados, que às vezes surgem vívidos como tivessem ocorridos no exato momento em que são recordados, por outras vezes turvos como se ficassem imersos em meio à correnteza de eventos de nossas memórias.

A minha pesquisa estética está ligada as minhas sensações, tento aproximar em cor e densidade o que eu quero lembrar do [sic] que sentia. Foi uma forma que cheguei para potencializar uma ficcionalização no real, ou o inverso. (ROTATORI, 2010b)⁴⁶

Diante disto, Rotatori recusa uma linearidade à sua obra e cria uma narrativa cujo sentido não está fechado em si mesmo. Sua ‘narrativa enviesada’ é composta por tempos fragmentados, sobreposições e repetições, no entanto, nem por isto deixa de contar histórias. Ela narra, porém não resolve necessariamente suas tramas. (CANTON, 2009a)

A sua memória imagética encontra-se na fronteira entre a realidade factual e virtual, nos possibilitando também construir lembranças particulares que cada fotografia de sua obra nos possa remeter. Assim como as imagens do fotodocumetarismo contemporâneo são capazes de se vincular a uma série de outras imagens, as fotografias de Breno também possuem este vínculo consangüíneo⁴⁷, como narramos anteriormente no primeiro capítulo⁴⁸.

⁴⁶ Ver anexo A.

⁴⁷ “Creio que todas as imagens são consangüíneas. Não existem imagens autônomas. A imagem mental - a imagem virtual da consciência - não pode ser separada da imagem ocular, nem tampouco separá-la da imagem corrigida oticamente que é àquela vista através de lentes.” (Tradução nossa) (VIRILIO, 2004)

⁴⁸ Veja o item 1.3.1- Presença do museu imaginário, no capítulo 1 desta pesquisa.



Fig. 37: "**Monasterio + Brodsky + Breno Rotatori**". 2010.
Imagem de Cia de Foto

As imagens do fotodocumentário imaginário são capazes, então, de se vincular a um modo de representação que vai para além da remissão ao referente: à coisa fotografada, são agregadas lembranças, crenças, valores, interesses, desejos e receios do próprio fotógrafo. Isso se dá não tanto na forma como o fotógrafo limita sua percepção (o que vê e como vê), quanto na maneira como guia o seu trabalho (o que fotografa e como fotografa). (SANTOS, 2010, p. 03)

A fotografia a seguir (figura 38), por exemplo, desloca a noção de tempo e memória com o simples registro de um homem escondido por trás de um quadro, o qual contém uma pintura de uma paisagem natural, composta de árvores e matos, que dão ênfase a uma estrada de terra a qual conduz ao horizonte de um entardecer. O quadro está segurado de cabeça para baixo por este homem que só vemos parte de suas mãos e de seu dorso. “Em resposta ao encurtamento das experiências, alguns artistas propõem obras sobre a memória de tempos inteiros, uma inteireza focada nas pequenas coisas.” (CANTON, 2009b, p.35) A relação espaço-tempo gerada a partir desta fotografia é totalmente desvinculada do olhar fugaz e da imagem fugidia que o momento contemporâneo acarreta. Permitimo-nos a contemplá-la por um instante mais estendido que normalmente não reservaríamos, uma vez que ela aguça uma memória que também pode ser nossa. É como se tivéssemos a sensação de que um ente querido nos propusesse embarcar na lembrança de um momento ou um local do passado, assim como os álbuns de família e seus ritos de revisitação à memória fazem ou faziam outrora (já que atualmente percebemos uma mudança no registro e arquivamento das fotografias domésticas com a chegada do digital e da profusão da tecnologia).



Fig. 38: **Bloco de notas. 2009.**
Foto de Breno Rotatori

O quadro não só remete um “tempo fora do tempo”⁴⁹, como também se volta para a própria obra de Rotatori, quando carrega o entardecer e a paisagem semelhante à captada em outras fotografias do ensaio. “O tempo da memória, afinal, não é apenas o tempo que já passou, mas o tempo que nos pertence [...]”. (CANTON, 2009b, p.58)

O museu imaginário proporciona à fotografia-expressão de Rotatori abrir-se para a criação de um universo visual livre dos retratos tradicionais dos álbuns de família ou das fotografias comuns aos registros cotidianos não atrelados a uma expressão artística. Na realidade, ele desfruta de uma liberdade criativa a partir do momento que assume uma postura de aprendiz (já que este ensaio consiste em seu trabalho de conclusão de curso, como citamos anteriormente), de explorador, de ‘alquimista’, quando mistura referências ou experimenta sua estética, como aponta o coletivo fotográfico Cia de Foto: “Breno Rotatori leva a vantagem de ainda não ter aprendido. Ele é antes. Um fotógrafo no Brasil que ainda não saiu da faculdade. Pense na consequência de um tempo sobre esse estudante.” (CIA DE FOTO, 2009)

E esta liberdade reflete-se nos recursos estéticos eleitos para manter o laço consanguíneo entre as imagens e, assim, guiar o ensaio. A subexposição, o alto contraste das cores e a predominância do preto, os corpos fragmentados, os retratos não tradicionais de corpos “esfacelados” e rostos desfocados; tudo vai ao encontro das obras de fotógrafos que estimularam os pulsos criativos de Breno. “Miguel Rio Branco e Antonie D'agata são artistas

⁴⁹ “A arte contemporânea, ao evocar a memória em suas possibilidades multifacetadas, propõe um “tempo fora do tempo”, expressão criada por Jeanne-Marie Gagnebin, ao referir-se ao *O tempo reencontrado*, último volume da obra de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*.” (CANTON, 2009b, p.57)

que me impulsionaram bastante.” (ROTATORI, 2010b) As fotografias abaixo exemplificam esta referência sem reservas que sua obra exhibe, afinal, a idéia de apropriação na produção contemporânea é abertamente utilizada, compartilhada e difundida.

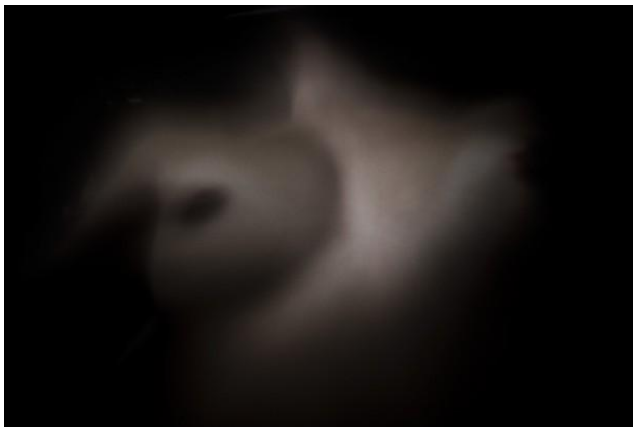


Fig. 39: **Bloco de notas. 2009.**
Foto de Breno Rotatori



Fig. 40: **Aka Ana. 2006.**
Foto de Antoine D'Agata

As duas imagens mostram mulheres deitadas, ou aparentemente deitada no caso da fotografia de Breno, mas que exprimem um semelhante posicionamento corporal. Apesar das diferenças de cores (a primeira é colorida e a segunda preto-e-branco), de enquadramento (na primeira não conseguimos identificar o rosto da retratada e na segunda já percebemos de quem se trata), ou de iluminação (a primeira nos dá a sensação de ter sido realizada em um ambiente de baixíssima luminosidade, onde o que revela os seios da mulher é um feixe de luz, a segunda já se situa em um cenário bem iluminado, onde até conseguimos reconhecer a cama e os lençóis nos quais a mulher está deitada), as semelhanças se sobressaem, mesmo que não sejam tão numerosas. O principal aqui é enxergar o momento em que foram concebidas, repleto de intimidade entre o fotógrafo e a fotografada. Uma possível lembrança de momentos prazerosos, cheios de afeto e boas recordações.

A noção de identidade de suas personagens é alterada a partir da ocultação ou da ausência daquilo que é próprio da idéia de retrato, o rosto. Assim como Antonino Paraggi, protagonista do conto *A aventura de um fotógrafo*, 1955, de Ítalo Calvino, Breno constrói um ‘retrato em superfície’, “evidente, unívoco, que não evitasse a aparência convencional, estereotipada, a máscara.” (FABRIS, 2004, p.18) O uso da imagem acefálica, como rostos escondidos, ocultados pelas costas das personagens ou mesmo pelos perfis e/ou pelos desfoques, coloca estes retratos em máscaras, a qual é antes de tudo um produto, uma construção. Sendo assim, ela é mais próxima à verdade do que qualquer imagem que pretenda *à priori* ser verdadeira. A predileção pelo ficcional torna-se uma válvula de escape para a

saturação visual diante à “consciência de que a apropriação de imagens alheias era o único caminho válido para uma fotografia que não quisesse sucumbir à banalidade.” (Idem, p.19)

Ao passo em que o fotógrafo configura explicitamente na imagem suas impressões mais íntimas, transformando-as em parte inseparável da representação da realidade, a fotografia pode ir além da reprodução do material, do concreto e do visível. Trata-se do encontro entre fotografia e imaginário (esse aspecto não palpável ou tangível, mas igualmente real). (MAFFESOLI apud SANTOS, 2010, p. 03)

François Soulages (2010) defende que para melhor entendamos uma obra fotográfica, é necessário que observemos todos os seus aspectos, “quer seja o referente do qual permanece um vestígio fotográfico e o material fotográfico, o passado [...] e o presente da obra, a particularidade de uma foto e a universalidade de sua abordagem, etc.” (SOULAGES, 2010, p.223) É o que ele intitula de a *estética do “ao mesmo tempo”*. O autor afirma que na sua essência, toda foto é foto de alguma coisa, e por isto não devemos apreender a fotografia apenas como mero material, mas sim constituídas de valor e unicidade.

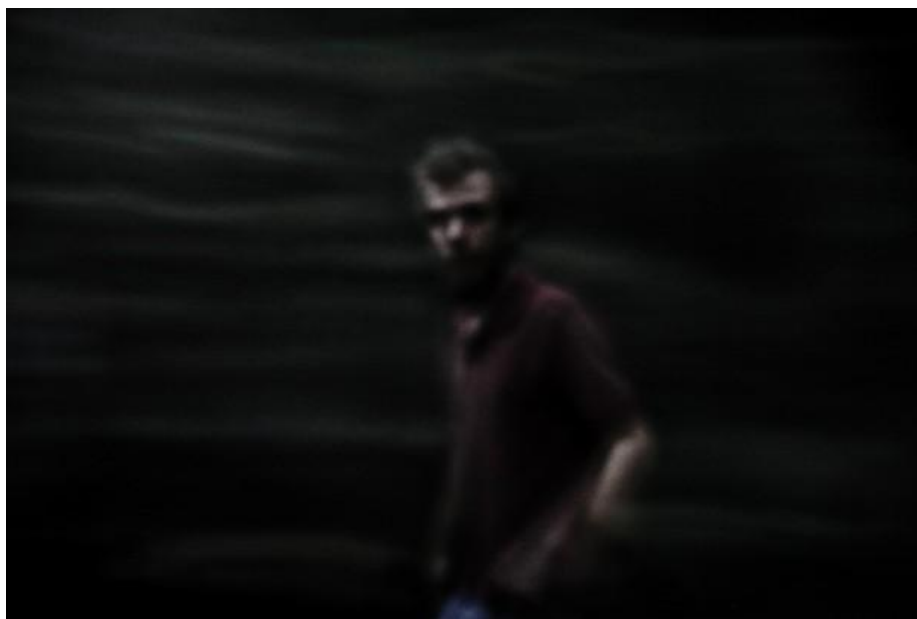


Fig. 41: **Bloco de notas. 2009.**
Foto de Breno Rotatori

Desta forma, a figura 41 merece um olhar mais atento. Ela não só mostra um rapaz em meio a um dos desfoques proposto por Rotatori, como também é a única fotografia que identificamos, mesmo que precariamente, o rosto do fotografado. Isso se dá porque, ao contrário das outras personagens, ele está olhando e encarando a câmera no momento do registro. O motivo desta particularidade? É um autorretrato. É o próprio Breno. Ele aproveita

o disfarce de sua própria estética para também fazer-se presente em suas lembranças. E, em meio aos devaneios de sua memória, ele se torna um fragmento dentre vinte e uma imagens.

O homem se perdeu na imagem – ou se encontrou dentro dela. Da mesma forma essa relação se estabelece nas imagens do bloco. As imagens não nasceram do conto, mas parecem ter pedido licença e se colocado nele, assim como o próprio personagem. (PRETURLON, 2009, p.29)

É através da ficção, e dando ao inapresentável a mesma importância que o visível possui na imagem, que Rotatori se desvia do realismo engessado na verdade, na objetividade e no testemunho. Se nos colocamos em frente de cada uma de suas fotografias, vemos que surge dali um conto, uma crônica ou uma fábula. Cada imagem carrega um “era uma vez” particular, como um vestígio de um episódio que vale muito a pena ser resgatado da memória.

Assim, ao conciliar o documento e a expressão, a fotografia não pode ser entendida como realidade capturada, mas, sim, como transformação e atualização do real; ou, melhor ainda, como criação de um novo real fotográfico. A capacidade de documentação da fotografia passa, portanto, a ser percebida também na maneira como o fotógrafo traduz na imagem, na organização dos seus elementos constituintes, um modo de (re)criar a realidade. Com isso, concebe-se à fotografia um senso de assinatura; recolocando como expressão de uma intenção configuradora aspectos anteriormente tratados somente como mecânicos ou causais (como o plano, o enquadramento e a luz). (SANTOS, 2010, p. 02)

As figuras 42 e 43 (e muitas outras que infelizmente que não teremos o privilégio de esmiuçá-las), por exemplo, parecem ser sido retiradas dos frames de um filme. São dignas de contar histórias que qualquer espectador venha a idealizar, desde uma aventura a uma clássica ficção-científica.



Fig. 42: **Bloco de notas. 2009.**
Foto de Breno Rotatori

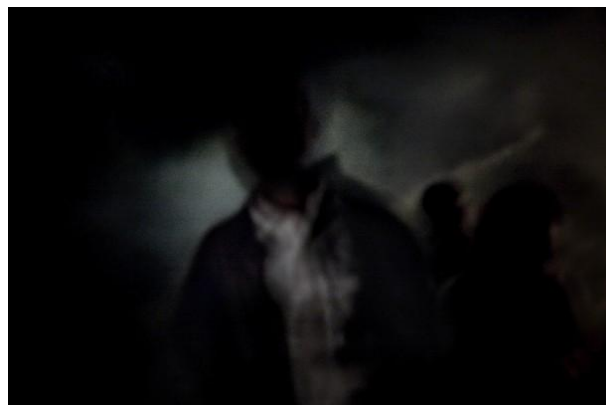


Fig. 43: **Bloco de notas. 2009.**
Foto de Breno Rotatori

Na primeira imagem identificamos certa semelhança ao conto de fadas *Chapeuzinho Vermelho*. Esta narrativa referência entre os clássicos infantis foi publicada pela primeira vez em 1697 por Charles Perrault e desde então ganhou diferentes versões, traduções e adaptações. Uma das mais conhecidas e traduzidas foi a versão feita pelos Irmãos Grimm, em 1812, publicada inclusive em português. Conta-se a história de uma menina que atravessa a floresta para visitar sua avó que estava doente e levar-lhe um alguns doces, a pedido de sua mãe. No entanto, ela se depara com um lobo no meio do caminho, o Lobo-mau, que finge ser seu amigo e tenta lhe enganar dizendo ser o guarda da floresta, quanto na verdade ele quer transformar a ela e a sua avó em refeição. A atmosfera lúdica do conto é transmitida pela presença da criança que corre em direção à mata fechada. Suas roupas de cor rosa, facilmente associadas com a cor vermelha, que se assemelham com as vestes da protagonista; o pano preso nas costas na garotinha lembra o capuz de Chapeuzinho. A brincadeira de encenar a personagem ganha ainda mais importância ao remeter ao universo infantil que a história faz parte.

A figura 43, por sua vez, reforça o discurso de Breno quando ele diz: “O cinema, o vídeo e a literatura têm profunda influência no desenvolvimento dessa fabulação existente no *bloco de notas*.” (PRETURLON, 2009, p.09) A silhueta de um homem borrada pelo desfoque, a quem não conseguimos reconhecer por seu rosto estar encoberto pela penumbra, traz a tona um clima dramático típico do poema “*O corvo*”, do americano Edgar Allan Poe, na sua versão traduzida pelo poeta português Fernando Pessoa.

[...] Como, a tremer frio e frouxo, cada reposteiro roxo
Me incutia, urdia estranhos terrores nunca antes tais!
Mas, a mim mesmo infundido força, eu ia repetindo,
"É uma visita pedindo entrada aqui em meus umbrais;
Uma visita tardia pede entrada em meus umbrais.

É só isto, e nada mais".

E, mais forte num instante, já nem tardo ou hesitante,
"Senhor", eu disse, "ou senhora, decerto me desculpais;
Mas eu ia adormecendo, quando viestes batendo,
Tão levemente batendo, batendo por meus umbrais,
Que mal ouvi..." E abri largos, franqueando-os, meus umbrais.

Noite, noite e nada mais.

A treva enorme fitando, fiquei perdido receando,
Dúbio e tais sonhos sonhando que os ninguém sonhou iguais.
Mas a noite era infinita, a paz profunda e maldita,
E a única palavra dita foi um nome cheio de ais -
Eu o disse, o nome dela, e o eco disse os meus ais,
Isto só e nada mais.

(Trecho de “O corvo”, de Edgar Allan Poe)⁵⁰

É inegável que o ar de mistério permeia tanto o fotograma de Breno quanto o poema de Poe. Ao tentarmos desvendar quem é esta pessoa que vem ao nosso encontro, nos entorpecemos diante do suspense que os elementos precários que ambas as narrativas nos oferecem, sejam eles o sombrio cenário do homem “sem face” da fotografia, e quem são as pessoas que estão em sua cerca; ou a sonolência da personagem do poema, que turva nossa percepção ao tentar desvendar quem chega seu encontro.

Ao experimentar as tensões entre passado e presente, perda e permanência, real e imaginário, as imagens do mundo e o mundo das imagens, Rotatori somente constata ao seu *bloco de notas* uma pertença à fotografia-expressão.

As concepções aqui apresentadas não pretendem esgotar o universo de possibilidades que a fotografia que a oferecer. O fato de termos lidado ao longo da pesquisa com o fotocumentarismo contemporâneo atrelado à expressão e ao imaginário não exclui as outras formas, papéis ou posturas da fotografia no cenário atual. O que fizemos aqui foi traçar uma postura e suas potencialidades para as imagens produzidas neste regime de visualidade que selecionamos para analisar.

⁵⁰ Trecho do poema “O corvo”, de Edgar Allan Poe traduzido por Fernando Pessoa. Disponível em: <[http://pt.wikisource.org/wiki/O Corvo - Tradu%C3%A7%C3%A3o de Fernando Pessoa](http://pt.wikisource.org/wiki/O_Corvo_-_Tradu%C3%A7%C3%A3o_de_Fernando_Pessoa)>. Acesso em: 29 de novembro de 2010.

CONSIDERAÇÕES (SEM) FINAIS

Na busca em compreender as relações que permeiam a produção fotográfica contemporânea chegamos a uma afirmativa: *A fotografia é enigma*. Ela é a dúvida e a incitação da dúvida; estimula o espectador a questionar, interpretar, criticar; pede uma recepção criativa e poética que interprete sua encenação e proponha uma negociação em desvendar seus mistérios com relação ao passado e ao presente, à transparência e opacidade, à realidade do mundo. François Soulages postula sobre o assunto:

Ela não fornece uma resposta, mas coloca e impõe esse enigma dos enigmas que faz com que o receptor passe de um desejo de real e uma abertura para o imaginário, de um sentido a uma interrogação sobre o sentido, de uma certeza a uma preocupação, de uma solução a um problema. (SOULAGES, 2010, p.346)

A fotografia é também fonte de surpresa. Com o seu poder de imaginação, ela nos convida a sonhar, a filosofar e a ver – é “vestígio, sintoma e índice de um conjunto de elementos misteriosos, à medida que, apesar de sua existência ser indicada pela foto, sua essência é incognoscível e sua realidade, invisível.” (SOULAGES, 2010, p.347)

Em tal ponto, as suas várias potencialidades que discutimos até então nos serve de apontamentos para desvendar esta esfinge. As perguntas serão sempre grande maioria frente às respostas e, nessa busca em compreender a fotografia, seguiremos olhando-a com a curiosidade de um viajante em desbravar novos territórios. No entanto, uma questão merece nosso destaque neste momento. Devemos ser cuidadosos com os discursos sobre as filosofias da imagem ou da arte produzidas e consumidas por nós. As palavras e seu potencial dom de gerar fábulas podem conduzir os pensamentos ao delírio. O homem, um ser de linguagem, pode ser ludibriado pela fala, que em vez de exercer o papel de tecer uma filosofia sobre o assunto, pode chegar ao ponto de encobri-la. “[...] ela (a palavra) deve ser pergunta e não resposta, abertura para seu mistério e sua riqueza e não entrega de um sentido redutor e de um pensamento pronto que dispensa de sentir e de saborear, de pensar e de recriar.” (SOULAGES, 2010, p.349)

Mesmo que tratemos de uma pesquisa visual, as imagens ainda não têm força para falarem por si mesmas. A academia só agora começa a reconhecer trabalhos essencialmente imagéticos como dignos de validade teórica. Portanto, façamos sim o uso das palavras, já que é ela quem nos permite ter uma relação com a obra e o mundo, com a história e a estética.

Não podemos esquecer que elas são também um grande risco – de mascarar as obras de arte como pretexto para discursos ideológicos, de substituir a criação por convivência social, sensibilidade por erudição, de gosto por esnobismo – mas um risco que vale a pena correr. (SOULAGES, 2010)

Desta forma, continuemos então nossas postulações olhando não mais para o presente, mas para as proposições acerca do futuro da fotografia⁵¹ discutidas por Mauricio Lissovsky, em setembro deste ano durante o Fórum Latinoamericano de Fotografia de São Paulo.

Toda fotografia é uma sobrevivente. Vemos nascer uma nova fenomenologia da fotografia nas últimas décadas que toma como ponto de partida a formulação de Barthes, o “isso foi”, e avança em direção a outras idéias. “O novo tempo das fotografias é multidimensional, anacrônico, policrônico. Uma mistura de tempos.” (LISSOVSKY, 2010) Nos seus indícios, ela acolhe as sombras do passado do mundo, a fotografia *foi*; nos seus ícones, ela corresponde a um infinito repertório de imagens e suas possíveis forças de configuração, influenciadas pela memória dos fotógrafos e pelo repertório dos espectadores, a fotografia *fora*; na sua prática, diante da dimensão dos atos vinculados a ela, a fotografia *poderia ter sido*; na sua recepção imediata, seja em nossas mãos, no álbum, na internet, nas paredes dos museus, a fotografia *é*. “[...] cada fotografia guarda em si a difícil pergunta sobre o propósito de sua sobrevivência, a pergunta sobre o que nela, a despeito de tudo o que passou, ainda será.” (Idem)

A fotografia é assombração. Assim como os fantasmas, ela habita o limiar entre passado e presente. Está aqui e agora, porém também nos mune com o testemunho daquilo que já se foi. “Porque as fotografias são esta condensação de tempos, nunca estão inteiramente no passado ou no presente. [...] São a própria operação histórica em ato, mesmerizada pela atualidade do que foi.” (Ibidem) Ela atravessa o tempo como os fantasmas atravessam as paredes, condenada pela eternidade em mediar aquilo que foi, que é, e que será.

Toda fotografia está grávida de sonhos. Ela carrega histórias que são, sobretudo, poéticas, e cada descoberta do passado aponta para um futuro que está por vir. “Todo fotógrafo sonha acordado”. (Ibidem) Seu mundo imaginário se mistura com a vida onírica das imagens, nesse vai e vem entre verdade e fantasia.

Fotografar é criar reservas de futuro. Há quem diga que as imagens vão desaparecer um dia e que “toda fotografia é a última, principalmente a próxima.” (Ibidem) Diante deste

⁵¹ LISSOVSKY, Mauricio. *Dez proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro*. Palestra apresentada durante o II Fórum Latinoamericano de Fotografia de São Paulo, ocorrida no dia 24 de outubro de 2010.

contexto, a esperança de sobrevivências das imagens ancora-se no fotógrafo contemporâneo. É ele quem vai lutar contra a volatilidade das imagens digitais, sem cair na ilusão da sua reprodutibilidade infinita e sua propensa ilusão de perpetuação.

O fotógrafo contemporâneo, ou o fotógrafo do futuro, é aquele que aprendeu a dispor barricadas de opacidade no percurso das imagens. É este que procura, de inúmeras e variadas maneiras, inscrever no corpo diáfano de nova imagem, as dores da sua própria virtualização.” (LISSOVSKY, 2010)

O futuro da fotografia somos nós. E é de nós, neste momento, que depende o futuro dela.

“Estes prolegômenos não são para serem utilizados por aprendizes, mas por futuros mestres, e a estes servir, não para ordenar a exposição de uma ciência já existente, mas para, antes de mais nada, inventarem eles mesmos essa ciência.” (KANT apud SOULAGES, 2010, p. 351)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAITELLO JR., N. **As imagens que nos devoram: Antropofagia e Iconofagia**. São Paulo, 2002. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/iconofagia.pdf>>. Acesso em 01 de novembro de 2010.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Título Original: Liquid Modernity. Tradução: Plínio Dentzien, autorizada da edição inglesa publicada em 2000 por Polity Press, Oxford, Inglaterra. Jorge Zahar Editor, 2001. 258 p.
- _____. **O triplo desafio**. Site da Revista Cult, nº. 138, São Paulo. 03/08/09. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/novo/site.asp?edtCode=2BB95253-7CA0-42E3-8C55-8FF4DD53EC06&nwsCode={D65BE3E2-CCE3-4F64-B3E6-E8489AC54C3E}>>>. Acesso em 01 de novembro de 2010.
- _____. **A utopia possível a sociedade líquida**. Revista Cult, nº. 138, São Paulo. 03/08/2009. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/novo/entrevista.asp?edtCode=2BB95253-7CA0-42E3-8C55-8FF4DD53EC06&nwsCode=83FA9E51-05BA-4F2B-B922-E548B2FAB8FA>>. Acesso em 01 de novembro de 2010.
- CANTON, Kátia. **Narrativas enviesadas**. – São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2009a. – [Coleção temas da arte contemporânea].
- _____. **Tempo e memória**. – São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2009b. – [Coleção temas da arte contemporânea].
- CAUDURO, F.V. & RAHDE, M.B.F. **Algumas Características das Imagens Contemporâneas**. Revista Fronteiras - Estudos Midiáticos. Rio Grande do Sul: Unisinos, 2005.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. [tradutora Rejane Janowitz] . – São Paulo: Martins, 2005. – (Coleção Todas as artes)
- CONTRERA, M.S. e BAITELLO JR., N. **Na Selva das Imagens: algumas contribuições para uma teoria da imagem na esfera das ciências da comunicação**. Significação, 1974. Disponível em: <http://www.ciec.org.br/Artigos/Revista_4/malena.pdf>. Acesso em 01 de novembro de 2010.
- COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea** / tradução Maria Silvia Mourão Netto. – São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2010. – (Coleção arte&fotografia)
- DE PAULA, Silas J. e DE ARAUJO, Camila L. **Cultura Visual e Imagens do Cotidiano**. In: Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, São Luis, MA: Intercom, 2008a. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2008/resumos/R12-0360-1.pdf>>. Acesso em 01 de novembro de 2010.

_____ **Culto das Imagens.** In: XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Natal, RN: Intercom, 2008b.

_____ **Instantâneos Fotográficos: Antigas Relações, Novos Paradigmas.** 2009. In: Congresso Ibero-Americano de Comunicação, Ilha da Madeira, Portugal: Ibercom, 2009.

DE PAULA, Silas e MARQUES, Kadma. **A imagem fotográfica como objeto da Sociologia da Arte.** In: XIV Congresso Brasileiro de Sociologia, Rio de Janeiro, RJ. 2009. Disponível em: <http://starline.dnsalias.com:8080/sbs/arquivos/1_7_2009_0_46_33.2.pdf>. Acesso em 01 de novembro de 2010.

DE PAULA, Silas. **Culturas de Visão: Bandeira e a construção do “eu” imaginado.** In: XIX Encontro da Compós, PUC-RJ, apresentado no Grupo de Trabalho “Fotografia, Cinema e Vídeo”, Rio de Janeiro, RJ. 2010. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1532.doc>. Acesso em: 14 de novembro de 2010.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos.** Título original: *Styles, schools and movements*. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2003. 304p., 266 ilust.

ECO, Umberto, 1932-. **Como se faz uma tese /** tradução Gilson Cesar Cardoso de Souza. – São Paulo: Perspectivas, 2006. -- (Estudos; 85).

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural Artes Visuais. **Definição Ponta-seca.** 24/05/2005. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3827>. Acesso em: 21 de novembro de 2010.

ENTLER, Ronaldo. **Um lugar chamado Fotografia, uma postura chamada Contemporânea.** Disponível em: <http://www.entler.com.br/textos/postura_contemporanea.html>. Acesso em 01 de novembro de 2010.

ESTEVES, Juan. **Um guia para se entender William Eggleston.** Blog do 6º Paraty em Foco. 10/09/10. Disponível em: <<http://paratyemfoco.com/blog/2010/09/um-guia-para-entender-william-eggleston/>>. Acesso em 15 de outubro de 2010.

FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico/** – Belo Horizonte : Editora UFMG, 2004.

_____ **Discutindo a imagem fotográfica.** Disponível em: <<http://www.fotografiacontemporanea.com.br/artigos/17/3F61ED2FA5BF4CC7B4279EDBD79DC6EA.pdf>>. Acesso em 01 de novembro de 2010.

- FERNANDES JÚNIOR, Rubens. **Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica.** Boletim, n.2, p.45-49, 2007.
- FERREIRA, J. M. e COSTA, M. H. da. **Olhares de pertencimento: novos fotodocumentaristas sociais.** Revista Discursos Fotográficos, Londrina, v.5, n.6, p.213-228, 2009. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/2952/2563>>. Acesso em: 15 de novembro de 2010.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia** / [tradução do autor]. – Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. (Conexões; 14).
- GUIMARÃES, Celso. **A Fotografia Subjetiva e a moderna fotografia.** Revista Studium, n.º. 31. São Paulo. 2010. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/31/5.html>>. Acesso em 15 de outubro de 2010.
- HEINICH, Nathalie. “Para acabar com a discussão sobre arte contemporânea”, em BUENO, M. L. e CAMARGO, L. O (org.). **Cultura e Consumo: Estilos de Vida na Contemporaneidade.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- LIPOVETSKY, Gilles e CHARLES, Sébastien, **Os Tempos Hipermodernos,** São Paulo: Barcarolla, 2004, 129 p.
- LISOVKY, Mauricio. **Dez proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro.** Palestra apresentada durante o II Fórum Latinoamericano de Fotografia de São Paulo. 24/10/2010.
- LOMBARDI, Kátia. **Documentário imaginário: novas potencialidades da fotografia documental contemporânea.** Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, 2007. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/lombardi-katia-documentario-imaginario.pdf>>. Acesso em: 14 de novembro de 2010.
- _____. **Documentário Imaginário: reflexões sobre a fotografia documental contemporânea.** Revista Discursos Fotográficos, Londrina, v.4, n.4, p.35-58, 2008. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1505/1251>>. Acesso em: 14 de novembro de 2010.
- MITCHELL, William J. T. **The Visual Turn.** in: Journal of Visual Culture. vol 1. 2002.
- MOHALLEM, gUi. **Entrevista para o blog Fotoclube f508.** 2009. Disponível em: <<http://www.fotoclubef508.com/blog/?p=8845>>. Acesso em 20 de outubro de 2010.
- NASCIMENTO JR, Eliézer N. **Os caminhos da fotografia à expressão.** In: Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, Campina Grande, PB: Intercom, 2010. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2010/resumos/R23-1502-2.pdf>>. Acesso em 15 de novembro de 2010.

POE, Edgar Allan. **O corvo**. Versão traduzida por Fernando Pessoa. Disponível em: <http://pt.wikisource.org/wiki/O_Corvo_-_Tradu%C3%A7%C3%A3o_de_Fernando_Pessoa>. Acesso em: 29 de novembro de 2010.

PRETURLON, Breno Rotatori. **bloco de notas** / Breno Rotatori Preturlon – São Paulo, 2009. Trabalho de Conclusão de Curso – Centro Universitário SENAC – Unidade Lapa Scipião, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.forumfoto.org.br/wp-content/uploads/2010/07/TCC_BLOCODENOTAS_BRENOROTATORI.pdf>. Acesso em: 15 de novembro de 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível – Estética e Política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2005.

_____ **El espectador emancipado**: Jacques Rancière. Título original: *Le spectateur emancipe*. Traducción de Ariel Dilon y Revisión de Javier Bassas Vila. España: Ellago Ediciones, S. L, 2010. Disponível em: <http://www.ellagoediciones.com/uploads/ficLibro_181_81.pdf>. Acesso em: 15 de novembro de 2010.

ROSE, Gillian. “Researching visual materials: towards a critical visual” in **Visual Methodologies : An introduction to the interpretation of visual materials**. Great Britain: Sage Publications Ltd, 2001.

ROTATORI, Breno. **Entrevista concedida a Foam Magazine nº24**, 2010a. Disponível em: <<http://www.foammagazine.nl/issues&aid=>>>. Acesso em 10 de novembro de 2010.

_____ **Entrevista realizada por email com o fotógrafo Breno Rotatori para a presente pesquisa**. As perguntas foram enviadas no dia 12/11/10 e respondidas no dia 18 do mesmo mês. 2010b.

ROUILLÉ, André. **A fotografia : entre o documento e a arte contemporânea** / tradução Constancia Egrijas. – São Paulo : Editora Senac São Paulo, 2009.

SANTOS, A. C. L. **A fotografia entre documento e expressão: um estudo acerca da produção imagética de Pedro Meyer**. In: XIX Encontro da Compós, PUC-RJ, apresentado no Grupo de Trabalho “Fotografia, Cinema e Vídeo”, Rio de Janeiro, RJ. 2010. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/????>>. Acesso em: 14 de novembro de 2010.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia : perda e permanência** / tradução de Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. – São Paulo : Editora Senac São Paulo, 2010.

QUINTAS, Georgia. **Perfil do fotógrafo Alexandre Severo para o site 'Perspectivas', parte do blog Olhavê.** 2009. Disponível em: <<http://www.olhave.com.br/perspectiva/?p=68>>. Acesso em 14 de outubro de 2010.

_____ **De um para o outro.** Blog do Fórum Latinoamericano de Fotografia de São Paulo. 13/10/10. Disponível em: <<http://www.forumfoto.org.br/pt/2010/10/de-um-para-o-outro/>>. Acesso em 14 de outubro de 2010.

VIRILIO, Paul. **Todas las imágenes son consangüíneas.** Extracto de una entrevista concedida a TVE. 27/02/2004. Disponível em: <<http://aleph-arts.org/pens/consang.html>>. Acesso em: 23 de novembro de 2010.

ANEXO A – Entrevista realizada por email com o fotógrafo Breno Rotatori para a presente pesquisa. As perguntas foram enviadas no dia 12 de novembro de 2010 e respondidas no dia 18 do mesmo mês.

1. Qual foi o ponto de partida para a concepção do Bloco de Notas?

O *bloco de notas* surgiu com a necessidade de relatar o que eu vivia. Como um bloco de memória, ou o próprio álbum de família, que fazemos para criar uma realidade que achamos própria guardar por algum motivo especial.

2. Como foi o processo de criação deste ensaio? Quanto tempo levou para ser realizado?

Comecei o ensaio no final de 2008 e pensei que tinha concluído no final do TCC. Hoje incluo algumas imagens e o mais importante, tenho pesquisado formatos de finalização para o trabalho. Então ele continua em processo.

3. Como foi a decisão da poética e da estética destas imagens? Algum trabalho ou fotógrafo te inspirou para compor esta série?

A minha pesquisa estética está ligada as minhas sensações, tento aproximar em cor e densidade o que eu quero lembrar do que sentia. Foi uma forma que cheguei para potencializar uma ficcionalização no real, ou o inverso. Miguel Rio Branco e Antonie D'agata são artistas que me impulsionaram bastante.

4. O que você leva do Bloco de Notas para seus trabalhos atualmente? Houve uma mudança significativa no modo de pensar conceitualmente suas obras posteriores a este trabalho?

Não sei se tive alguma mudança conceitual nos trabalhos depois do *bloco*, acredito que cada trabalho pede um tipo de pesquisa estética e de linguagem. O que esse ensaio me fez refletir bastante, foi a importância de como o trabalho fotográfico é apenas uma etapa no processo do ensaio. A forma como o apresentamos é crucial para o trabalho.

5. Como você vê o seu trabalho dentro do circuito das artes?

Não penso muito nisso. Acho que é um processo natural ele circular. Mas ainda espero apresentá-lo de uma forma mais coerente com a sua proposta.

ANEXO B – Ensaio *Bloco de notas*, 2009, de Breno Rotatori.

