



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL

RÔMULO NORMAND CORRÊA

**PÓS-FOTOGRAFIA, CIBERESPAÇO E
A DIMENSÃO IMAGÉTICA DA MEMÓRIA**

Rio de Janeiro
Março de 2019

RÔMULO NORMAND CORRÊA

**PÓS-FOTOGRAFIA, CIBERESPAÇO E
A DIMENSÃO IMAGÉTICA DA MEMÓRIA**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Memória Social no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO.

Orientador: Prof. Dr. Sergio Luiz Pereira da Silva

Rio de Janeiro
Março de 2019

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

| | |
|------|--|
| N824 | <p>Normand Corrêa, Rômulo Pós-fotografia, Ciberespaço e a Dimensão Imagética da Memória / Rômulo Normand Corrêa. -- Rio de Janeiro, 2019. 161</p> <p>Orientador: Sergio Luiz Pereira da Silva. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Memória Social, 2019.</p> <p>1. Pós-fotografia. 2. Ciberespaço. 3. Fotografia. 4. Memória. I. Pereira da Silva, Sergio Luiz , orient. II. Título.</p> |
|------|--|

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL

PÓS-FOTOGRAFIA, CIBERESPAÇO E A DIMENSÃO IMAGÉTICA DA MEMÓRIA

RÔMULO NORMAND CORRÊA

Aprovada em ___/___/___

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Sergio Luiz Pereira da Silva (Orientador)

UNIRIO

Prof. Dra. Leila Beatriz Ribeiro

UNIRIO

Prof. Dr. Miguel Angel de Barrenechea

UNIRIO

Prof. Dr. Antonio Pacca Fatorelli

UFRJ

Prof. Dra. Victa de Carvalho Pereira da Silva

UFRJ

DEDICATÓRIA

Dedico esse trabalho à minha família:

Marylene e José (in memoriam)

Arthur, Rogério e Ben

AGRADECIMENTOS

Agradeço à orientação tranquila de Dr. Sergio Luiz Pereira da Silva.

Aos professores Dra. Leila Beatriz Ribeiro, Dra. Victa de Carvalho Pereira da Silva, Dr Antonio Pacca Fatorelli e Dr. Miguel Angel de Barrenechea que durante o exame de qualificação contribuíram generosamente com sugestões fundamentais para a conclusão do trabalho.

Aos meus colegas de ofício da Universidade Gama Filho, da Universidade Federal Fluminense, da Universidade Estácio de Sá e do Ibmec-RJ - parceiros que encontrei ao longo de mais de vinte e cinco anos de carreira e que têm sido incríveis companheiros nessa aventura.

Aos professores que tive ao longo da vida, que compartilharam comigo seus conhecimentos e me permitiram chegar até aqui.

Finalmente, agradeço a todos os professores do país que têm sido tratados de forma tão desrespeitosa e injusta nesses tempos sombrios que se anunciam para a Educação brasileira e que mesmo sem condições de trabalho adequadas, tornam esse país um lugar melhor.

É só realmente a paixão de estar ali. Pensando assim: Pô, estou fazendo uma foto que depois ela pode ser histórica, sabe?

(Bárbara Dias - fotojornalista do coletivo Fotoguerrilha)

RESUMO

Desde seu surgimento, a fotografia estabeleceu um vínculo com a memória pela sua capacidade de reprodução do real. No final do século XX, o advento da tecnologia digital marca a passagem da modernidade ao contemporâneo e altera profundamente as relações sociais, políticas e econômicas, além disso, altera também a forma de se fazer fotografia. Assim, surge a questão que norteia essa tese: Como se constitui a relação entre memória e fotografia a partir das transformações sofridas pela sociedade contemporânea provocadas pelo surgimento da tecnologia digital? Para responder, o estudo se volta inicialmente para a modernidade: o surgimento das grandes metrópoles, o choque anímico do sujeito moderno exposto a novos estímulos e a flanância como atividade seminal da fotografia de rua. A fotografia se apresenta como possibilidade de registro de memória, particularmente através dos gêneros fotografia documental e fotojornalismo. A relação entre imagem e ciências sociais e humanas é analisada, com ênfase na virada pictórica e na virada digital. O ciberespaço se apresenta como grande repositório do conhecimento humano e arquivo cultural de memória da humanidade. O espaço virtual impõe novos parâmetros ao compartilhamento e à construção do saber, ao armazenamento de memória e uma reconfiguração da percepção temporal, como presente contínuo. Essa reconfiguração temporal leva à hipervalorização da memória no contemporâneo. Os telefones celulares incorporaram as funções de fotografar e acesso à internet, o que causa uma revolução na fotografia vernacular, que estava relacionada à memória, agora se relaciona também com a comunicação. A nova tecnologia digital fotográfica, diferentemente da analógica, não precisa de um referente real para produzir imagens e tem como principal característica a simulação. A pós-fotografia é caracterizada pela sociabilidade digital, além de trazer novos parâmetros à criação artística fotográfica. Os conceitos de adoção, serialização e ressignificação são decorrentes da hipertrofia de imagens que circulam pelo ciberespaço. O fotojornalismo é afetado profundamente pela tecnologia digital em sua credibilidade, por não mais apresentar a característica indexical da imagem analógica. A ideia de oposição entre o indexical e o digital é questionada, assim como a crença na relação entre fotografia e real, sustentada pelo aspecto indexical da fotografia analógica. O fotojornalismo contemporâneo apresenta uma nova forma de produção mais adequada à ideia de sociedade em rede: os coletivos fotográficos, que se afastam de uma organização hierárquica para se aproximar de uma estrutura rizomática. Uma experiência de pós-fotografia e memória é proposta como forma de dialogar com as teorias vistas no estudo. Assim, uma série de imagens da Avenida Rio Branco é construída a partir dos conceitos de adoção, serialização e ressignificação da criação pós-fotográfica. Além de seus atributos de informação e documentação, é prescrito às imagens um novo ponto-de-vista: o da dimensão trágica de memória. A relação entre fotografia e memória segue pujante como retrato social, renovada pela tecnologia digital, pelos coletivos fotográficos e pela produção visual de novas narrativas autorais de memória.

Palavras-chave: Fotografia, Memória, Pós-fotografia, Ciberespaço.

ABSTRACT

Since its inception, photography has established a bond with memory for its ability to reproduce reality. At the end of the twentieth century, the advent of digital technology marks the transition from modernity to contemporary and deeply changes social, political and economic relations, as well as it changes the way of making photography. Thus, the question that guides this thesis arises: How is the relationship between memory and photography constituted from the transformations undergone by contemporary society caused by the emergence of digital technology? In order to answer this question, the study focuses initially on modernity: the emergence of large metropolises, the psychic shock of the modern subject exposed to new stimuli, and “flaneurism” as the seminal activity of street photography. The photograph presents itself as a possibility of recording memory, particularly through the genres of documentary photography and photojournalism. The relationship between image and social and human sciences is analyzed, with emphasis on the pictorial turn and the digital turn. Cyberspace presents itself as a great repository of human knowledge and cultural archive of humanity's memory. Virtual space imposes new parameters on the sharing and construction of knowledge, the storage of memory and a reconfiguration of temporal perception, as a continuous present. This temporal reconfiguration leads to the hypervaluation of memory in the contemporary. Cell phones incorporated the functions of photography and internet access, which caused a revolution in vernacular photography, that was related to memory and now also relates to communication. The new digital photographic technology, unlike the analog, does not need a real reference to produce images and has as main characteristic the simulation. Post photography is characterized by digital sociability, as well as it brings new parameters to photographic artistic creation. The concepts of adoption, serialization and resignification are due to the hypertrophy of images that circulate through cyberspace. Photojournalism is deeply affected by digital technology in its credibility, since digital technology no longer presents the indexical characteristic of analogue image. The idea of opposition between the digital and the indexical is questioned, as is the belief in the relationship between photography and reality, supported by the indexical aspect of analog photography. Contemporary photojournalism presents a new form of production more adequate to the idea of a network society: the photographic collectives, which move away from a hierarchical organization to approach a rhizomatic structure. An experience of post-photography and memory is proposed as a way of dialoguing with the theories seen in the study. Thus, a series of images of Rio Branco Avenue is built from the concepts of adoption, serialization and resignification of post-photographic creation. In addition to its attributes of information and documentation, a new point of view is prescribed to images: the tragic dimension of memory. The relationship between photography and memory continues to thrive as a social portrait, renewed by digital technology, by photographic collectives and by the visual production of new memory narratives.

Keywords: Photography, Memory, Post-Photography, Cyberspace.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|-----|
| Figura 01: <i>Selfie</i> no #EleNãO | 70 |
| Figura 02: Manifestação política e o Theatro Municipal..... | 77 |
| Figura 03: Manifestantes e policiais na Av. Rio Branco..... | 78 |
| Figura 04: Batalhão da PM e a Biblioteca Nacional..... | 92 |
| Figura 05: Homenagem a Marielle Franco..... | 95 |
| Figura 06: Greve dos garis em frente à Câmara dos Vereadores..... | 100 |
| Figura 07: <i>Black-bloc</i> e a Greve Geral de 28/04..... | 102 |
| Figura 08: Bate-bolas na Cinelândia..... | 105 |
| Figura 09: Marielle Franco na Câmara dos Vereadores..... | 107 |
| Figura 10: Força da Natureza..... | 107 |
| Figura 11: Fotógrafas Brasileiras..... | 109 |
| Figura 12: João do Rio - o jornalista Paulo Barreto..... | 112 |
| Figura 13: A arquitetura eclética da Avenida Central..... | 113 |
| Figura 14: Desfile da Escola de Samba Tupy de Brás de Pina..... | 114 |
| Figura 15: Morte do estudante na “sexta-feira negra”..... | 115 |
| Figura 16: As abelhas selvagens..... | 117 |
| Figura 17: Ato Fora Temer | 118 |
| Figura 18: Cartão postal de Vendedores Ambulantes..... | 122 |
| Figura 19: Esta está pedindo picareta..... | 126 |
| Figura 20: Cine Pathé..... | 128 |
| Figura 21: O Prefeito Pereira Passos e o Barão do Rio Branco..... | 129 |
| Figura 22: Vista panorâmica da Bahia do Rio de Janeiro..... | 129 |
| Figura 23: Construção da Avenida Central, vista para o sul..... | 130 |
| Figura 24: Reprodução da página 17 do Álbum da Avenida Central..... | 131 |
| Figura 25: Ilustração fotográfica que projeta a construção do Museu do Amanhã..... | 133 |
| Figura 26: Movimento estudantil na Passeata dos 100 mil..... | 135 |
| Figura 27: Atrizes protestam contra a ditadura..... | 136 |
| Figura 28: Caras pintadas e o <i>impeachment</i> do Collor..... | 137 |
| Figura 29: A máscara de Hawkes no ato Nossa Copa é na Rua..... | 138 |
| Figura 30: Desfile de corso na Avenida Rio Branco..... | 139 |
| Figura 31: Desfile do Cacique de Ramos..... | 141 |
| Figura 32: Desfile do Cordão do Bola Preta..... | 142 |
| Figura 33: Leila Diniz desfilando na Avenida Rio Branco..... | 143 |

Figura 34: Foliões em cima da estação do VLT.....144

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| Dedicatória..... | 03 |
| Agradecimentos..... | 04 |
| Resumo..... | 06 |
| Abstract..... | 07 |
| Lista de figuras..... | 08 |
| Introdução | 11 |
| 1. Fotografia e Memória Social | 19 |
| 1.1. Modernidade, Fotografia e Memória na obra de Marcel Proust..... | 35 |
| 1.2. As imagens e as ciências sociais e humanas..... | 40 |
| 1.2.1. A virada pictórica - as imagens como evidências históricas..... | 42 |
| 1.3. A virada digital e o excesso de memória no contemporâneo..... | 51 |
| 1.3.1. Memória social e ciberespaço..... | 57 |
| 2. Fotografia Contemporânea e Pós-fotografia | 63 |
| 2.1. A nova fotografia vernacular e a criação artística pós-fotográfica..... | 68 |
| 2.1.1. Imagem digital X imagem indexical: equívocos e aproximações..... | 78 |
| 2.2. Fotojornalismo e imagem digital na contemporaneidade..... | 90 |
| 2.2.1. Coletivos fotográficos e outras narrativas autorais de memória..... | 95 |
| 3. Experiência Pós-fotográfica de Memória: o Trágico e a Avenida Rio Branco | 111 |
| 3.1. As fotografias públicas da avenida..... | 116 |
| 3.2. Acerca do conceito de memória trágica..... | 119 |
| 3.3. A construção da Avenida Central..... | 122 |
| 3.3.1. Arquitetura e a prevalência do aspecto apolíneo..... | 130 |
| 3.4. Avenida Rio Branco como palco de experiência..... | 134 |
| 3.4.1. Manifestações políticas: os cidadãos apolíneos..... | 135 |
| 3.4.2. Carnaval na Avenida Rio Branco: a celebração do dionisíaco..... | 139 |
| Considerações Finais | 147 |
| Referências | 154 |

INTRODUÇÃO

Regida pelos princípios da termodinâmica, a fotografia convinha à sociedade industrial moderna; mas dificilmente responde às necessidades de uma sociedade informacional, embasada em redes digitais.

(André Rouille)

A fotografia surge em meados do século XIX inaugurando a produção de imagens técnicas frente às imagens tradicionais como o desenho e a pintura. A nova imagem, feita por intermédio de uma máquina e afastada da mão do artista, materializa a valorização da objetividade e da ciência em sintonia com o pensamento moderno. A produção de imagens técnicas é apenas uma de tantas outras profundas mudanças que deram início à uma nova era: a modernidade. A circulação de moedas e mercadorias passa a reger não só as relações econômicas, mas também as relações sociais. O transporte de tração animal é substituído pela malha ferroviária e pelos automóveis que passam a encurtar distâncias e tempos e imprimir velocidade e perigo ao cotidiano. A mesma velocidade é oferecida pela industrialização através da padronização dos procedimentos da produção em série de seus produtos. As cidades crescem para abrigar as multidões que migram do campo para constituir as metrópoles. O capitalismo impõe um ritmo acelerado às relações sociais nas metrópoles frente à vida rural. A transformação da paisagem urbana seduz pela admiração pelo novo, mas também traz a consciência de um passado que se esvai. Dentro desse novo contexto social urbano e moderno, inegavelmente mais rápido do que sua fase anterior, as relações entre presente, passado e futuro fatalmente se reconfiguram e interferem diretamente na relação da sociedade com sua memória.

A fotografia se apresenta como possibilidade de registro de memória. A nova imagem técnica se configura pela impressão da reflexão da luz dos objetos que pretende gravar. A gravação das imagens praticamente prescinde da interferência humana, que é substituída pela “mão da natureza”. A imagem dos objetos é capturada opticamente e gravada em uma emulsão sensível à luz. A riqueza de detalhes e a verossimilhança com a realidade que a imagem fotográfica oferece a coloca, aos olhos do sujeito moderno, mais confiável quando comparada às outras imagens tradicionais, que estariam fadadas à imperfeição da subjetividade humana.

Ao longo da segunda metade do século XIX até o começo do século XX, a imagem fotográfica vai sendo experimentada em diferentes funções e usos. Desde os primórdios

da história da fotografia, o eterno embate entre o registro do real e a criação ficcional estava presente. Apesar do flerte com a estética pictorialista e da participação fundamental em outros movimentos artísticos como nas vanguardas europeias, nota-se um protagonismo maior da fotografia no século XX, quando está associada às suas qualidades objetivas de reprodução do real. Dessa forma, é estabelecida uma relação direta entre a fotografia e o conceito de verdade, o que a qualifica de forma exemplar para as funções de documentação, informação e memória. Essa característica se acentua quando a ideia de índice peirciano, utilizada pelos autores da virada pictórica, atesta o contato físico entre a emanção do real e a emulsão fotográfica através da gravação de sua luz. Fotografia e memória estabelecem um vínculo indissociável na modernidade.

No final do século XX, a tecnologia digital começa a exercer grande influência em todos os setores da sociedade provocando profundas mudanças estruturais. A tecnologia digital altera tanto a fotografia em sua gênese como em seus usos e funções. Antônio Fatorelli (2013), analisando a fotografia contemporânea, traça uma comparação direta entre as transformações ocorridas na fotografia e na sociedade:

A passagem do sinal luz para o sinal eletrônico marca a transição da modernidade para a contemporaneidade, colocando em perspectiva os valores materiais e simbólicos, associados à representação fotocinematográfica baseada no modo analógico de inscrição, projeção, difusão e recepção da imagem (FATORELLI, 2013, p.18).

A partir das mudanças que a nova tecnologia impõe à imagem fotográfica, a questão principal dessa pesquisa é: Como se constitui a relação entre memória e fotografia a partir das transformações sofridas pela sociedade contemporânea provocadas pelo surgimento da tecnologia digital?

O objetivo geral da pesquisa, portanto, é analisar as principais mudanças ocorridas na relação entre memória e fotografia ante a passagem da condição moderna para contemporânea.

A sociedade contemporânea, segundo Manuel Castells (2001), pode ser entendida como uma sociedade em rede, em que o principal capital é a informação. O autor denomina essa sociedade como informacional para fazer um claro contraponto à sociedade industrial. Descreve a sociedade contemporânea como uma sociedade globalizada, centrada no uso de aplicação de conhecimento, cuja base material está sendo alterada aceleradamente por uma revolução tecnológica concentrada na tecnologia da informação e em meio a profundas mudanças nas relações sociais, nos sistemas políticos e nos sistemas de valores.

Nicolas Mirzoeff (2003), em seu livro *Una Introducción a la Cultura Visual*, afirma que a sociedade contemporânea é eminentemente visual, ou seja, uma sociedade na qual as práticas de produção, circulação e recepção de significados estão atreladas à experiência visual. Afirma ainda que não podemos entender essa sociedade pós-moderna sem levar em conta suas formas de visibilidade e visualização, assim como não poderíamos entender o século XIX e a modernidade sem levar em conta os jornais, o romance e o mercado editorial.

Dessa forma, propõe o estudo da cultura visual já que exercemos na contemporaneidade tipos de sociabilidade amplamente centrados na visão e dependentes dela. Assim, ressalta a importância de estudar não as tecnologias visuais contemporâneas, pois estão sempre mudando, mas a tendência de figurar e visualizar a existência (que surge na sociedade industrial e encontra seu ápice na contemporaneidade) pela forma compulsiva como se apresenta. Dessa forma, para o autor, o homem desenvolveu uma capacidade ímpar na história de processar informação visual:

Ao mesmo tempo, tanto no trabalho, quanto no tempo de lazer estamos focados em meios de comunicação visual, que vão de computadores a DVDs (*Digital Video Disk*). Agora a experiência humana é mais visual e é mais visualizada do que antes: temos imagens de satélite e também imagens médicas do interior do corpo humano. Nosso ponto de vista na era da tela visual é crucial¹ (MIRZOEFF, 2003, p.17, tradução nossa).

Nas últimas décadas, segundo Andreas Huyssen (2001), tem-se notado uma valorização excessiva de questões relativas à memória social. A partir dos anos 1980, nota-se um deslocamento do olhar da sociedade contemporânea - que até então aspirava ao futuro - para o passado. O autor nos alerta para a necessidade de esse deslocamento em relação ao tempo ser estudado histórica e fenomenologicamente e aponta que esse sentimento de nostalgia se deve a uma estratégia de valorização do passado pela indústria cultural e também a um sentimento de decepção em relação ao futuro com o fracasso dos projetos socialistas, fascistas e de modernização desenvolvidos pela humanidade ao longo do século XX:

Há alguns anos quando escrevi meu segundo livro sobre memória, *Present Pasts*, pensei que este *boom* de memória não iria durar para sempre, por

¹*Al mismo tiempo, o trabajo y el tiempo libre están centrándose en los medios visuales de comunicación, que abarcan desde los ordenadores hasta los DVD (Digital Video Disk). Ahora la experiencia humana es más visual y está más visualizada que antes: disponemos de imágenes via satélite y también de imágenes médicas del interior del cuerpo humano. Nuestro punto de vista en la era de la pantalla visual es crucial.*

que sabemos como a indústria cultural funciona: absorve coisas, precisa constantemente de novos materiais... E, em algum momento, o passado começou a ser mais comercial que o futuro. Começamos a ter modas retrô, *remakes*, mobília retrô, nostalgias de todas as espécies (...) E pensei, há oito ou nove anos, que isto tinha que acabar, mas até hoje ainda não acabou, continua ainda. Primeiro houve um discurso da memória, depois outro discurso sobre a nostalgia, hoje todos falam do arquivo, portanto está tudo neste ciclo, existem novos termos, mas a problemática continua a mesma (HUYSSSEN, 2009, p.144-145).

Huysen (2000) também nos explica que a obsessão com o passado e o excesso de registros de memória da contemporaneidade são originários da sensação de presente estendido oferecida pelo ciberespaço e pelas redes digitais de comunicação, em que há uma enorme compressão do tempo e do espaço.

No mundo contemporâneo organizado em redes digitais, em que a memória é hipervalorizada e as imagens e a cultura visual assumem um papel cada vez mais hegemônico nos processos de comunicação, interação e controle social, torna-se bastante relevante o estudo de questões que envolvam artefatos visuais de base fotográfica para o campo de saber da memória social. Investigar a relação entre memória e fotografia, tão profícua no ambiente analógico, para atualizá-la ao universo digital, parece um bom caminho para entender como lidamos com as imagens no contemporâneo e como as imagens influenciam o nosso entendimento e percepção do mundo.

Para o desenvolvimento da investigação, estruturaremos a tese em três capítulos. Nos dois primeiros capítulos é feita uma revisão da literatura sobre os tópicos abordados. No último capítulo é feita uma experiência de memória a partir das teorias vistas nos capítulos anteriores.

No primeiro capítulo tratamos sobre a fotografia e sua relação com a memória, particularmente a produção fotográfica que pode ser relacionada ao retrato social e ao conceito de representação que, segundo Sergio Luis Pereira da Silva (2011), tem sido o conceito chave para revelar a interdisciplinaridade entre os campos de saber das ciências sociais e humanas e das artes visuais.

A modernidade é o ambiente onde a fotografia se desenvolve para representar visualmente tanto a nova era, quanto seus ideais. O choque provocado pela velocidade do cotidiano acarretado pelas novas formas de produção, pelos transportes, pela circulação de mercadorias e de moedas, pela imprensa e pelas telas dos cinemas passa a interferir na alma do sujeito metropolitano que vê suas relações pessoais e sociais se tornarem distantes e impessoais se comparadas à vida no campo ou em cidades menores (SIMMELL, 2005). A fotografia de rua é apresentada como experiência moderna de registro de um passado arquitetônico que se esvai para ceder espaço ao futuro

reconfigurado na nova paisagem urbana das metrópoles. As multidões que habitam a cidade e transitam por seus bulevares, construídos para conduzi-las e abrigá-las, propiciam a atividade de flânciancia e de uma experiência de alteridade no espaço público pelo sujeito moderno. Entre a turba e o anonimato, a solidão e a multidão, o *flâneur* exerce a crítica à modernidade em função da observação da paisagem que se transforma e da exclusão social decorrente das transformações urbanas. De forma paradoxal, o *flâneur* critica os tempos modernos que permitem e justificam sua existência.

A fotografia de rua, que surge através da obra de Eugène Atget no final do século XIX (KRASE, 2004), transita entre a fotografia topográfica e imagens que tratam o cotidiano como um teatro (SCOTT, 2013; WESTERBECK & MEYEROWITZ, 1994). Esse duplo viés reafirma a ambiguidade fotográfica que vai do mero registro objetivo à interpretação subjetiva e intencional da imagem e coloca a fotografia de rua como atividade seminal para o desenvolvimento de diversos gêneros fotográficos. A influência estética que a tradição da fotografia de rua exerce na produção fotojornalística e na fotografia documental pode ser notada particularmente pela valorização do instantâneo e por procedimentos puristas em relação à imagem. A evidência dos gêneros fotográficos que valorizavam a documentação e o realismo durante a modernidade é consequência de uma adequação da técnica ao pensamento objetivo, positivista e racional, característicos da era. Dessa forma, o fotojornalismo e a fotografia documental se apresentam como gêneros fotográficos fundamentais à produção de memória através de fotografia.

A importância que as tecnologias exercem sobre a forma como nos relacionamos com a memória é exemplificada pelo fotógrafo Brassai (2000) através da obra de Marcel Proust. A análise de Brassai sobre a obra de Proust tem a memória como fio condutor, e nos faz perceber como a fotografia foi fundamental na criação literária e no pensamento do escritor. Também percebemos como as capacidades de reter o tempo ou evidenciar detalhes ou quaisquer outras novas possibilidades de olhar que a fotografia ofereceu a partir de seu surgimento influenciaram a sociedade moderna a ter uma nova percepção do mundo, do tempo e do espaço - uma visão sobre-humana.

Ainda no primeiro capítulo investigaremos a relação entre imagem e ciências sociais e humanas ao longo dos tempos. A trajetória que a imagem alçou ao longo do século XX para deixar de ser mera ilustração e alcançar o “*status*” de documento nas pesquisas científicas sociais e humanas culmina na virada pictórica. A partir dos anos 1980, a ideia da fotografia ter uma relação direta com o real tem como pensadores fundamentais Roland Barthes (1984) e Philippe Dubois (1993), dentre outros. A ideia de emanção do real e da constatação de sua existência eram defendidas por Barthes

através do noema “isso foi”, assim como Dubois utilizava a classificação semiótica peirciana do índice para provar o contato físico do real com a emulsão química e fotográfica. Autores brasileiros, como Miriam Moreira Leite (2001) na Antropologia e Boris Kosoy (1989) na História apresentam contribuições significativas para utilização de fotografias analógicas como documentos nas pesquisas das ciências sociais e humanas.

A virada digital revoluciona o papel e a forma como a fotografia é tratada pelas ciências sociais e humanas. As profundas mudanças ocorridas em relação à passagem da tecnologia analógica para digital já não correspondem às relações com o real apontadas pela virada pictórica. A imagem digital é um arquivo eletrônico, constituída por um código binário e se confunde com arquivos digitais de texto ou som, por exemplo, por apresentarem a mesma constituição. Dessa forma, Dubois (2017) aponta que os usos e funções da imagem digital têm recebido uma maior atenção nas pesquisas do contemporâneo em comparação às investigações sobre a ontologia da imagem. O autor também destaca a questão do documento e do arquivo, da conservação e dos fluxos, da unidade espaço-temporal e da fixidez da imagem digital como aspectos que merecem ser investigados.

O excesso de registros de memória do contemporâneo, apontado por Huysen (2000), é fruto da sensação de presente contínuo que o mundo virtual das redes digitais oferece. O ciberespaço se configura como grande arquivo de memória cultural da atualidade e sua forma de compartilhar o conhecimento se assemelha estruturalmente muito mais à oralidade primária do que à memória escrita histórica (DODEBEI, 2000). A autorregulação da memória digital, ou seja, a decisão de que dados manter e quais apagar atrela o lembrar e o esquecer de forma paradoxal e indissociável ao ciberespaço; a tecnologia digital propicia a consciência de que não se pode guardar tudo (GONDAR, 2016).

No segundo capítulo, estudamos a fotografia contemporânea de base digital e como a nova tecnologia vem transformando tanto a produção da fotografia vernacular, quanto a criação artística fotográfica contemporânea. Pós-fotografia é o nome atribuído não só à técnica fotográfica digital, mas também ao conjunto de ações de sociabilidade em redes digitais que utilizam a fotografia. A pós-fotografia também é destacada por sua hipertrofia imagética (FONTCUBERTA, 2016).

A mudança de tecnologia da fotografia, de analógica para digital, incide diretamente no abandono da ideia do índice semiótico peirciano ser atestado de verdade do real, já que não há mais o contato direto entre a luz emanada pelo referente e a emulsão que grava a imagem desse mesmo referente na tecnologia digital. Mas será que

digital e indexical são termos opostos? Os textos de Tom Gunning (2016) e Philippe Rosen (2001) são utilizados para desmistificar a ideia de oposição entre esses dois termos, assim como para questionar a crença na relação entre fotografia e real sustentada pelo aspecto indexical da fotografia analógica.

Apesar da credibilidade do fotojornalismo e da relação entre fotografia e verdade terem sido profundamente afetadas pela chegada da tecnologia digital, a produção de fotografias jornalísticas e documentais continua sendo fundamental para a produção imagética de memória social. Os coletivos fotográficos contemporâneos e a adequação de sua produção às redes do ciberespaço possibilitam a construção de outras narrativas autorais, além das desenvolvidas pelas mídias hegemônicas.

No final do segundo capítulo, são apresentadas fotografias sobre a Avenida Rio Branco, que dialogam com os assuntos abordados. As imagens fazem parte de uma série de fotografias da avenida construída a partir da perspectiva das teorias sobre fotografia e memória. A metodologia da construção da série de imagens pós-fotográficas é explicada e aprofundada no capítulo subsequente.

Uma experiência contemporânea de fotografia e memória é a nossa proposta do terceiro capítulo. A intenção é explorar o ciberespaço e construir uma série de imagens pós-fotográficas que tenham como tema a memória da Avenida Rio Branco. A escolha da avenida como tema se justifica, pois sua construção marca a transição à modernidade no Brasil. Além disso, importantes acervos fotográficos que marcam a história do país e da fotografia brasileira foram produzidos tendo a avenida como cenário. A maior parte dessas imagens foi produzida ora como documentações fotográficas encomendadas pelo poder público, ora como fotografias de imprensa.

A metodologia de construção dessa experiência ocorre pela serialização e ressignificação das fotografias através do manifesto pós-fotográfico proposto por Joan Fontcuberta (2016). Dessa forma, as reformas urbanas ocorridas na avenida, tanto no começo do século XX, no momento de sua construção, quanto em função dos Jogos Olímpicos de 2016 e a vocação da avenida de ser palco e abrigar as manifestações populares políticas e culturais são associadas à dimensão trágica da memória. Na experiência pós-fotográfica proposta, as imagens da avenida, provenientes da produção fotográfica documental e jornalística, são ressignificadas através dos conceitos de apolíneo e dionisíaco, desenvolvidos por Friedrich Nietzsche (1992) em sua obra *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*.

A realização dessa pesquisa é consequência de 25 anos atuando profissionalmente como professor de fotografia e, de alguns anos a mais, como fotógrafo.

A ideia de desenvolvê-la em um programa interdisciplinar como a Pós-graduação em Memória Social da UNIRIO surgiu a partir da vontade de relacionar a fotografia a outros campos de saber que não apenas o da Comunicação Social, área de minha formação e atuação no ensino de fotografia.

1. Fotografia e Memória social

Assim, aqueles que exercitam esta parte de sua natureza devem escolher lugares, figurar na mente aquilo que querem guardar na memória e colocá-lo em tais lugares. Desse modo, a ordem dos lugares conservará a ordem das coisas, ao passo que a representação das coisas indicará as próprias coisas, e usaremos os lugares como a cera, as imagens, como as letras.

(Cícero)

Desde os primórdios da história da fotografia, foi estabelecida uma relação entre fotografia e memória, baseada principalmente pela capacidade de reprodução fidedigna da realidade que a novíssima imagem técnica apresentava. Em 19 de agosto de 1839, o cientista e político francês François Arago apresentava o processo fotográfico inventado no mesmo ano por Louis Jacques Mandé Daguerre, chamado de daguerreótipo, aos membros da Academia de Ciências e da Academia de Belas Artes de Paris. Em seu discurso, Arago convenceu os seus pares da genialidade da invenção e destacou a grande contribuição que traria para a percepção e para a memória, pois “[...] permitiria preservar aquilo que escapa à memória, ao reter a informação visual que mereceria ser guardada” (FONTCUBERTA, 2012, p.172).

O icônico daguerreótipo feito por Louis Daguerre do *Boulevard du Temple*, em 1838, em Paris, é tema de reflexão de Fontcuberta (2012) sobre o eterno embate entre ficção e realidade na fotografia. A importância dessa imagem se dá por ser o primeiro registro fotográfico de figuras humanas, supostamente, um engraxate e seu cliente.

As primeiras imagens técnicas necessitavam de um longo tempo de exposição, pelo menos quinze minutos. O *Boulevard du Temple* era uma localidade de Paris bastante movimentada, com um intenso fluxo de transeuntes e de carruagens, particularmente na hora em que a imagem foi feita: às 15h, como podemos deduzir pelas sombras. Entretanto, na imagem só conseguimos ver o que permaneceu fixo durante o tempo de exposição: os prédios, a rua, as árvores. Isso nos leva a crer que as figuras humanas permaneceram imóveis ao longo de todo o tempo de exposição. De outro modo, se estivessem em movimento como as outras pessoas, não seriam gravadas na imagem por não terem projetado sua luz pelo tempo suficiente na superfície fotossensível. Além desse daguerreótipo feito no meio da tarde, Daguerre havia feito outro anteriormente, por volta

de meio-dia. Muito semelhante, porém sem nenhuma figura humana gravada, o que nos leva a crer que ante o fracasso da primeira tentativa de fixar a realidade do bulevar, é refeita uma outra imagem, na qual podemos ver o engraxate e seu cliente, que “conseguem atribuir um certo contraponto humano ao vazio metafísico dessa cidade espectral” (FONTCUBERTA, 2012, p.109).

Importante lembrar que o *Boulevard du Temple* era um centro de entretenimento, repleto de teatros e casas noturnas, inclusive era o endereço do *Théâtre Ambigu-Comiqué*, no qual Daguerre trabalhou como cenógrafo. Além disso, a fotografia foi feita da janela de seu estúdio, ou seja, a região era conhecida por Daguerre e, provavelmente, também conhecia as pessoas da área do entretenimento e do espetáculo que ali transitavam. Tudo leva a crer que para tentar apaziguar o vazio da primeira tentativa fotográfica, feita ao meio-dia, Daguerre a repetiu às 15h, porém simulando a situação do engraxate. Na tentativa de documentar a realidade do *Boulevard du Temple*, Daguerre acabou por reproduzir uma fictícia avenida esvaziada. Para se aproximar da realidade, Daguerre teve que simular, ficcionar a cena. Isso nos mostra que, desde seus primórdios, a relação entre documento e ficção na fotografia é bastante ambígua e, porque não dizer indissociável: “Concordamos que as fotografias não supõem representações literalmente verdadeiras dos fatos. Não obstante, que se tratem de puras ficções sem relação com o mundo é ainda mais que duvidoso” (FONTCUBERTA, 2012, p.105). Dessa forma, o autor estabelece a fotografia entre o documento e a ficção a partir de um movimento de mão dupla: “Os espelhos assim como as câmeras fotográficas são regidos por invenções de uso e seu repertório vai desde a constatação científica até a fabulação poética” (FONTCUBERTA, 1997, p.40, tradução nossa)². A verossimilhança que a imagem fotográfica apresenta ao reproduzir o real foi confundida durante muito tempo com a “verdade do real”. Para Fontcuberta (1997), a fotografia não é apenas espelho, mas também especulação e se desdobra entre documento e ficção, descrição e narrativa.

As mudanças profundas em todas as esferas da vida que aconteceram ao longo da segunda metade do século XIX, tais como o crescimento da população urbana, o surgimento das metrópoles, a expansão da economia monetária, novos meios de comunicação de massa, redes ferroviárias, a industrialização e sua produção em série, dentre outros fatores, marcam o início de uma nova era: a modernidade. Esse é o ambiente no qual a fotografia surge e estabelece inicialmente suas possibilidades de usos e funções.

²Los espejos, por tanto, como las cámaras fotográficas, se rigen por invenciones de uso y su repertorio de experiencias abarca desde la constatación científica hasta la fabulación poética.

Annateresa Fabris (1991) aponta três períodos distintos da fotografia durante o século XIX. O primeiro, de 1839 até 1850, foi um período destinado a um grupo restrito e privilegiado de curiosos e amadores que poderiam pagar altos preços pelos serviços de retratistas como Nadar ou Le Gray, por exemplo. O segundo momento se deve à descoberta da *carte de visite photographique*, por Disdéri, que populariza o retrato. Nesse momento, pode-se perceber o barateamento do produto e a dimensão industrial da fotografia. A partir de 1880, inicia-se uma terceira etapa em que a fotografia se torna um fenômeno predominantemente comercial, ainda que tivesse pretensões de ser considerada arte.

Antes dos acelerados tempos modernos, a variedades de experiências em períodos curtos da vida eram bastante limitadas e uniformes. Quando as experiências são até certo ponto idênticas entre as pessoas e se repetem ao longo das gerações, a identidade se manifesta nos ritmos da vida cotidiana, estabelecendo assim uma maior coesão na comunidade. Porém, quando pessoas de diferentes áreas se reúnem em ambientes urbanos, assim como aconteceu no final do século XIX, com o surgimento das metrópoles modernas, os laços entre os indivíduos de uma comunidade são menos óbvios e exigem novos esforços e estruturas conceituais sobre a memória coletiva da sociedade:

Antes da era do indivíduo, os laços de civilidade e fundamentos de solidariedade eram menos problemáticos no sentido autêntico do termo: a ideia de que pertencemos a grupos e que somos constituídos por eles parecia mais óbvia e necessitava de menos contemplação e medidas especiais. O problema da memória coletiva, portanto, surge em um tempo e um lugar particulares [...], ou seja, onde a memória coletiva não é mais tão óbvia quanto antes (OLICK et al, 2011, p.8, tradução nossa)³.

As transformações do tempo que surgem com a modernidade, em nossa compreensão, propõem uma reconfiguração das relações entre passado, presente e futuro que alteram o significado e o papel da memória de maneiras essenciais. Nesse contexto de modernidade, a fotografia passa a ser considerada um espelho de registro e fixação do passado no presente para uma memória futura. A esse respeito, por exemplo, em 1861 Otto Wendell Holmes utiliza a expressão “espelho com memória” para definir o daguerreótipo (FONTCUBERTA, 1997, p.37), que foi um dos primeiros dispositivos

³ Before the age of the individual, then, the bonds of civility and foundations of solidarity were less problematic in the authentic sense of that term: how we belong together, and are constituted in groups, seemed more obvious and less in need of contemplation and special measures. The problem of collective memory thus arises in a particular time and in a particular place [...], namely where collective identity is no longer obvious as it once was.

fotográficos a registrar o advento da modernidade nos espaços públicos parisienses, desde a ocupação do espaço público com as barricadas da guerra civil na França até a arquitetura dos prédios nos bulevares da metrópole:

Um exemplo bem marcante disso é o valor que as imagens registradas nas ruas de Paris, em 1839 pelo daguerreótipo de Louis Daguerre, sobre as barricadas feitas de pedras de paralelepípedos, nas batalhas das ruas parisienses, conferem à história um estatuto visual de memória e conferem à memória um valor de História com “H” maiúsculo. Se não fosse o registro fotográfico testemunhal de Louis Daguerre e sua enorme caixa preta que registrava a escrita da luz, nós só conheceríamos as barricadas parisienses pela narrativa literária da obra clássica de Victor Hugo: *Les Misérables* (SILVA, 2016, p.313).

As obras de modernização que transformaram Paris em metrópole, impulsionadas pelo Barão Georges Hausmann entre 1857 e 1870, tornaram evidentes as mudanças radicais que a cidade sofrera e conseqüentemente despertaram uma maior preocupação com a conservação e preservação do patrimônio arquitetônico da Paris antiga. No último quarto do século XIX, nota-se uma crescente preocupação com a memória arquitetônica e urbanística das cidades europeias e uma tendência aos registros de monumentos históricos (KRASE, 2004).

O final do século XIX experimentou uma crise de memória gerada por uma reação romântica à crença iluminista na ideia de progresso: “o compromisso com a prosperidade sempre crescente era desafiado pela percepção de que a racionalidade e a ordem modernas traziam consigo uma esterilidade alucinante” (OLICK et al, 2011, p.10). Nesse período, em que a ciência ampliava de forma inimaginável suas conquistas até então, autores como Henri Bergson, Sigmund Freud e Marcel Proust investigavam dimensões complexas que tinham como ponto em comum a memória. Mais tarde viriam surgir, dentre outros, os estudos de Maurice Halbwachs, que introduzem a investigação sobre a memória coletiva, social.

Ben Singer (2001) destaca três ideias que influenciaram o pensamento contemporâneo sobre a modernidade e que se referem aos conceitos moral e político, cognitivo e socioeconômico. Em relação ao conceito moral e político, a modernidade é marcada pelo questionamento de normas e valores, fruto do desamparo ideológico de um mundo pós-feudal e pós-sagrado. A percepção e a construção do mundo a partir de uma perspectiva intelectual leva ao conceito cognitivo da racionalidade instrumental e de seu controle da natureza e do ser humano. O conceito socioeconômico vai abranger uma série de mudanças tecnológicas e sociais que foram desenvolvidas durante os dois

últimos séculos e alcançaram seu apogeu no final do século XIX: “industrialização, urbanização, crescimento populacional rápido; proliferação de novas tecnologias e meios de transporte; saturação do capitalismo avançado; explosão de uma cultura de consumo de massa e assim por diante” (SINGER, 2001, p.115).

A quarta definição de modernidade sugerida pelo autor é baseada em como a estrutura da experiência foi influenciada pelas mudanças tecnológicas, econômicas e demográficas do capitalismo avançado. O autor aponta um registro de experiência distinto das fases anteriores, no qual o sujeito é bombardeado por uma série de estímulos causados pelos choques físicos e perceptivos da nova configuração urbana. Dessa forma, Singer (2001) propõe uma concepção neurológica da modernidade:

A modernidade implicou um mundo fenomenal - especificamente urbano - que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador que as fases anteriores da cultura humana. Em meio à turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial. A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques, sobressaltos. O ritmo de vida também se tornou mais frenético, acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem (SINGER, 2001, p.116).

Tom Gunning (2001) também trata a modernidade como experiência e não como evento histórico. A imagem da estrada de ferro é utilizada pelo autor para exemplificar essa experiência, pois representa as complexas práticas de circulação moderna. Essa experiência vai se definir por uma nova relação sobre o espaço e o tempo por meio da velocidade. O crescimento do tráfego urbano permitido pelos largos bulevares; a distribuição de mercadorias produzidas em massa através da fabricação em série, por gestos humanos simples e repetitivos; e a crescente aparição de novas tecnologias dos meios de transporte e da comunicação, em especial o cinema e a fotografia, são alguns exemplos que marcam o cotidiano moderno, “[...] um novo domínio sobre os pequenos incrementos do tempo, um desmoronamento das distâncias e uma nova experiência do corpo e da percepção do ser humano, moldada pela viagem a novas velocidades e por novos e atraentes potenciais de perigo” (GUNNING, 2001, p.40).

O cinema e a fotografia se apresentam como representantes da tecnologia e da indústria e se transformam em fenômenos da modernidade ao apresentarem a reprodutibilidade técnica da imagem como uma mágica no novo advento de realidade, como afirma Benjamin (1994A). O cinema, por exemplo, oferece ao imóvel espectador uma nova relação de movimento através do espaço e do tempo. A experiência proposta

pelo cinema já havia sido antecipada pelo uso de cartões postais fotográficos que transportavam imagens de lugares remotos e interessantes como o Taj-Mahal ou as pirâmides do Egito para as casas de classe média e escolas do ocidente. A fotografia proporciona ao seu referente uma mobilidade não associada a ele. Essa circulação de imagens faz o autor associar as fotografias à circulação de moedas e às características dominantes da economia capitalista moderna: “Como a circulação moderna de moeda, a fotografia aboliu as barreiras de espaço e transformou objetos em simulacros transportáveis, uma nova forma do equivalente universal” (GUNNING, 2001, p.42).

A grande influência para a percepção da modernidade como um novo registro de experiência para os autores citados acima é a conferência “As grandes cidades e a vida do espírito”, proferida em 1903, por Georg Simmel (2005). Nesse texto seminal, o autor nos apresenta uma teoria sociopsicológica que demonstra como as metrópoles provocaram profundas transformações na vida anímica do sujeito. Em contraposição à maneira mais habitual e lenta em que corre a vida no campo e nas pequenas cidades, o autor nos mostra que a vida nas metrópoles leva o sujeito a adotar uma atitude reativa para se defender dos hiperestímulos nervosos provocados pelas grandes mudanças estruturais da sociedade moderna.

O conceito de espaço urbano apresentado pelo autor aponta a metrópole como espaço privilegiado de convivência e sociabilidade através da circulação monetária e do comércio. A dependência gerada pela divisão social do trabalho e a autonomia conquistada nas grandes cidades provocam uma relação dicotômica de oposição e complementaridade.

As regularidades cotidianas estimulam e influenciam a consciência humana. O ambiente rural promove uma consciência mais enraizada à tradição e mais acomodada aos fenômenos, enquanto o ambiente da cidade promove um caráter mais intelectual à vida psicológica do sujeito metropolitano, que se apresenta mais desenraizado e com uma maior capacidade de adaptação.

Em um grande centro urbano, o homem se encontra mais exposto a diferentes e múltiplos estímulos nervosos, o que provoca sua desestabilização emocional. Para que isso não ocorra, o indivíduo se protege criando uma barreira objetiva e intelectualizada. A mente do sujeito moderno passa a ser mais calculista para se proteger do desenraizamento que o ambiente metropolitano o expõe. Dessa forma, as relações afetivas passam a ser predominantemente mecânicas, marcadas pelo distanciamento e por uma atitude de reserva, além de voltadas para objetivos específicos e intermediadas pelo dinheiro.

A economia monetária não serve apenas como uma forma de produzir mercadorias, mas um fenômeno que interfere em todas as relações sociais e seus efeitos se desdobram em duas características marcantes: a intelectualização, por um lado, e a uma atitude de indiferença, por outro.

A competição e exatidão existentes na cidade conferem ao sujeito metropolitano um ritmo próprio, nervoso e acelerado comparado aos seus instintos. Como defesa, o indivíduo direciona seu pensamento à objetividade das faculdades intelectuais frente às relações pessoais. O sujeito da metrópole privilegia o cérebro ao coração. A atitude *blasé* e indiferente do indivíduo se estabelece pelo fato de suas conquistas se darem através da moeda e não do aprofundamento das relações afetivas:

O fundamento psicológico sobre o qual se eleva o tipo das individualidades das grandes cidades é a *intensificação da vida nervosa* (grifo do autor) que resulta da mudança rápida e ininterrupta das impressões interiores e exteriores. O homem é um ser que faz distinções, isto é, sua consciência é estimulada mediante a distinção da impressão atual frente a que lhe precede. As impressões persistentes, a insignificância de suas diferenças, a regularidade habitual de seu transcurso e de suas oposições exigem por assim dizer menos consciência do que a rápida concentração de imagens em mudança, o intervalo ríspido no interior daquilo que se compreende com um olhar, o caráter inesperado das impressões que se impõem. Na medida em que a grande cidade cria justamente essas condições psicológicas - em cada saída à rua, com a velocidade e as variedades da vida econômica, profissional e social -, ela propicia, já nos fundamentos sensíveis da vida anímica, no *quantum* da consciência que ela nos prescreve em virtude de nossa organização enquanto seres que operam distinções, uma oposição profunda frente à pequena cidade e à vida no campo, com ritmo mais lento, mais rotineiro e de fluxo mais uniforme da sua imagem sensível-espiritual de vida. Com isso se compreende sobretudo o caráter intelectualista da vida anímica do habitante da cidade grande, frente ao habitante da cidade pequena, que é antes baseado no ânimo e nas relações pautadas pelo sentimento (SIMMEL, 2005, p. 577-578).

A metrópole e o dinheiro propiciaram uma maior mobilidade para o sujeito moderno, um estreitamento das distâncias e um maior número de laços sociais. Também promoveram um aumento da individualidade e, ao mesmo tempo e de forma proporcional, um aumento da impessoalidade. O sujeito metropolitano se distancia das amarras da comunidade rural e conquista na cidade intensa e veloz uma maior liberdade individual, porém essa velocidade também influencia o contato humano, tornando-o mais rápido, objetivo, impessoal e, conseqüentemente, mais superficial.

No primeiro capítulo de *Elogio aos Errantes*, Paola B. Jacques (2012) nos fala sobre as flanâncias da metade final do século XIX e os principais autores que tratam a atividade intimamente relacionada à ideia de modernidade. O *flâneur* ao mesmo tempo

que é fruto do espírito moderno, contém em si mesmo a crítica aos novos tempos. A relação de dicotomia e complementaridade entre multidão e anonimato experimentada pelo *flâneur* e estabelecida pela transição de paisagem do espaço urbano é analisada pela autora particularmente através das obras de Edgard Allan Poe, Charles Baudelaire e Walter Benjamin.

No conto sobre Londres, *O homem da multidão*, publicado na década de 1840, Edgard Allan Poe (1999) já aponta o fascínio e a embriaguez que a multidão exercia sob esse novo sujeito anônimo, afastado de relações sociais e afetivas mais próximas:

Essa era uma das artérias principais da cidade e regurgitava de gente durante o dia todo. Mas, ao aproximar o anoitecer, a multidão engrossou, e, quando as lâmpadas se acenderam, duas densas e contínuas ondas de passantes desfilavam pela porta. Naquele momento particular do entardecer, eu nunca me encontrara em situação similar, e, por isso, o mar tumultuoso de cabeças humanas enchia-me de uma emoção deliciosamente inédita. Desisti de finalmente prestar atenção ao que se passava dentro do hotel e absorvi-me na contemplação da cena exterior (POE, 1999).

Por sua vez, Charles Baudelaire (2006), em *O pintor da vida moderna*, publicado no jornal *Le Figaro* em 1863, recria a figura do *flâneur* que se infiltra na turba de forma errante para observar criticamente as velozes mudanças espaciais urbanas, através de um sentimento de atração e repulsa pelo novo:

A multidão é seu universo, como o ar é dos pássaros, como a água, dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidío e no infinito. Estar fora de casa, e, contudo, sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é um príncipe que frui por toda parte o fato de estar incógnito (BAUDELAIRE, 2006, p.857).

A figura mítica do *flâneur* é revista por Walter Benjamin na década de 1930 como um ícone da modernidade e estabelece diferenças entre o personagem urbano de Baudelaire e o homem da multidão de Edgar Allan Poe: “Baudelaire achou certo equiparar o homem da multidão [...] com o tipo do *flâneur*. Nisto não podemos concordar: o homem da multidão não é nenhum *flâneur*. Nele o comportamento tranquilo cedeu lugar ao maníaco” (BENJAMIN, 1994B, p.121).

A ideia de choque anímico como descrita por Simmel (2005) está diretamente associada à observação de uma cidade que se modifica. A transformação da paisagem de

cidade antiga à metrópole moderna exemplifica e materializa outras mudanças estruturais do cotidiano. A atitude *blasé* decorrente da defesa aos hiperestímulos nervosos aproxima o sujeito moderno do homem da multidão descrito por Poe, o qual se mistura à multidão para se proteger perante o anonimato, escondendo seus rastros e vestígios. O homem da multidão de Poe encontra refúgio na multidão porque não suporta a solidão. Por outro lado, o *flâneur* ama a solidão, porém a quer sentir em meio à multidão - multidão e solidão são sinônimos para Baudelaire. O *flâneur* busca um estado de alteridade radical na cidade através do choque e dos estímulos nervosos. O *flâneur* se perde voluntariamente no turbilhão da multidão para experimentar um novo prazer, um êxtase inebriante provocado pela relação entre a alteridade e o anonimato, “[...] que é exatamente o que constitui a própria noção de espaço público metropolitano” (JACQUES, 2012, p.56).

As reformas urbanas que proporcionaram o surgimento das metrópoles e que ocorreram em inúmeras cidades na última metade do século XIX e no começo do século XX tiveram como influência e símbolo maior a reforma parisiense promovida pelo Barão Haussmann. A multidão desordenada juntamente com o discurso sanitarista de combate às epidemias e as Revoltas de 1830 e 1848 serviram como justificativa dos gastos públicos para a realização das obras na cidade. Era preciso alargar as ruas para deixar trafegar a multidão, facilitar a ventilação para vencer a insalubridade e também para facilitar o combate a possíveis revolucionários. A reforma de Haussmann realizou, além da sanitização das epidemias, uma sanitização de cunho social. As camadas mais pobres da população que habitavam a velha Paris foram removidas e afastadas para os sítios periféricos da cidade. A segregação social foi o principal motivo de crítica de Baudelaire às reformas. Outros motivos foram a eliminação da cidade antiga e de suas ruínas e o controle social imposto.

A velocidade das mudanças desloca o fascínio do *flâneur* ao novo para sua rejeição. Dessa forma, a existência do *flâneur* se torna ambígua: como ser crítico à modernidade sendo que sua própria existência é fruto direto dela?

A flânância, mesmo que de forma indireta e não explícita, traz nela aquilo que já chamamos de crítica moderna da própria modernidade, e, sobretudo, uma crítica ao urbanismo, à transformação autoritária das cidades e à expulsão de seus habitantes, à segregação social, à divisão do trabalho, à imposição de uma uniformização de costumes, de vias para circulação bem orientadas e cada vez mais sinalizadas, de uma velocidade cada vez mais acelerada, e, em particular, ao empobrecimento, pela recente mecanização da relação do corpo com a cidade (JACQUES, 2012, p.71).

Constantin Guys é “o pintor da vida moderna”, descrito no ensaio de mesmo título de Baudelaire, que representava em desenhos as ruas e cenas da vida urbana pela perspectiva de um andarilho. Baudelaire usa a sigla CG para abreviar o nome Constantin Guys, ao se referir ao artista *flâneur*, já que o próprio artista pediu para não ser citado nominalmente no texto. Segundo Baudelaire, o pintor tem a capacidade de fixar o elemento fugaz e transitório da modernidade através da velocidade dos traços de seu desenho. O olhar de Guys procurava tudo ver e nada esquecer sobre as ruas da Paris moderna. Guys era um desenhista, um repórter gráfico, um ilustrador para jornais, um cronista visual. “Observador, flâneur, filosófico, chamem-no como quiserem” (BAUDELAIRE, 2006, p.853). Constantin Guys personifica a pré-figura do fotógrafo de rua, do artista visual que vai interpretar a modernidade através da flanância pelas ruas da metrópole moderna: “O fotógrafo de rua é uma espécie de Guys com uma câmera” (WESTERBECK & MEYEROWITZ, 1994, p.41, tradução nossa)⁴.

A fotografia de rua surge no final do século XIX, em Paris. Eugène Atget é considerado o precursor da fotografia de rua e tem como tema principal a velha Paris. Sua obra é vista como uma ponte entre a fotografia topográfica do século XIX e o “documento artístico” fotográfico do século XX. Segundo Krase (2004):

A obra de sua vida consistiu em criar um inventário de objetos que, ao longo dos anos, se tornou um arquivo do seu dom de observação. É nesta dualidade que reside o fascínio de suas fotografias. E o seu trabalho foi inspirado não apenas pela familiaridade que tinha com a cidade, mas acima de tudo por sua profunda devoção interior à Paris histórica (KRASE, 2004, p.127).

Aos 30 anos de idade, depois de exercer as profissões de ator e pintor, Atget inicia suas atividades profissionais com a fotografia. O intuito do fotógrafo era comercializar imagens que poderiam servir de modelo para outros artistas como pintores, escultores, ilustradores, arquitetos, seguindo a tendência da produção artística da época de se apoiar em motivos já prontos. Assim, Atget comercializava imagens de paisagens, edifícios, animais, flores e outros objetos. Uma placa na porta de seu estúdio anunciava seus serviços: “documentos para artistas” (KRASE, 2004).

Eugène Atget utilizava uma câmera fotográfica antiquada mesmo para a época em que fotografou. Era uma câmera feita de madeira que operava negativos de vidro de chapa seca no formato 18x24 centímetros, o que permitia ao fotógrafo não ter de revelar os negativos imediatamente. A baixa sensibilidade dos negativos fazia com que o uso de

⁴ The street photographer is like a Guys with a camera.

um tripé fosse necessário. A lente de curta distância focal, grande-angular, acentua o efeito da perspectiva e proporciona uma grande profundidade de campo, ou seja, nitidez espalhada pelos diversos planos da imagem, dos mais próximos aos mais afastados. O equipamento todo deveria pesar em torno de vinte quilos e era carregado pelo fotógrafo em suas deambulações pela cidade e seus arredores. Se por acaso a cena escolhida não era captada pela lente em sua totalidade, o fotógrafo, ao longo do tempo de exposição, movia lentamente a objetiva até o ponto desejado, ampliando o ângulo da captura fotográfica.

Eugène Atget organizava suas fotografias em álbuns. Havia os álbuns de referência que continham os negativos organizados em ordem cronológica e os álbuns de apresentação que continham tanto amostras representativas, quanto classificações temáticas. Sua obra pode ser classificada em cinco séries principais e algumas séries subsidiárias. Além disso, uma série de álbuns temáticos tentava organizar e classificar os mais de 8.500 negativos produzidos pelo fotógrafo.

As cinco séries principais são: as já citadas *Paysages - Documents divers* (Paisagens - Documentos diversos); *Paris Pittoresque* (Paris pitoresca); *Le Vieux Paris/ L'art dans le Vieux Paris* (A Velha Paris/ A arte na Velha Paris), *Topographie du Vieux Paris* (Topografia da Velha Paris); e uma série que explora os subúrbios e as regiões fronteiriças da cidade com o campo, intitulada *Environs/ Grand Environs* (Arredores/ Arredores mais distantes).

Nas séries subsidiárias podemos notar, por exemplo, uma dedicada aos jardins e parques que seria um apêndice da série sobre paisagens. Na década de 1920, se dedicou a séries surpreendentes, sobre prostitutas e outra sobre carrosséis. *Petits Métiers* (Pequenos comerciantes), uma das séries subsidiárias de *Paris Pittoresque*, é uma abordagem fotográfica sobre vendedores de rua, atividade comercial muito associada à Paris antiga e suas vielas tortuosas, em contraposição ao comércio moderno de grandes lojas e armazéns dos novos bulevares. A florista, o amolador e o vendedor de cestos, fotografados por Atget, posavam não como indivíduos, mas como representantes de uma atividade que estava prestes a desaparecer. Essa série foi impressa e vendida na forma de cartões postais.

Assim como outros fotógrafos de sua geração, Atget concentrava seu olhar sobre a paisagem urbana da cidade, porém como não exercia esse trabalho motivado por uma encomenda profissional prévia (assim como fizeram Augusto Malta e Marc Ferrez na construção da Avenida Central ou Charles Marville nas Reformas de Paris), ficou livre das

intenções, imposições, métodos e formas de fotografar a cidade previamente estabelecidas, o que permitiu ao fotógrafo imprimir um estilo próprio.

A fotografia de rua pode ser definida por uma fotografia topográfica, um inventário arquitetônico ou, até mesmo, pelos registros de mudança na paisagem urbana, mas também pode ser definida como uma fotografia que trata o cotidiano da rua como teatro (SCOTT, 2013; WESTERBECK & MEYEROWITZ, 1994), o que amplia sua utilização de registro para a interpretação e abordagem poética do real.

A fotografia de rua foi se estabelecendo a partir da própria experimentação e da vivência fotográfica pela cidade. Grande parte dos fotógrafos de rua eram anônimos e não seguiram nenhuma teoria artística ou estética pré-estabelecida. As fotografias de Eugène Atget, mesmo sem o registro de pessoas na imagem, nos mostram a presença humana através de sua própria ausência, bem como com a presença de objetos correlacionados, uma cadeira ou uma vassoura. Os motivos da fotografia de rua foram se constituindo na medida em que sua produção avançava. Os personagens principais são os tipos urbanos, os habitantes cotidianos das ruas: pequenos comerciantes, vendedores ambulantes, prostitutas, marginais etc. A noção de rua se amplia para outros espaços públicos: parques, restaurantes, cafés, as vitrines das lojas, um saguão de hotel, o teatro, um vagão de metrô. Qualquer local público onde se possa fotografar os desconhecidos da multidão e, sempre que possível, deixá-los inconscientes da presença do fotógrafo: “A timidez maníaca e o desejo de anonimato são traços típicos dos fotógrafos de rua, não apenas de Eugène Atget e outros contemporâneos de Guys no século XIX, mas também de figuras modernas como Cartier-Bresson e Helen Levitt” (WESTERBECK & MEYEROWITZ, 1994, p.41, tradução nossa)⁵.

A atitude de explorar a rua como um teatro implica também em não ser percebido para poder captar a essência, a alma da metrópole moderna. A fotografia de rua é feita para dar visibilidade ao homem comum, transformando a banalidade cotidiana em algo pitoresco. O instantâneo fotográfico também é uma marca desse tipo de fotografia pela velocidade do registro e acuidade visual resultante. O fotógrafo de rua é um ser ágil, versátil, clandestino, intuitivo (SCOTT, 2013).

Colin Westerbeck (2017) sintetiza a relação entre o fotógrafo de rua, o cotidiano da cidade e a atividade de flunar como método de exploração fotográfica:

⁵ Manic shyness and a desire for anonymity are traits typical of the street photographers, not only of Eugène Atget and other contemporaries of Guys in the nineteenth century but of modern figures like Cartier-Bresson and Helen Levitt as well.

Minha definição básica, que é a mais ampla possível e não tem um julgamento estético real ligado a ela, é a imagem da vida cotidiana nas ruas. É a habilidade que certos fotógrafos têm para desacelerar no tempo e ver, em uma lacuna do olhar para as outras pessoas, o que está acontecendo nas ruas. Eles percebem a maneira como duas coisas se eclipsam ou disputam ou se contradizem e entram nestes momentos entre uma coisa e outra, para conseguir capturá-los em fotografia. De muitas formas, a coisa mais extraordinária ao se fazer uma fotografia de rua é a maneira pela qual um grande fotógrafo de rua pode se insinuar na multidão como um fio de fumaça atravessando uma parede, uma fenda na parede. Ninguém mais particularmente vê que ele está lá e ainda assim ele está se infiltrando na coisa toda dessa maneira extraordinária e fazendo fotos. Assim como Cartier-Bresson, como Joel (Meyerowitz) e até mesmo como Winogrand, de um jeito muito diferente. Esses caras eram atletas incríveis. É extraordinário ficar parado e assistir seu equilíbrio, seus movimentos como em um balé através da multidão, através do que esteja acontecendo, através do que eles querem fotografar. Dessa forma, o objeto nunca é intimidado e nem mesmo fica consciente do que está acontecendo (WESTERBECK, 2017, tradução nossa)⁶.

Portanto, o conceito de Westerbeck & Meyerowitz (1994, p.34, tradução nossa) para a fotografia de rua é o de que são “[...] fotos espontâneas da vida cotidiana nas ruas”⁷. Na tentativa de responder à pergunta sobre se existe mesmo um gênero chamado fotografia de rua, Clive Scott (2013) afirma que a fotografia de rua vive um dilema taxonômico pois “[...] se estabelece em uma complexa fronteira entre o registro fotográfico turístico, a fotografia documental e o fotojornalismo de fatos diversos, como também solicita, de modo ambíguo, adentrar tanto no território da fotografia vernacular, quanto no território da arte”⁸ (SCOTT, 2013, p.15, tradução nossa). A pluralidade de gêneros nos quais a fotografia de rua pode transitar e se adequar revela a influência que essa atividade fotográfica teve e ainda tem sobre a produção fotográfica moderna e contemporânea em geral.

⁶ My basic definition which is the possible broadest one and doesn't have a real aesthetic judgement linked into it is pictures of a everyday life in the streets. It's the ability that certain photographers have to slow down in time and see, in a what are gaps to the other people looking at what's going by on the streets, see the way two things eclipse each other or play off of each other or contradict each other and to get into those in between moments and take a picture of them. In many ways the most extraordinary thing going on when a street photograph is made is the way in which a great street photographer can insinuate himself into a crowd like a wisp of smoke going through a wall, a chink in a wall. Nobody else particularly sees he is there and yet he's infiltrating the whole thing in this extraordinary way and making pictures. Cartier-Bresson, like Joel and even like Winogrand, in his very different way. These guys were incredible athletes. Their ballance, their kind of balletic movements through the crowd, through whatever is going on, through what they wanna photograph in a way that is extraordinary to stand back and watch, but which the subject is never intimidated or even is aware that what is happening.

⁷ [...] candid pictures of everyday life in the streets.

⁸ [...] it stands at the crossroads between the tourist snap, the documentary photograph, the photojournalism of the *fait divers* (news in brief), but also because it asks to be treated as much as vernacular photography as a high art one.

Clive Scott (2013) esclarece que Ian Walker classifica a fotografia de rua como um subgênero da fotografia documental e que Gilles Mora a associa à fotografia documental, porém feita a partir de um ponto de vista mais poético. O próprio Scott tem como tese que a fotografia de rua e a fotografia documental são dois gêneros fotográficos distintos, porém em pé de igualdade, e que apesar de nos levarem para direções opostas, podem conviver, inclusive, em uma mesma imagem. Victa de Carvalho (2011), que investiga a influência da fotografia de rua na arte contemporânea, a classifica não como gênero, mas como uma tradição, e aponta a forte influência que exerceu sobre a estética do fotojornalismo e da fotografia documental.

A instantaneidade e a multiplicidade são propriedades particulares da fotografia de rua. Os inúmeros disparos que são feitos sobre um assunto em rápida mutação representam a busca de uma imagem singular e única, com composição perfeita. Por outro lado, as imagens múltiplas podem adquirir seu significado através de sua relação em conjunto. Segundo Westerbeck & Meyerowitz (1994), essa escolha é o que diferencia a abordagem de dois grandes fotógrafos de rua: Henri Cartier-Bresson e Robert Frank. A partir dessas duas abordagens, podemos também traçar um paralelo entre a fotografia de rua e o fotojornalismo feito a partir da busca de uma fotografia única, que condense toda a informação em uma só imagem; e o ensaio fotográfico, reportagem fotográfica ou projeto de fotografia documental, que têm suas narrativas estabelecidas através da totalidade e do sequenciamento do conjunto de imagens.

Clive Scott (2013) nos revela que o fotógrafo de rua, através de seu temperamento criativo, utiliza todo seu organismo no ato fotográfico para através da exploração do instantâneo alcançar um certo tipo de verdade. A ideia nos remete imediatamente ao conceito fotográfico de momento decisivo de Henri Cartier-Bresson, que acontece quando, em um mesmo instante, elementos visuais e emocionais se unem em perfeita harmonia e expressam a essência da situação presenciada pelo fotógrafo. Em sua palestra, no ano de 1952, *O Momento Decisivo*, o fotógrafo explica a estética fotográfica:

Na fotografia há um novo tipo de plasticidade, produto das linhas instantâneas feitas pelos movimentos do sujeito. Nós trabalhamos em compasso com o movimento, como se fosse um pressentimento do modo como a própria vida se desdobra. Mas dentro do movimento, há um momento no qual os elementos em movimento estão em equilíbrio. A fotografia deve aproveitar esse momento e manter imóvel o equilíbrio dele⁹ (CARTIER-BRESSON, 1952, tradução nossa).

⁹ In photography there is a new kind of plasticity, product of the instantaneous lines made by movements of the subject. We work in unison with movement as though it were a presentiment of the way in which life itself unfolds. But inside movement there is one moment at which the elements in motion are in balance. Photography must seize upon this moment and hold immobile the equilibrium of it.

Dessa forma, percebemos que o conceito do momento decisivo na obra de Cartier-Bresson foi altamente influenciado e forjado a partir da fotografia de rua e que esse mesmo conceito também se estabelece como um dos alicerces fundamentais para o desenvolvimento da produção e da estética do fotojornalismo e da fotografia documental na modernidade.

A influência surrealista presente no início da obra de Cartier-Bresson também advém da fotografia de rua. As vitrines das lojas e os manequins registrados por Atget representavam como o cotidiano pode se revelar insólito, surreal através da sua carga simbólica e do inconsciente. Imagens de Atget são utilizadas pelo icônico fotógrafo surrealista Man Ray para ilustrar o jornal *La Revolution Surrealiste*. A capa da edição de junho de 1926 trazia uma fotografia de uma multidão na *Place de La Bastille* observando um eclipse solar. A imagem da fotografia do grupo olhando para o céu e protegendo os olhos com artefatos para observar o eclipse, parece uma cena de teatro, pautada pelo absurdo e pela sincronicidade rítmica do gesto insólito. Atget autoriza a publicação das imagens sob anonimato e declara: “são documentos, nada mais que documentos” (KRASE, 2004, p.141).

O eterno embate entre objetividade e subjetividade, que sempre esteve presente no fazer e no pensar fotográfico e que opõe o humano e o mecânico, o relativo à máquina, ajudou a traçar o caminho da fotografia pelo século XX. O conselho de Robert Capa para Cartier-Bresson de não se apresentar como um fotógrafo surrealista e sim como repórter fotográfico, exemplifica bem a tendência à valorização de uma fotografia funcional e objetiva que estava mais de acordo com os ideais científicos da modernidade. A subjetividade não combinava com o ideal de progresso e de desenvolvimento moderno:

Os últimos decênios do século XIX marcam o início de uma nova era. A industrialização já fortemente mecanizada dá passos de gigante com a introdução do motor elétrico. Os mercados alargam-se. A expansão assenta nas facilidades das comunicações. O telefone é inventado por Graham Bell em 1876. Em 1880, a rede mundial de caminhos-de-ferro estende-se por 371.000 quilômetros. No mesmo ano aparece pela primeira vez uma fotografia num jornal, reproduzida por meios mecânicos. Esta invenção é de um alcance revolucionário para a transmissão de conhecimento (FREUND, 1989, p.106).

O surgimento da fotografia teve importância seminal para o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa visuais que marcam e constituem o cenário da modernidade. Se cada sociedade apresenta uma imagem que a define, poderíamos afirmar que o grande protagonismo da fotografia durante o século XX ocorreu no âmbito

da fotografia documental e do fotojornalismo. A atribuição de “olhar do século XX” para Henri Cartier-Bresson reafirma essa ideia:

[...] reforçamos como o cenário de uma época propicia o surgimento de algumas tecnologias, que, ao mesmo tempo num processo dialógico, passa a estimular esse mesmo ambiente social. Se a fotografia carrega até hoje um peso de objetividade, isso pode ser em parte explicado pelo discurso que defendia a nova invenção como traço do real, como ausência do homem, algo consonante com os ideais de modernização e industrialização vigentes em meado do século XIX, que acreditava que a máquina trazia mais exatidão e eficiência aos processos de produção (QUEIROGA, 2012, p.39).

A opção por uma estética pura e direta da fotografia como pensada pelo movimento americano chamado *straight photography*, de Paul Strand, Alfred Stieglitz e Edward Weston constituiu a forma fotografia, que também valorizava a objetividade e a ciência, paradigmas da modernidade. A ideia de fotografia direta é a de utilizar os próprios recursos fotográficos para estabelecer uma linguagem própria e marcar um contraponto ao movimento pictorialista, que aproximava a fotografia da estética da pintura. Essa ideia purista foi elevada ao nível máximo através de Ansel Adams e o Grupo f64, que apostavam na estética de uma fotografia científica: imagens com nitidez absoluta e processadas através do controle tonal de cinzas:

A forma fotografia consolidou, ao longo da história do meio, uma concepção purista e direta da prática fotográfica exclusivamente voltada à legitimação de certas propriedades formais, como a imagem instantânea, única e sem interferências. No contexto do ideário moderno, as noções de fotografia direta e de purismo desempenharam a função de selecionar as opções estéticas responsáveis pela valorização das propriedades internas e pela desqualificação de outros procedimentos a princípio não menos fotográficos (FATORELLI, 2013, p.21).

Gisele Freund (1989, p. 107) nos oferece dois pontos de reflexão a partir do texto a seguir: “A palavra escrita é abstracta, mas a imagem é o reflexo concreto do mundo no qual cada um vive. A fotografia inaugura os *mass media* visuais quando o retrato individual é substituído pelo retrato colectivo”. O primeiro ponto exemplifica a adequação da fotografia na imprensa ao ideal moderno de verdade. O segundo ponto determina a imagem jornalística como representação social. A objetividade oferecida pela mecânica fotográfica é aderente ao ideal do jornalismo, da documentação e de uma busca pela verdade, que é característica do pensamento moderno. A substituição do retrato individual pelo retrato coletivo utilizado na imprensa nos fornece um retrato social.

Outros gêneros fotográficos também têm a possibilidade de produção de imagens que representem a sociedade, porém o fotojornalismo e a fotografia documental tendem a produzir a maior parte das imagens que apresentam essa função. A própria atividade de registrar os principais eventos da sociedade explica essa preponderância sobre os outros gêneros. Dentro do contexto histórico, a fotografia cria artefatos visuais de memória. Segundo Pires e Silva (2016):

Em geral, tais imagens servem de elementos de fixação de uma memória que se quer coletiva, instituindo uma pertença gregária coletivamente partilhada. Nesse processo, a fotografia exerce o papel de referência simbólica do passado, incorporando-se à existência como uma espécie de “memória involuntária”, tal qual abordado por Benjamin. Através dessa memória involuntária, (...) as fotografias que retratam a guerra, a miséria, a penúria e coisas próximas a esse conjunto temático têm um caráter de realismo explícito. Entretanto, embora tenham esse poder de referência do real, sabemos que elas não são a realidade. A realidade nesse tipo de foto se parece com uma realidade de estátua de sal, que é petrificada e colocada à mostra pelo seu valor de exposição. Ao retratar esse tipo de realidade, o fotógrafo transforma o objeto, dá a ele um significado esteticamente viável, transformando em arte a tristeza de uma guerra ou de uma situação de desumana penúria (PIRES e SILVA, 2016, p.438, grifo do autor).

Dessa forma, a fotografia se estabelece como uma realidade de memória advinda do processo da modernidade, como nos referimos em páginas anteriores. Vejamos essa relação entre fotografia e memória na modernidade de forma mais profícua, nas páginas seguintes.

1.1. Modernidade, Fotografia e Memória na obra de Marcel Proust

A memória estabelece de forma básica nossa relação com o passado e nossa existência no tempo, porém essa relação passou por mudanças marcantes e profundas ao longo da história. Dentre outros fatores, podemos apontar para a importância das tecnologias em moldar o que significa lembrar: a capacidade de ler e escrever, por exemplo, altera fundamentalmente o que lembramos e como nos lembramos. As sociedades que mantêm registros escritos têm uma relação com o passado diferente daquelas que não possuem.

As mudanças nas formas como nos relacionamos com a memória não são meramente socioculturais, o cérebro é também uma tecnologia da memória. Uma mente treinada para realizar longas narrativas orais é diferente de uma que foi treinada para reproduzir textos escritos e ambas são diferentes daquelas que não precisam guardar de

cabeça os números de telefone ou que podem usar programas de busca na internet para acessar a informação desejada.

A partir da história dos meios de comunicação podemos notar marcos tecnológicos importantes que alteraram a forma como nos relacionamos com a memória: a oralidade e a memória viva; a capacidade de armazenamento de informações através da escrita e dos manuscritos; a tecnologia da impressão expandindo a disseminação de informação e conhecimento; e a ênfase na visualidade oferecida pelas tecnologias midiáticas audiovisuais e eletrônicas contemporâneas (OLICK et al, 2011).

A influência da fotografia pode ser notada na obra de Marcel Proust, que tem a memória como seu pilar e propulsão. George Brassai (2005), fotógrafo de rua surrealista, através do livro *Proust e a Fotografia*, trata sobre o papel que a fotografia desempenhou na vida de Marcel Proust, a importância que a fotografia exerceu na narrativa e na criação literária de sua obra *Em busca do tempo perdido*, e, por último, como a fotografia influenciou o pensamento do escritor.

George Brassai foi um dos principais fotógrafos do século XX, além de escultor, cineasta e escritor. Essa última atividade foi provavelmente influenciada por seu pai que era professor de literatura francesa na Sorbonne. Nascido Gyula Halász na cidade de Brasov, Hungria, adotou o pseudônimo de Brassai inspirado em sua cidade natal. No período entre guerras, se estabeleceu como artista surrealista. Suas principais obras fotográficas são: o livro *Paris de Nuit*, no qual explora fotografias da paisagem noturna da cidade e de seus habitantes a partir de longas exposições (segundo ele, o tempo de consumir um cigarro); e o livro *Les Paris Secret dès années 30*, em que mostra a vida noturna e secreta da cidade composta por ousadas fotografias de prostitutas, homossexuais, cafetões, usuários de ópio, enfim, o *bas-monde* parisiense. O biógrafo de Brassai, Roger Grenier, afirma que em 40 anos nunca o presenciou fazendo nenhuma foto, porém constantemente o via com livros, na biblioteca ou escrevendo seus ensaios.

Brassai, na primeira parte do livro, trata sobre a presença e o fascínio que a fotografia exerceu na formação artística de Proust e em seu cotidiano familiar. O autor cita as constantes visitas aos ateliês de fotógrafos e a complexa preparação de penteados e figurinos que fazia parte do processo. Contrasta a aparência de dândi do escritor como mostram algumas fotografias, com a impressão desmazelada que Proust apresentava fora dos estúdios fotográficos. A paixão de parentes próximos por olhar fotografias, recordar através das imagens desgastadas pelo tempo, é apontada por Brassai, assim como o assunto fotografia era recorrente na correspondência trocada entre familiares do escritor. As coleções de fotografias também fazem parte da história do escritor que, por

vezes, pedia uma pose especial a uma amiga da qual já tinha inúmeras fotografias, ou procurava entreter seus convidados com coleções de imagens de pessoas célebres.

As imagens eram obtidas pelo hábito de pedido ou troca de fotografias com as pessoas que Proust admirava, a maior parte com respectivas dedicatórias. A obsessão pelas fotografias daqueles que o cercavam o transtornava quando não obtinha uma imagem específica, desfalcando sua coleção. Todas as imagens obtidas ao longo da vida do escritor se constituíram numa importante coleção de fotografias dos mais diversos tipos, de efebos à cortesãs, que viriam a servir como material para a construção das personagens de sua obra literária.

Desde muito cedo e em um propenso ambiente familiar, Proust desenvolveu o gosto pela escultura, arquitetura e pintura. Mais tarde passa a estudar essas obras de arte a partir de documentos. A partir de 1890, com o florescimento da fotografia documental, as obras de arte passam a ser documentadas fotograficamente. A fotografia passa a oferecer a Proust uma nova possibilidade de observação, como por exemplo, detalhes arquitetônicos que passariam despercebidos a olho nu. Proust insere dessa forma o papel da fotografia na história da arte: “Embora me digam com razão que não há progresso, descobertas em arte, [...] convém, no entanto, reconhecer que na medida em que a arte traz à tona certas leis, uma vez a indústria as tendo vulgarizado, a arte anterior perde retrospectivamente um pouco da sua originalidade” (PROUST apud BRASSAÏ, 2005, p.48).

Proust afirma que se abre uma nova possibilidade de olhar o mundo com a fotografia. Descreve-a como uma imagem diferente da visão humana e cativante, pois nos surpreende, ao mesmo tempo que nos faz entrar em nós mesmos e recordar uma impressão. O novo olhar fotográfico, ainda que guiado por olhos humanos, conserva sua especificidade: a objetividade aparente da realidade e a autenticidade do instante, o que nenhuma outra arte permite oferecer.

Na segunda parte do livro, Brassai nos remete a momentos nos quais a fotografia foi bastante importante na narrativa de *Em busca do tempo perdido*. Como a obra literária se constitui num reflexo da vida de Proust a partir de suas recordações, podemos constatar o papel da fotografia perante a sociedade da época, como também em aspectos íntimos do próprio Proust em relação à sua família e ao trato com as imagens fotográficas.

A fotografia para a sociedade, dentre outras funções, servia como um jogo; exibir coleções e mostrar viagens a lugares exóticos através dos estereoscópios¹⁰ atestam esse caráter da fotografia como passatempo social. A fotografia também assume a capacidade de servir como ponte entre a realidade e imaginação, despertando essa última. Além disso, se apresenta como prova e referência dos efeitos do tempo.

Algumas cenas do livro revelam aspectos particulares da vida de Proust, como o remorso em relação à morte da avó, que se dá por uma crítica à uma sessão fotográfica; a relação conflituosa com sua mãe, através da possível profanação de seu retrato; e a própria homossexualidade do autor que, dentre outras passagens no livro, é relatada pelo autor em uma cena ocorrida no interior do quarto escuro, durante o processo de revelação das imagens. Para Proust, as fotografias detinham o poder da emanção dos seres e, por isso, eram muito mais potentes do que os desenhos ou as pinturas em revelar não só os aspectos físicos de uma pessoa, mas também suas características psicológicas, o que foi fundamental para a criação de suas personagens.

Na terceira e última parte do livro, Brassai destaca a influência da fotografia no pensamento de Marcel Proust. Brassai nos mostra o quanto o escritor utiliza referências da técnica fotográfica para a composição da narrativa, a descrição das personagens e, metaforicamente, para esclarecer seu próprio processo de criação.

A palavra pose faz parte inúmeras vezes da narrativa do escritor, assim como um vocabulário calcado nas técnicas fotográficas. A descrição de cenas se assemelha a descrição de fotografias como quando descreve o perfil de uma personagem ante uma paisagem qualquer. A descrição do instantâneo, tão próprio à fotografia moderna, faz parte do estilo literário proustiano. “O instantâneo adquire de imediato a vivacidade de um apanhado, o potencial narrativo na própria imobilidade da imagem” (REVEL apud BRASSAI, 2005, p. 116). As descrições, por vezes, abarcavam dez instantâneos a partir de diferentes pontos de vista, explicitando o movimento da cena descrita. Fotografias imaginárias revelando uma sequência de movimento, porém não cinematográfica. O escoar do tempo em si mesmo não lhe interessa e, sim, a descontinuidade de imagens fixas que permitem revelar esse tempo escoado. O envelhecimento proveniente não do fluxo, mas dos instantâneos que revelam a mudança de um quadro para outro. Para Brassai, Proust não é um cineasta, é um fotógrafo, um observador móvel em busca de perspectivas insólitas e ângulos de visão particulares.

¹⁰ Instrumento destinado ao exame de pares de fotografias ou imagens vistas de pontos diferentes resultando numa impressão mental de uma visão tridimensional. Na sua construção são utilizados espelhos, lentes e prismas.

A fotografia de rua noturna, especialidade de Brassai, aparece também no processo de escrita de Proust, associada à memória: “Para o autor, a própria memória é uma espécie de noite cujas trevas engolem nossas lembranças, mas de onde às vezes as imagens do passado ressurgem quando um brusco rasgo de luz as faz aflorar da escuridão” (BRASSAI, 2005, p. 120-121).

O uso de alusões à óptica fotográfica também é recorrente na narrativa proustiana: lupas, binóculos, lunetas etc. O autor é pródigo em utilizá-las particularmente para se aproximar e ampliar cenas e situações. Faz também alusão à radiografia como um detector incômodo da verdade, assim como ao estereoscópio que, oferecendo duas imagens sobrepostas, poderia aproximar e comparar presente e passado. Proust compara seu método ao uso de um “telescópio que estaria apontado para o tempo, pois o telescópio faz aflorar estrelas que são invisíveis ao olho nu... Eu busquei... fazer aflorar na consciência fenômenos inconscientes que, completamente esquecidos, estão às vezes situados muito longe no passado” (PROUST apud BRASSAI, 2005, p.127).

Proust faz uma oposição entre os “olhos do corpo” e os “olhos da memória”. Por muitas vezes ele destitui dos olhos do corpo de seus personagens o que há de humano, reduzindo-os a um mecanismo óptico. Brassai vai classificar esse olhar proustiano como uma visão não-humana. A fotografia e sua objetividade estariam para Proust resguardadas da contaminação parcial, impregnadas de sentimentos da consciência humana e se constituiriam como uma testemunha absoluta, virgem e neutra. Brassai propõe que talvez, através dessa visão não-humana, Proust tenha encontrado a resposta para a questão principal que permeia sua obra literária: a procura pela visão justa das coisas.

Críticos literários aproximaram a obra de Proust à de Einstein, para definir o relativismo proustiano. A partir da ideia de que os personagens do escritor se apresentam de forma múltipla e que sua obra se constitui em relatar a metamorfose deles, Proust acaba com a noção de uma identidade fixa pessoal e eleva essa noção para a relativização geral: “A opinião que temos uns dos outros, as relações de amizade, de família, nada têm de fixo, apenas aparentemente, sendo tão eternamente móveis quanto o mar” (PROUST apud BRASSAI, 2005, p. 145). Essa destruição de uma identidade fixa abalou preceitos muito caros ao pensamento vigente. A fotografia parece estar por trás dessa atitude de relativização, já que a câmera fotográfica oferece uma mobilidade de exploração de ângulos e pontos de vista de uma mesma cena, diferentes lentes permitindo enquadramentos múltiplos, diferentes emulsões revelando diversas possibilidades. Para Brassai, a fotografia abriu os olhos de Proust para o mundo dos

possíveis e afirma que esse relativismo representa uma brusca guinada no pensamento humano.

A memória involuntária é uma lembrança desencadeada por uma sensação ou um objeto, uma similitude qualquer, e tem papel primordial na obra de Proust. Memórias involuntárias são eventos que ocorrem quando um simples objeto ou o cheiro de algo nos remete à uma lembrança do passado no presente, aproximando os dois tempos. Para Proust, as ocorrências inconscientes de aproximação dos tempos revelariam nosso verdadeiro eu. Esse processo de rememoração foi fundamental em seu processo criativo e em sua obra literária. Proust afirma que é sobre recordações inconscientes que assenta toda sua teoria sobre a arte:

Logo, a memória é para Proust ora uma imensa biblioteca, arquivos ‘tão vastos de que grande parte nunca iria examinar’, ora um tesouro escondido bem ao nosso alcance, porém quase inacessível! Chega então à conclusão de que a memória, em lugar de um exemplar em dobro, sempre presente a nossos olhos, dos diversos fatos da vida, é antes um vazio de onde, por instantes, uma similitude atual nos permite extrair, ressuscitadas, lembranças mortas (BRASSAÏ, 2005, p.156, grifo do autor).

A metáfora fotográfica dessas lembranças inconscientes é a imagem latente, em que o evento que desencadeia a memória involuntária seria o revelador. A imagem latente fotográfica é frágil e só é possível existir após submetida a um fixador químico, o que a torna imune aos efeitos da luz. Para Proust, as memórias involuntárias só são fixadas quando submetidas à escrita. Para Brassai, o hipossulfito de sódio, química que serve para fixar imagens latentes fotográficas, seria a perfeição literária, o estilo. Coincidentemente, em seus últimos anos de vida, por estar muito doente, Proust se isolou em um quarto escuro, um quase laboratório fotográfico, de onde pode revelar e fixar suas memórias e constituir sua obra.

1.2. As imagens e as ciências sociais e humanas

Sergio Luiz Pereira da Silva (2016, p. 309), em seu artigo *Desafios metodológicos em memória e fotografia* afirma que “o conceito de representação tem sido a chave para que se desenvolvam interpretações no campo das ciências humanas, em particular no campo das ciências sociais e suas conexões interdisciplinares”. O conceito pode ser transposto das ciências sociais e humanas para o campo das artes visuais. Pode-se compreender o objeto da arte e sua validade estética, através da aplicação do conceito de representação, levando-se em conta a identidade estética e a memória que essa

identidade estética proporciona pelas suas referências simbólicas. Dessa forma, fotografia e memória apresentam uma interdisciplinaridade entre seus campos de conhecimento.

Os campos de saber da fotografia e da memória também se aproximam pelo fato de ambos comportarem processos de seleção e edição: a memória determina o que vai ser lembrado e o que vai ser esquecido; a fotografia, o que vai ser mostrado e o que vai ser ocultado:

Se fotografar é criar um registro de imagem, fotografar é memorizar um momento em forma de presença e ausência de luz, ou seja, registrar com luz e sombras uma imagem em um suporte físico, seja esse um filme, um sensor eletrônico ou mesmo diretamente um papel fotossensível (SILVA, 2011).

Os conceitos de denotação e conotação barthesianos associados à fotografia são utilizados por Silva (2013) para esclarecer que a fotografia não é apenas uma representação mimética da realidade, mas um produto visual influenciado pela cultura que permeia o ato fotográfico. A fotografia pode ser expressão, fruto de escolhas e intenções por parte do fotógrafo, assim como pode ser influenciada pela estética vigente em uma determinada cultura, um contexto social. Dessa forma, a fotografia ganha outros contornos além do caráter científico de reprodução do real dos primórdios fotográficos. É importante que a análise metodológica de fotografias como retratos sociais leve em conta esse aspecto simbólico. Uma fotografia é fruto de um olhar e esse olhar é influenciado por uma cultura e um contexto social.

Silva (2011) aponta a necessidade de os grupos sociais terem o controle da própria memória em seu processo histórico. O autor afirma que o domínio e o processo de construção da memória coletiva viabilizam e sustentam a estruturação de poder dos grupos sociais.

A linguagem e o conteúdo do conhecimento estão relacionados à memória e essa se estrutura a partir das expressões sociais de caráter coletivo. Segundo Silva (2011), há uma relação de demanda e influência recíproca entre as memórias coletivas e individuais naquilo que as aproxima: formas de sociabilidade, campos da cultura, instituições. A memória, dessa forma, passa a ser um dispositivo de autorreconhecimento, autorreferência e difusão da cultura de um determinado grupo social.

O autor também utiliza os conceitos de memória e identidade da seguinte forma: “toda memória constitui uma forma de identidade e encerra um projeto de futuro, assim como toda formação identitária se alicerça em bases de memórias coletivas e negocia com a realidade por meio desses projetos” (SILVA, 2011, p.230). Isso demonstra uma

retroalimentação entre memória e identidade que deriva em formas de expressões culturais, dentre elas, a fotografia.

As relações entre memória coletiva e identidade alinhadas por Silva (2011) reafirmam a importância dos estudos de artefatos visuais como formas de expressão cultural de um grupo social para sua afirmação e reconhecimento identitários, como também para difundir e tornar públicas suas particularidades e saberes locais.

A seguir, um breve histórico da relação entre as imagens e as ciências sociais e humanas, com especial atenção para as viradas pictórica e digital, que são marcos importantes da forma como a fotografia é tratada, de acordo com as diferenças no processo de geração da imagem entre a fotografia analógica e a digital.

1.2.1. A virada pictórica - as imagens como evidências históricas

Na introdução do livro *Testemunha ocular* (2004), Peter Burke apresenta o tema principal de seu livro: a utilização de imagens como evidências históricas. O texto tanto encoraja a utilização de imagens nas pesquisas históricas, como adverte sobre seus possíveis perigos.

O uso de imagens como documento (assim como os relatos orais) amplia as possibilidades historiográficas para além da versão tradicional, marcada pelo discorrer linear e cronológico de datas e eventos. O autor defende uma historiografia baseada na cultura material em oposição àquela baseada apenas na política, economia e nas estruturas sociais.

Peter Burke é professor emérito de História Cultural na Universidade de Cambridge e um dos principais representantes da terceira geração da Escola dos Annales, juntamente com Pierre Nora e Jaques Le Goff, importantes teóricos da Memória Social. Ele, assim como seus companheiros da Escola de Annales são defensores de uma nova abordagem histórica, uma história das ideias e das mentalidades: a Nova História ou *Nouvelle Histoire*.

A Escola dos Annales surge no final dos anos 1920, fundada por Mark Bloch e Lucien Febvre para criticar a história construída de forma positivista, através de evoluções cronológicas, políticas e econômicas. Essa nova historiografia propõe a incorporação de elementos das ciências sociais nas pesquisas históricas: “Credita-se a essa escola historiográfica e as suas sumidades como Fernand Braudel e Jacques Le Goff o valor que hoje se reconhece nos objetos, na iconografia, no audiovisual e nos relatos orais como

documentos tão importantes e reveladores do passado quanto os documentos escritos” (DEBELIAN & PONTES, 2010).

O historiador britânico relata a pequena produção de pesquisas históricas baseadas em imagens como evidências, principalmente quando comparada à produção de pesquisas baseadas em fontes textuais. Além disso, adverte que a imagem é utilizada, geralmente, para ilustrar uma conclusão adquirida via textual e quase nunca para suscitar e/ou responder novas questões.

O historiador acredita que um dos motivos para isso é o fato de que grande parte dos pesquisadores cresceram na década de 1940, em um ambiente em que a mediação com o conhecimento se dava de forma primordialmente textual. Com a chegada da televisão e, mais tarde, com os computadores, o autor acredita que novas gerações de pesquisadores passam a fazer um uso mais extensivo de imagens, pelo papel fundamental que exercem nas tecnologias contemporâneas de mediação de informação.

Na pré-história, momento em que a produção textual era inexistente, as imagens rupestres de Altamira e Lascaux são evidências históricas da ocorrência de caça na Europa, assim como as imagens nos túmulos egípcios são testemunhos da história daquela civilização. Esses são exemplos citados pelo autor para demonstrar como a imagem pode ser primordial como fonte de informação histórica.

O autor aponta Jacob Burckhardt e Joseph Huizinga como pesquisadores de suma importância para a constituição da História Cultural, pois foram os primeiros a utilizar textos e imagens em suas pesquisas. Para Burckhardt, imagens e monumentos são objetos pelos quais podemos ler as estruturas do pensamento e representação de uma determinada época. Huizinga relaciona a formação de imagens como um elemento comum entre o estudo de história e a criação artística, além de ter proferido importante conferência sobre o elemento estético no pensamento histórico. Burke (2004) também cita a importância do trabalho de Aby Warburg, que pretendeu produzir uma História Cultural através do diálogo entre imagens e textos.

Outros autores pioneiros nessa utilização imagética também são citados, como Gilberto Freyre que, em 1930, já utilizava imagens para seus estudos em *Casa Grande e Senzala* e Philippe Arriés que, bastante influenciado pelo primeiro, utiliza imagens como ponto de partida para dois de seus principais estudos: a história da infância e a história da morte. Philippe Arriés trata os temas anteriores como construções sociais, abandonando o ponto de vista biológico, única e restrita abordagem utilizada sobre pesquisas a respeito dessas questões até então.

O crítico William Mitchell, segundo Burke, aponta que a partir do fim da década de 1960, o mundo anglofônico reconhece a imagem como evidência histórica. O importante periódico desse universo acadêmico *Past and Present* demonstra os seguintes registros de artigos científicos utilizando imagens: de 1972 até 1975, nenhuma pesquisa envolvendo imagens; ainda na década de 1970, dois artigos; e por fim, na década de 1980, quatorze artigos. Os anos 1980 seriam os anos da “virada pictórica”. O autor cita como exemplo seu próprio livro, *Testemunha ocular*, que faz parte de uma coleção chamada *Picturing history*, lançada a partir de 1995.

O autor sugere que a palavra fonte, tão utilizada nas pesquisas para denominar documentos, seja substituída pela palavra indício. Segundo Burke, fonte dá uma ideia de pureza de informação que é inexistente, já que toda informação proveniente de um documento sofre uma intermediação e, conseqüentemente, uma contaminação.

As imagens, tais quais os textos e os relatos orais são testemunhos e, portanto, podem ser consideradas como evidências históricas. Burke não limita à imagem apenas o papel de evidência, também realça seu potencial de nos levar a imaginar a história. “Em resumo, imagens nos permitem ‘imaginar’ o passado de forma mais vívida. Como sugerido pelo historiador Stephen Bann, nossa posição face a face com uma imagem nos coloca face a face com a História” (BURKE, 2004, p.17).

As imagens são registros de atos de testemunho ocular. O princípio do testemunho ocular é uma regra de artistas que, desde os antigos gregos, determinadas culturas têm seguido ao “representar o que e, somente o que, uma testemunha ocular poderia ter visto de um ponto específico num determinado momento” (BURKE, 2004, p.18). Imagens equivalentes modernas e contemporâneas de testemunho ocular têm sido denominadas de etnográficas ou documentárias. Ainda, para o autor, “imagens são testemunhas mudas e por isso é difícil traduzir em palavras seu testemunho”.

Os perigos de interpretação de uma imagem são inúmeros e a melhor forma de começar esse ato é reconhecer suas fragilidades. O exercício da crítica da fonte visual, segundo o autor, necessita ser mais desenvolvido. Como exemplo, Burke nos aponta que algumas imagens são mais confiáveis do que outras. A comparação entre um esboço e um quadro, ambos de Eugene Delacroix e de mesma temática, torna o esboço um testemunho mais confiável, pois está livre do “grande estilo artístico”, podendo se aproximar mais do real.

Segundo o autor, para que imagens sejam fontes confiáveis de evidência histórica, se faz necessário tomar ciência da variedade de imagens, de seus usos, de suas funções,

dos artistas que as fizeram e das atitudes ante às imagens em diferentes períodos da história.

Burke ainda aponta dois eventos muito importantes que provocaram verdadeiras revoluções na produção de imagens: a imagem impressa nos séculos XV e XVI (entalhe, litogravura) e a imagem fotográfica nos séculos XIX e XX (incluindo o filme e a televisão). Nas duas revoluções, o autor destaca alguns pontos em comum: em seus primórdios, imagens coloridas haviam sido substituídas por imagens em preto-e-branco, modificando assim a aparência das imagens. Outro ponto importante refere-se à circulação de imagens que acontecia de forma mais rápida se comparada às práticas anteriores. Por último, o número de pessoas que eram atingidas por essas imagens passou a ser exponencialmente aumentado.

As consequências culturais desses dois avanços foram: em relação às imagens impressas, a possibilidade de reproduzir imagens idênticas que serviriam para ilustrar, por exemplo, mapas e estudos de botânica com a precisão e repetição que esse tipo de imagem demanda.

Em relação ao advento da fotografia, Burke aponta Walter Benjamin e seu famoso ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* para mostrar como a fotografia mudou o caráter da obra de arte. A imagem técnica substitui o elemento único pela pluralidade. Para Benjamin, com a possibilidade de reprodução a obra de arte se liberta e perde seu caráter espiritual, sua aura. Seu principal valor é o de exibição.

Burke ressalta também a importância da investigação sobre quem produziu e quais foram os propósitos de determinadas imagens para poder estudá-las. As imagens são produzidas a partir de um ponto de vista, portanto não representam um olhar objetivo e imparcial, um olhar inocente, mesmo que tenham sido produzidas de uma forma menos artística e mais documentária. Para utilizar imagens, historiadores não devem esquecer que elas podem estar exercendo uma função de propaganda ou estabelecendo um olhar estereotipado sobre o outro, ou, ainda, não considerar as convenções visuais e estéticas de uma determinada época e/ou cultura.

Por fim, o autor termina o texto afirmando que fotografias e retratos podem ser testemunhos históricos que se situam de forma mais clara e direta para a crítica do olhar inocente, ou seja, que fotografias e retratos poderiam ser mais objetivos do que outros tipos de imagens.

Miriam Moreira Leite (2001), em seu artigo *Texto verbal x texto visual*, reflete sobre a construção e leitura da iconografia como fonte primária para contribuir de forma mais ampla para a compreensão das questões relacionadas à análise e interpretação da

imagem fotográfica. Dessa forma, propõe uma reflexão sobre o conjunto das produções acadêmicas que a partir da década de 1980, com o fenômeno da “virada pictórica”, exploraram o diálogo entre os textos verbais e visuais. Assim como Burke (2004), a autora aponta a supremacia do texto verbal em relação ao visual nas produções acadêmicas e a utilização de textos visuais que servem apenas como ilustrações, associados apenas ao contexto artístico. Imagens são frequentemente abandonadas como fontes primárias por sua ambiguidade interpretativa e dificuldade de leitura.

A falta de objetividade das imagens que o historiador inglês aponta como a falta de um “olhar inocente” também é motivo de preocupação de Leite que, citando Susan Sontag, aponta as distorções que uma fotografia pode sofrer pela influência do fotógrafo, da tecnologia fotográfica utilizada e dos valores sociais e culturais.

A autora afirma que é possível obter informações não explícitas, ver o invisível nas fotografias. Adverte, porém, que um conhecimento anterior da realidade apresentada pelas imagens, somado a uma aguçada percepção visual, tornam mais precisas a interpretação ou análise das imagens. A autora cita Pierre Bourdieu e seu método de dedução e síntese como possibilidade de obter informações que extrapolam o quadro fotográfico e o visível da imagem. A interpretação fotográfica exige primeiramente uma familiaridade com a imagem e então um esforço analítico, dedutivo e comparativo, pois:

Na verdade, a fotografia exige muito mais do que um texto escrito para sua revelação, porque você precisa levar em conta tanto o produtor da foto, como as pessoas retratadas, aquilo que as pessoas retratadas gostariam que aparecesse, quer dizer, elas realmente fazem uma pose daquilo que elas querem que apareça e aquilo que o fotógrafo acha que melhora o seu produto, de maneira que existe uma porção de ângulos que você precisa levar em conta para conseguir extrair da fotografia aquilo que não é imediatamente visível (LEITE, 2009, p.342).

A antropóloga afirma que para a análise da linguagem fotográfica e de sua significação social é preciso exercitar a observação, a imaginação e uma capacidade de discernimento para estabelecer interpretações correlacionando a informação transmitida pela imagem a uma cultura geral e extensa. Ainda segundo Leite (2001), é possível a transmissão de informações da documentação visual sem a presença da mediação verbal, porém adverte que esta ocorre de forma rápida e se apresenta carente de complementação informacional, que geralmente é fornecida pelo documento verbal. A ambiguidade interpretativa da imagem é atenuada, pois tanto o texto verbal quanto a própria realidade podem ser ambíguos. Estudos semióticos comprovam que tanto palavra

quanto imagem podem ser ambíguas e sofrerem deformações, portanto não são meios puros e transparentes de representação da realidade.

Os trabalhos de pesquisa epistemológica sobre fotografia de Roland Barthes, entre os anos 1960 e 1980, que incluem *A mensagem fotográfica*, *A câmara clara* e *O óbvio e o obtuso* afirmam que existe o caráter de expressão, significação da fotografia o que faz com que a fotografia, em sua produção e interpretação, se situe para além de seu contexto de objetividade mimética do real. Além desse aspecto, Barthes também esclarece que toda fotografia é polissêmica, questão que influencia o trabalho de Leite (2001).

Voltando a Leite (2001) e sua perspectiva interdisciplinar entre a fotografia e as ciências sociais, ela afirma que: ambiguidade e fluidez são constantes na imagem visual; existem articulações profundas entre imagens e os diferentes tipos de memória; é difícil, na linguagem comum, distinguir diferentes tipos de imagens; e, por último, que o observador incorpora a fotografia às suas imagens mentais, transferindo-a de um tipo para outro de memória. Ainda segundo a antropóloga:

A fotografia ou o desenho permitem uma penetração de significados por meio da memória espacial e da associação de imagens. O exercício de análise de fotografias estimula a percepção visual e habitua a enxergar na foto uma radiografia com sugestões de significados invisíveis que ultrapassam o enquadramento das duas dimensões (LEITE, 2001, p.43).

A autora cita uma “atitude parasitária” da imagem em relação ao texto. Imagens precisam de palavras para serem transmitidas e são melhores para reproduzir fatos concretos do que abstrações, porém, algumas coisas para serem compreendidas, se mostram melhor vistas do que descritas. Textos verbais e visuais são polissêmicos e complementares:

A palavra revela melhor o conhecimento subjacente na memória que, todavia, é constituído de imagens fixas. Mecanismos cognitivos e perceptivos ampliam a compreensão das relações entre imagem e os diferentes tipos de memória que pelo reconhecimento e rememoração traçam a ponte para o texto verbal. Ao que é impossível descrever, torna-se indiscutível a prioridade da imagem visual, por sua capacidade de reproduzir e sugerir, por meios expressivos e artísticos, sentimentos, crenças e valores (LEITE, 2001, p.44).

Outro autor que entra nesse contexto discursivo de análise interdisciplinar é Boris Kossoy. Seu livro, *Fotografia e História* (1989), é uma publicação fruto da evolução dos estudos interdisciplinares do autor, iniciados em seu doutoramento e que investigavam a

fotografia como fonte histórica. O livro pretende estabelecer princípios e parâmetros didáticos de análise e interpretação de fotografias como documentos históricos, uma metodologia para estudos que tratem tanto da iconografia histórica como da história da fotografia.

Em consonância com os autores apontados anteriormente, aponta a pequena produção e o descaso da produção acadêmica com a fotografia como documento. Depois destaca aspectos teóricos fundamentais da fotografia para que, a partir deles, se possa fazer a reflexão e compreensão acerca de sua natureza e essência.

O homem, a técnica e o tema são os elementos essenciais que constituem a produção de qualquer imagem. A produção de um registro fotográfico envolve, portanto, o fotógrafo, a tecnologia e o assunto como seus elementos constitutivos, além das coordenadas de situação espaço-temporais. O autor considera uma fotografia por um duplo viés, como um artefato e como um meio de linguagem: matéria e expressão. A fotografia como artefato pode fornecer informações temporais já que é fruto de uma tecnologia específica que reinou durante determinada época.

É cristalina, pois, a dupla condição da fotografia: fonte histórica que é ao mesmo tempo artefato (seja um objeto-imagem de primeira ou segunda geração) e registro visual (meio de informação multidisciplinar, inclusive estética). Uma fonte histórica tanto para o historiador da fotografia, como para os demais historiadores, cientistas sociais e outros estudiosos das diferentes áreas do conhecimento (KOSSOY, 1989, p.31).

O autor classifica fotografias originais e reproduções fotográficas como fontes primárias e secundárias, respectivamente. Afirma que fotografias originais são objetos museológicos com interesse especial para a história da fotografia, enquanto as reproduções são instrumentos de disseminação de informação histórico-cultural. Segundo Kossoy, o fotógrafo é um filtro cultural, sendo impossível separar suas crenças, ideologias e visão do mundo de suas escolhas fotográficas: o assunto, a composição.

A fotografia é uma cristalização, a materialização de um determinado espaço e tempo. A fotografia congela e eterniza um tempo interrompido, um fragmento de realidade. O tempo vai passar, mas aquele instante de realidade do referente fotográfico vai sempre permanecer. A fotografia pode sobreviver até mesmo à paisagem, aos objetos, edifícios e pessoas retratadas por ela própria. Dessa forma, o autor vai atribuir a classificação de primeira realidade à vida passada, ao referente fotográfico; e quando a fotografia for objeto de estudo de pesquisadores, o autor atribui à imagem uma segunda realidade: a realidade do documento. Kossoy sugere uma metodologia de pesquisa para

a recuperação de informações através de fontes fotográficas constituída pela heurística e pelo exame técnico-iconográfico da imagem: sua procedência, trajetória e seus elementos constitutivos.

A heurística se refere à localização de meios de conhecimento, de fontes históricas, e é o primeiro passo que um historiador deve proceder. O historiador aponta grandes grupos de fontes a serem explorados: a pesquisa bibliográfica; a pesquisa de documentos originais (fontes primárias); depoimentos e entrevistas (história oral); e a pesquisa em busca dos “restos” fotográficos, objetos relacionados à produção fotográfica (equipamentos, notas fiscais, recibos).

O exame técnico-iconográfico determina primeiramente qual a procedência do documento fotográfico, indicando com precisão a existência, características e conteúdo da imagem no momento em que o pesquisador o localizou. Descobrir a “história” da imagem (sua origem, sua trajetória) pode fornecer pistas para sua análise e interpretação. A ambiguidade fotográfica expressa na relação matéria e expressão também conduz para uma dupla investigação: a do artefato e de seus elementos constitutivos e a do registro visual e seus elementos icônicos.

O documento fotográfico proporciona um meio de conhecimento visual de fragmentos do passado, mas não reúne em si o conhecimento do passado. É muito importante abastecer o documento fotográfico com o maior número de informações iconográficas e textuais possíveis para que se possa trazer elementos sólidos de apoio e pistas necessárias para uma análise e interpretação da imagem mais consistente. O texto é fundamental para interpretação das imagens.

Kossoy - que é fotógrafo e historiador - propõe, dessa forma, um modelo de sistematização das informações de fotografias através de roteiros para registro de dados referentes a sua procedência, identificação, conservação e também dados de seus elementos constitutivos. O conjunto destes dados reúnem todos os aspectos importantes do exame técnico-iconográfico da imagem.

A iconografia se ocupa em estudar e analisar as características estéticas das imagens, limitando-se a não enveredar pelo seu significado histórico. Ela é essencialmente descritiva e não interpretativa. Por sua vez, a iconologia é uma iconografia com uma interpretação mais profunda, em que a imagem não é apenas analisada esteticamente, mas também a partir de perspectivas históricas e sociológicas. A iconologia revela o invisível das imagens.

Para ir além do limite das aparências que a objetividade fotográfica oferece, o pesquisador deve estar munido das várias informações essenciais adquiridas através do

exame técnico-iconográfico de seu objeto de estudo, possuir um amplo repertório cultural, além do conhecimento da linguagem fotográfica. Esses fatores podem ser determinantes para um melhor resultado interpretativo das imagens.

O autor também estabelece uma relação entre fotografia e memória. Descreve a importância que a fotografia tem na experiência humana em seus mais diferentes aspectos: recordações familiares, registro informativo de fatos, expressão artística, dentre outros. O fragmento de realidade gravado na fotografia pode perpetuar um momento e, portanto, se constituir em memória:

Fotografia é memória e com ela se confunde. Fonte inesgotável de informação e emoção. Memória visual do mundo físico e natural, da vida individual e social. Registro que cristaliza, enquanto dura a imagem - escolhida e refletida - de uma ínfima porção de espaço do mundo exterior. E também a paralisação súbita do incontestável avanço dos ponteiros do relógio: é, pois, o documento que retém a imagem fugidia de um instante de vida que flui ininterruptamente (KOSSOY, 1989, p.101).

Kossoy (2005) também salienta que quando tentamos reconstituir um acontecimento, seja olhando nossas fotografias pessoais, seja analisando fotografias para a investigação científica, o que se estabelece é uma relação entre a *realidade exterior* da fotografia, a *segunda realidade* do documento, e os conhecimentos mentais que você tem sobre a imagem. A tentativa de reconstituir o passado, a *primeira realidade* ou *realidade interior* da fotografia é sempre um processo de construção imaginária. Sobre o assunto, o autor versa:

A reconstituição por meio da fotografia não se esgota na competente análise iconográfica. Esta é apenas a tarefa primeira do historiador que se utiliza de fontes plásticas. A reconstituição de um determinado tema do passado, por meio de fotografia ou um conjunto de fotografias requer uma sucessão de construções imaginárias. O contexto particular que resultou na materialização da fotografia, a história do momento daqueles personagens que vemos representados, o pensamento embutido em cada um dos fragmentos fotográficos, enfim, a vida do modelo referente - sua *realidade interior* - é, todavia, invisível ao sistema óptico da câmara. Não deixa marcas na chapa fotossensível, não pode ser revelada pela química fotográfica, tampouco digitalizada pelo scanner. Apenas imaginada (KOSSOY, 2005, p.40-41).

Podemos constatar vários pontos de congruência entre os pensamentos dos três autores analisados até então, Burke, Leite e Kossoy: todos os autores apontam para pouca produção acadêmica utilizando imagens/ fotografias como fontes históricas e, quando utilizadas, submetidas apenas à função ilustrativa. Apontam também os anos 1980 como a década da “virada pictórica”, quando se inicia uma tendência à realização de

pesquisas desta natureza. Todos apontam que através da análise de imagens, novas abordagens sobre o passado podem ser constituídas.

A ambiguidade fotográfica é um dos motivos que leva dificuldade a sua leitura e justificaria sua pouca utilização. Leite (2001) atesta que a ambiguidade presente nas imagens também se encontra na palavra e na própria realidade, não devendo assim ser motivo de impedimento para seu uso. Kossoy (1989) aproveita essa ambiguidade entre matéria e expressão como parte de seu método de análise e interpretação das fotografias para, juntamente com outros passos, exercer a crítica da fonte.

A crítica da fonte histórica fotográfica para Kossoy (1989) envolve o que ele denomina exame técnico-iconográfico, que fornece o máximo de informações referentes a seus elementos constitutivos (fotógrafo, tecnologia e assunto) e suas coordenadas espaço-temporais.

A falta de objetividade fotográfica ou do “olhar inocente” de Burke (2004) encontra interpretação similar tanto quando Kossoy (1989) descreve o fotógrafo como um “filtro cultural”, quanto quando Leite (2001) cita as deformações que uma fotografia pode sofrer. Os autores também nos advertem sobre as intenções, utilizações, procedência e trajetórias das imagens que devem ser objetos de preocupação por parte do pesquisador.

Todos os teóricos citados acima apontam que ao fazer a iconologia - que seria o momento de analisarmos a fotografia não por suas qualidades plásticas, mas a partir delas, por um viés socio-histórico - é fundamental ao pesquisador ter uma extensa cultura geral e noções sobre linguagem fotográfica. Apontam também a importância complementar do texto para a interpretação das imagens. O processo de restituição dos acontecimentos do passado é sempre um processo de construção imaginária, sendo assim, exige do pesquisador um grande senso de observação, discernimento e imaginação.

É sob esse aspecto que as fotografias digitais contribuem para ampliar a discussão sobre esse imaginário iconográfico, situado entre o real, o factual e o virtual, no qual a construção do imaginário, do ponto de vista fotográfico, leva o valor documental da imagem fotográfica para um outro patamar, o da virada digital. O que nos leva a ampliar o debate sobre a fotografia e seu referente histórico e de memória, diante do contexto contemporâneo de virtualidade do real.

1.3. A virada digital e o excesso de memória no contemporâneo

Philippe Dubois (2017), em seu texto metateórico *Da imagem-traço à imagem-ficção: O movimento das teorias de fotografia de 1980 aos nossos dias* nos esclarece a trajetória dos estudos da fotografia nos últimos quarenta anos traçando uma ponte entre os estudos das teorias da fotografia desde a virada pictórica dos anos 1980 até a virada digital a partir dos anos 2000.

Durante os anos 1980 se estabeleceu a investigação da fotografia como objeto teórico, dentro de uma perspectiva não estruturalista e com questões de caráter mais especialista, fenomenológico e ontológico. A grande obra inaugural e de grande impacto foi *A Câmara Clara*, de Roland Barthes, mas também podemos citar outros autores como Susan Sontag, *Sobre fotografia*, Philippe Dubois, *O ato fotográfico* e Rosalind Krause *O Fotográfico*, que marcaram esses efervescentes anos de um pensamento teórico sobre a fotografia. Esse movimento de invenção da fotografia como objeto de estudo cunhou alguns conceitos importantes como: o “fotográfico” e o “dispositivo”. Todas essas teorias partiram do conceito indexical e semiótico, estabelecido por Charles Peirce. Aos poucos, o regime da visualidade ganha um maior destaque se comparado ao regime da textualidade, que havia sido o foco dos estudos durante os anos 1960 e 1970, baseado no pensamento estruturalista e na semiologia.

A conquista desse território para se pensar as imagens foi extremamente importante e para essa conquista ser efetivada foi necessário estabelecer um discurso identitário sobre a especificidade desse território. A questão que se firma é: Em que a fotografia se diferencia das outras formas de imagem: o desenho, a pintura, o cinema? Dessa forma, uma investigação de caráter mais ontológico marca o começo dos estudos sobre o tema: O que é a fotografia?

A questão seminal foi essencial para esse momento de invenção de uma categoria de pensamento. O discurso traz a afirmação de uma força própria da imagem, em que não é o crítico ou criador que pensa a imagem. A imagem é capaz de produzir pensamento por ela mesma. A afirmação de uma autonomia dessa categoria de pensamento vai tender a valorizar a ontologia do fotográfico. Segundo Dubois (2017):

Tende-se a reconhecer o princípio de um ‘pensar próprio às imagens’, um ‘pensar visual’, que não passa pela língua (e sua racionalidade), que não pressupõe que o sentido visual depende unicamente de sua tradução, mas que reflete sobre a valorização cognitiva da sensação (plástica), da percepção (fenomenológica) e da contemplação (estética) (DUBOIS, 2017, p.37, grifo do autor).

Os anos 1990 são marcados pela pouca investigação na área, particularmente devido à ruptura imposta pela transformação ontológica da tecnologia da imagem se rendendo aos domínios do digital. Entretanto, nos anos 2000, surgem importantes obras com uma nova abordagem sobre os estudos da fotografia. Abandona-se o questionamento ontológico sobre a fotografia e adota-se uma abordagem mais histórica e pragmática. A pergunta “O que é a fotografia?” é seguida por “O que pode a fotografia?”, redirecionando o interesse de sua gênese para os seus usos e os valores que a fotografia veicula ou que atribuímos para ela. Dessa forma, os estudos teóricos dos anos 2000 escolhem se deter aos usos singulares da imagem a partir de uma perspectiva histórica, pragmática e da cultura visual. A ênfase ocorre nos usos específicos da fotografia dentro de campos especializados: a arte contemporânea, a cibercultura, o campo político e social. Destacam-se as obras de Michael Poivert, *La Photographie Contemporaine*, André Rouillè, *A fotografia entre arte e documento*, Clement Chevroix, com seus estudos sobre a fotografia vernacular e André Gunthert, que estuda a cultura visual e como ela se apresenta na Internet.

Os anos 2000 também são marcados pela virada digital. A especificidade fotográfica em relação às outras imagens se encerra com a chegada do digital. A tecnologia digital iguala todas as formas de representação visual, sejam elas imagens técnicas (cinema, vídeo) ou tradicionais (pintura, desenho). Além disso, também passa a não existir diferença entre imagem, texto e som que passam a compartilhar a mesma substância: o código binário numérico. O digital também vai afetar as novas formas de comunicação e sociabilidade. Dessa forma, a virada digital vai permitir direcionar as atenções do campo teórico da fotografia tanto para as questões ontológicas, quanto para suas utilizações, a partir de uma perspectiva pragmática. Para Dubois (2017, p.41): “O campo teórico sob esse prisma se torna mais intenso, denso, mais complexo, vasto e diversificado, mas também menos claro, menos definido, menos estruturado (uma vez que tudo é, agora, ‘digital’)”.

As teorias fotográficas dos anos 1980 eram todas baseadas em sua ontologia: na gênese da imagem, em seu processo de constituição e no dispositivo que valorizava a ideia de traço, de marca, da relação indexical da imagem com seu referente. A quebra dessa relação devido à tecnologia da imagem digital não ser mais uma emanção do real, faz com que essa questão tenha que ser reconsiderada.

Nos anos 1990, há uma polarização de discursos radicais frente à nova tecnologia: havia o discurso otimista, eufórico que propunha um esquecimento do passado já que o mundo se tornaria inteiramente digital; e um discurso pessimista e apocalíptico que via na

tecnologia digital um mergulho no universo do falso, na perda de referências e ligações com o real, num mundo de simulações. Apesar de opostos, esses discursos se encontram pela radicalidade, que mais tarde passa a ser relativizada.

A diferença entre a gênese das imagens analógica e digital é a principal característica da mudança entre as tecnologias fotográficas. Entretanto, essa característica primordial proporcionou uma reflexão e uma reanálise frente ao abuso do discurso ontológico proposto durante os anos 1980, uma valorização equivocada da gênese em relação às outras questões pertinentes à imagem.

Dubois (2017) aponta duas marcas que caracterizam a mudança teórica produzida pela virada digital. A primeira é exatamente a relativização do discurso ontológico de traço à fotografia e sua redução apenas à gênese do processo. A segunda está relacionada à primeira: se a fotografia não tem mais uma relação direta com o real, se a imagem pode ser constituída sem a presença do referente (imagem de síntese), se ela pode ser uma representação do que não existe e ser inventada, como podemos pensar a imagem digital?

Na tentativa de responder essa questão fundamental para o desenvolvimento de uma nova teoria fotográfica, o autor nos apresenta uma hipótese envolvendo o conceito de imagem-ficção. Para o professor belga, a tecnologia digital da imagem denominada de pós-fotográfica pode proporcionar imagens que são representações de um mundo possível e não mais de um mundo real, como ocorria com as imagens analógicas:

Isso significa que as “teorias dos mundos possíveis” me parecem, hoje, a melhor maneira de apreender teoricamente o estatuto da imagem fotográfica contemporânea: não mais alguma coisa que “esteve ali” no mundo real, mas alguma coisa que “está aqui” diante de nós, alguma coisa que podemos aceitar (ou recusar) não como traço de alguma coisa que foi, mas como aquilo que é, ou, mais exatamente, *por aquilo que ele mostra ser*: um mundo possível, nem mais nem menos, que existe paralelamente ao “mundo atual”, um mundo “a-referencial”, para retomarmos uma expressão de André Gunthert, um mundo “plausível”, que possui *sua* própria lógica, *sua* coerência, *suas* próprias regras (DUBOIS, 2017, p.45, grifo do autor).

O “mundo possível” existe no seu ato de mostrar-se, no presente, sem relação de fixação, nem de ser um traço de um mundo revelado, anterior. A imagem é pensada não a partir de um universo de referência, mas de um universo de ficção. As “teorias dos mundos possíveis” são originárias do pensamento de Leibniz e, a partir dos anos 1980, têm sido aplicadas no campo das teorias literárias e de ficção. Recentemente, vem sendo aplicadas aos domínios da imagem, do cinema, da fotografia e da cultura visual.

Algumas questões surgem para Dubois quando aproxima as “teorias dos mundos possíveis” às “teorias do pós-fotográfico”. A primeira teoria está relacionada a pensar se a imagem digital poderia ser considerada ontologicamente fictícia: “Será possível que a imagem-marca, que dominou quase toda a teoria da fotografia nos anos 1980, seja sucedida pelo princípio de uma imagem-ficção, nos termos das teorias dos mundos possíveis?” (DUBOIS, 2017, p.47).

A segunda teoria diz respeito a: se o critério de realidade não pode ser mais utilizado para se pensar a imagem, já que a imagem digital não necessita de um referente e abdica de sua relação com o real, seria possível definir um critério de ficcionalidade para que possamos estabelecer alguma relação com a imagem fotográfica?

A terceira questão seria se a imagem-ficção (que não é a ficção da representação, mas seu próprio princípio e constituição) não apresentaria sempre um sentimento de inquietude face à representação. Seria como se ante à leitura das imagens, a imagem-ficção sempre presumisse um “colocar em dúvida” natural.

Por fim, temos o questionamento de se a “noção de semelhança (mímesis), que pode ser ainda relacionada à noção de índice, apresenta algum critério possível de combinação com a imagem-ficção - e, se sim, a que preço e quais são as mudanças que isso implica?” (DUBOIS, 2017, p.48).

Ao fim do texto, tentando nos deixar algumas pistas a seguir, o autor nos indica quatro aspectos da teoria do pós-fotográfico em relação à mudança de regime da visibilidade, que merecem uma atenção especial: a questão do documento e do arquivo; a questão da conservação e dos fluxos; a questão da unidade espaço-temporal da imagem; e a questão da fixidez da imagem.

Dentro desse contexto, a reflexão se amplia para discutirmos a questão da memória relativa ao excesso de registros, sobretudo destacando a questão da memória como arquivo na supressão de espaço e tempo e fluidez das imagens do ambiente digital. Andreas Huyssen (2001) discorre sobre o fenômeno ocorrido nos últimos anos do século XX, no qual a memória passa a ocupar papel de destaque na cultura das sociedades ocidentais. O fenômeno de valorização da memória se explica pela falta de perspectiva dessas sociedades em relação ao futuro, como demonstrado por alguns eventos: o fracasso do projeto socialista com a queda do Muro de Berlim e a preocupação com as questões ambientais, por exemplo.

A modernidade no século XX se caracteriza por uma projeção do futuro inspirada na ideia de progresso, seja através do projeto nacional-socialista alemão de purificação da raça ou pelo projeto de modernização estadunidense do período após a Segunda

Grande Guerra, porém, a partir da segunda metade deste século, os olhos que estavam fixos no futuro, tendem a se voltar para o passado.

Em um primeiro momento, o fenômeno é impulsionado pela descolonização e por movimentos sociais que buscavam novas historiografias que dessem conta da nova reconfiguração mundial. Outros acontecimentos também exemplificam a busca e a valorização do passado no presente, nas últimas décadas do século XX: a restauração histórica de centros urbanos degradados; a construção de novos edifícios para abrigar museus; as políticas de preservação de patrimônios culturais; o aumento da produção de documentários históricos; a moda retrô e a valorização do vintage na decoração e no mobiliário; autobiografias; difusão das práticas de memória nas artes plásticas utilizando sobretudo fotografias.

Huyssen (2000) atribui esse *boom* da cultura de memória às estratégias de *marketing* promovidas pela indústria cultural ocidental no contexto da *Erlebnisgesellschaft* ou “sociedade da vivência” - termo proposto pela sociologia da cultura alemã para explicar a escolha da sociedade em viver experiências intensas porém superficiais em busca de uma felicidade instantânea, através do consumo de bens, eventos culturais e estilos de vida propostos pelo *marketing* e que são rapidamente substituídos por novos apelos. Huyssen afirma que:

Nesse sentido, não é mais possível continuar pensando seriamente sobre o Holocausto ou qualquer outra forma de trauma histórico como uma questão ética e política sem incluir as múltiplas maneiras pelas quais ele está atualmente ligado à comercialização e espetacularização de filmes, museus, docudramas, sites da internet, livros de fotografia, quadrinhos, ficção e até contos de fadas (*La vita é bella* de Benigni) e em canções pop¹¹ (HUYSSSEN, 2000, p.24, tradução nossa).

O autor, então, destaca o papel dos meios de comunicação de massa e das novas mídias na atualidade, através de suas funções informativas e de entretenimento, para a difusão, espetacularização e mercantilização da cultura da memória.

A rápida obsolescência dos objetos de consumo tende a contrair nossa sensação de presente, de acordo com Huyssen, que aponta o fenômeno da musealização como um ponto central do deslocamento da sensibilidade temporal de nosso tempo. A musealização pode ser percebida atualmente pelo enorme crescimento de um discurso de memória dentro da historiografia. Segundo Huyssen, “Minha hipótese é que diante de

¹¹ En este sentido, ya no es posible seguir pensando seriamente en el Holocausto o en cualquier otra forma de trauma histórico como una temática ética y política sin incluir las múltiples formas en que se vincula en la actualidad con la mercantilización y la espectacularización en películas, museos, docudramas, sitios de Internet, libros de fotografía, historietas, ficción e incluso en cuentos de hadas (*La vita é bella* de Benigni) y en canciones pop.

uma mnemo-história, se necessita da memória e da musealização juntas para construir uma proteção contra a obsolescência e o desaparecimento, para combater a nossa profunda ansiedade com a velocidade de mudança e o contínuo encolhimento dos horizontes de tempo e de espaço” (HUYSSSEN, 2000, 28).

Para Huyssen (2000), o olhar para o passado serviria para compensar a perda de estabilidade que o indivíduo tem com seu presente. Assim, vemos que as práticas de memória expressam a necessidade de uma ancoragem espacial e temporal em um mundo moldado por redes cada vez mais densas de espaço e tempo comprimidos. Na nossa análise, toda essa questão relativa à memória está diretamente ligada à questão da imagem em sua virtualização espaço-temporal. Todas essas mudanças que incidem na fotografia digital, sobretudo a compressão do espaço-tempo, incidem nesse potencial de memória no contexto do ciberespaço. Os índices de referência perdem sua materialidade e ganham referentes tangíveis de um rastro de memória na cibercultura.

1.3.1 Memória social e ciberespaço

Em seu livro *Cibercultura*, Pierre Lévy (1999) trata das implicações culturais provocadas pelo desenvolvimento das tecnologias digitais de informação e comunicação. Cibercultura é um neologismo do autor para definir o conjunto de técnicas materiais e intelectuais, práticas, atitudes, modos de pensamentos e valores que se desenvolvem junto com o crescimento do ciberespaço, que é o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. O ciberespaço abrangeria a infraestrutura material da comunicação digital, o universo de informações digitadas por ela e os seres humanos que habitam e alimentam este espaço. Para o autor, o ciberespaço se constitui como a memória virtual da inteligência coletiva humana.

Vera Dodebei (2000), em seu texto *Espaço mítico e imagético da memória social* utiliza o conceito de continuidade da memória em contraponto à história para estabelecer uma interface entre os espaços mítico, baseado na oralidade, e o imagético, baseado na simulação. Na contemporaneidade, a globalização e o advento das redes digitais de comunicação retomam o discurso de circularidade do tempo e virtualização do espaço, tal como na tradição dos mitos da oralidade primária.

Dodebei utiliza as ideias de Pierre Lévy para nos apresentar três polos de espírito ao adicionar a dimensão espaço/tempo às dimensões da técnica para analisar as formas de transmissão de conhecimento: a oralidade primária (mito), a escrita (teoria) e a informática/mediática (simulação). Lévy afirma que esses três polos não se sobrepõem

uns sobre os outros e nem podem ser classificados como eras distintas, já que transitam e acontecem ao mesmo tempo.

A autora, baseada nos estudos sobre os aspectos míticos da memória de Vernant, nos explica que o relato do mito se diferencia de outros relatos por três características: a primeira seria relativa à autoria que estaria diretamente ligada à transmissão de uma memória coletiva e não uma criação individual. A segunda, em relação a sua unicidade, o relato do mito não tem forma definida e pode sofrer algumas modificações, dependendo das circunstâncias. E a terceira, a partir da perspectiva espaço/tempo. O tempo mítico não é linear ou cronológico, mas sim genealógico. O espaço mítico “se apresenta ao mesmo tempo como lugar do movimento, o que implica a ideia de transição e de passagem de qualquer ponto a um outro” (VERNANT apud DODEBEI, 2000).

A autora também utiliza as ideias de Paul Virilio para mostrar que na atualidade há uma tendência à ideografia, substituição da linguagem escrita por símbolos visuais. A imagética habita um espaço/tempo seguido de outra dimensão: a velocidade. O autor classifica a lógica imagética em três momentos: a lógica formal, pintura, arquitetura; a lógica dialética, fotografia, cinematografia; e a lógica paradoxal, holografia, videografia e infografia. A infografia se configura como uma espécie de evolução da escrita, pois se constitui por informação digitalizada, proporcionando ao relato da atualidade uma nova linguagem de diferentes matizes: imagens, textos, sons.

Espaço imagético e espaço mítico teriam assim características comuns. Se pensarmos o ciberespaço como detentor do arquivo cultural da memória contemporânea, notamos a autoria múltipla, já que são as interatividades dos atores sociais que o alimentam e o definem. Essas mesmas interferências levam a outra característica comum: a falta de unicidade. O espaço informático-mediático não apresenta uma forma constante, está em constante transformação. A memória social na atualidade se apresenta de forma paradoxal: singular, pois se trata de um único e imenso hipertexto, e plural, como processo em permanente construção, o qual, segundo ela, “tal como se configurava o imaginário social da oralidade, muito mais criativo que objetivo, o espaço/tempo imagético é habitado-vivenciado por uma memória social dinâmica, interativa e em tempo real. O que muda, na atualidade, com relação à autoria, à forma e ao espaço/tempo entre esses dois polos delineados por Lévy, é a velocidade das ações sociais mediatizadas pela técnica” (DODEBEI, 2000).

Parte da produção fotográfica moderna e analógica encontra-se hoje armazenada em instituições que por processos de seleção distintos, regidos por políticas próprias de

relevância, constituem acervos de organizações governamentais ou privadas, tais quais os arquivos de grandes jornais, institutos, fundações ou museus.

Arquivo e memória mantém uma relação indissociável na sociedade da informação, de acordo com Dirlene Barros e Dulce Amélia (2009, p.56), “mais precisamente o arquivo histórico ou permanente, concebido como um dos alicerces e lugar da informação e da memória”. O arquivo se traduz por:

[...] um sistema de informação social que se materializa em qualquer tipo de suporte, sendo caracterizado, principalmente, pela sua natureza orgânica e funcional associada à memória. Desse modo, a principal justificativa para a existência do arquivo é a sua capacidade de oferecer a cada cidadão um senso de identidade, de história, de cultura e de memória pessoal e coletiva (BARROS e AMÉLIA, 2009, p.58).

As autoras também ressaltam a importância do arquivo na sociedade da informação, não apenas como instituição de guarda de memória e meio de definição social e cultural, mas levando à conquista de direitos na aquisição de informações e criação de novos conhecimentos.

Aleida Assmann (2009), na terceira parte de seu livro *Espaços da recordação. Formas e transformações da memória cultural* destaca três características a serem pensadas sobre o arquivo como um armazenador coletivo de informação e conhecimento: a acessibilidade, a seleção e a conservação.

Em relação à primeira característica, a acessibilidade, a autora compara o controle de arquivo ao controle de memória, em função de sua abertura ou fechamento. A acessibilidade ao arquivo acaba por definir se a instituição que o guarda tem um caráter democrático ou repressivo. Estados totalitários costumam utilizar o arquivo para fortalecer uma memória funcional, exercendo um controle central sobre a memória social e cultural para atender seus interesses políticos. Estados democráticos permitem que os documentos sejam lidos e (re)interpretados de uma forma livre: “O arquivo adquire um significado de destaque como memória potencial ou pré-condição material para memórias culturais futuras” (ASSMANN, 2009, p.369).

Em relação à seleção, segunda característica do arquivo, a autora destaca a colaboração de Michel Foucault para uma abordagem ideológica do arquivo e, em contraposição à imaterialidade da definição de arquivo “foucaultiana”, apresenta a conceituação de arquivo cultural proposta por Boris Groys. Segundo a autora, Foucault define o arquivo como um limitador do escopo de pensamentos e ações, pois considera que sua dimensão material de depósito dos dados está a serviço dos interesses da

sociedade. Dessa forma, considera o arquivo como um instrumento de repressão, já que tem a função de limitar o que pode ser explorado e pensado: “O arquivo pode ser reinterpretado como a ‘lei do que pode ser dito’, passando de uma memória inerte da cultura para uma programação das afirmações culturais” (ASSMANN, 2009, p.371). De acordo com Assmann, Boris Groys define o arquivo a partir de uma perspectiva material e cultural “como o local de coleção de tudo aquilo que, em determinado momento no tempo, é considerado como novo” (ASSMANN, 2009, p.371). Ainda, para Groys, o critério de seleção fundamental para a inserção ao arquivo é o da inovação, dessa forma antigo e novo estariam interligados dialeticamente.

Em relação à terceira e última característica do arquivo, a conservação, a autora afirma que o mundo contemporâneo está marcado pelo intenso consumo, pela crescente produção de bens materiais e por problemas ecológicos devido ao descarte de produtos tóxicos e não biodegradáveis. Estabelece-se um embate entre os desejos e necessidades da memória cultural, que para evitar o esquecimento, almeja uma permanência ilimitada dos produtos, e as preocupações ambientais que desejam um lixo cada vez mais volátil, que não deixe rastros ou vestígios.

O principal problema sobre a preservação e conservação dos documentos é que os suportes podem não resistir ao tempo, como já ocorrido com os documentos da Antiguidade escritos em papiros. A durabilidade do papel já é motivo de preocupação, assim como a conservação e preservação das mídias analógicas - fotografia, filme, fita de áudio, disco de vinil. Essas mídias acabam por exigir uma forma de conservação própria, o que torna os processos de preservação mais complexos.

Este fator leva a uma mudança de paradigma no arquivamento: é abandonada a busca por um portador de dados que conserve os documentos até a eternidade e é adotada a prática de reescrita desses documentos no domínio digital. Essa operação de digitalização dos documentos é denominada transmigração dos dados e, como consequência, prevê um afastamento do controle da memória pelo homem. Segundo Assmann (2009):

O método de persistência material dará lugar ao modelo da reorganização dinâmica dos dados. Um arquivo totalmente automático que tem a capacidade de esquecer e lembrar por si próprio e que funciona como um megacérebro. Sua constituição tecnológica se aproxima de maneira espantosa à estrutura neuronal do cérebro humano. Com isso, a memória cultural não se afastará somente das cabeças e corpos humanos, mas também da manutenção e supervisão humanas (ASSMANN, 2009, p.381).

A tecnologia passa a ser autorreguladora da conservação da memória, pois a reescrita de dados para novos suportes tende a se realizar futuramente de forma automática. É exatamente a circulação, a dinâmica dos dados, que vai garantir sua permanência.

A ideia de uma memória permanente e vinculada ao passado, que consegue, a duras penas, sempre vencer a batalha contra o esquecimento está com seus dias contados. Essa memória da modernidade se apoia na escrita e na materialidade de seus suportes: pergaminhos, a letra impressa e também a fotografia analógica que se traduz pela escrita da luz.

A era digital é caracterizada pela imaterialidade e pela sobrescrita permanente. A estratégia de armazenamento do conhecimento sobre a história humana em documentos, sejam textos, imagens e/ou sons, com naturezas diversas de suportes, em arquivos ou museus é substituída pelo movimento, pela circulação, pelo fluxo contínuo dessas informações pelas redes digitais de comunicação do contemporâneo.

Nesse movimento constante de dados, a relação entre memória e esquecimento, entre recordar e esquecer, passa a ser indissociável e sem os limites impostos por uma fronteira. Os dois conceitos passam a se relacionar através de uma coparticipação e convivência paradoxal:

Desse modo, se fazemos a pergunta - a escrita digital seria ainda um meio de memória ou deveríamos considerá-la um meio de esquecimento?, teríamos de dizer: ambos. A construção de uma memória digital, por ser continuamente sobrescrita, implica o esquecer e o recordar, numa relação em que os dois coexistem sem qualquer possibilidade de síntese, mas inseparáveis (GONDAR, 2016, p.31).

Voltando a Andreas Huyssen (2000), na atualidade, o recurso disponível mais avançado para o abrigo de memórias em formatos de imagens e sons são os arquivos digitais, porém a sua segurança é questionável: quanto podemos confiar nos computadores e na sua capacidade de armazenamento seguro de memórias?

O futuro da memória certamente será modelado pelas tecnologias digitais, porém não será reduzido a essas tecnologias, pois a memória é humana, coletiva, social e apresenta constante movimento, o que pode conduzi-la a diferentes caminhos, inclusive o caminho do esquecimento. Segundo o autor, “se nós estamos, de fato, sofrendo um excesso de memória, devemos fazer um esforço para distinguir os passados usáveis dos passados dispensáveis” (HUYSSSEN, 2000, p.37). Dessa forma, faz-se necessária uma rememoração produtiva, uma seleção de memórias que possam contribuir com o futuro

do presente e não apenas com o futuro do passado através da celebração de memórias. Do mesmo modo, devemos pensar as formas de sociabilidade a partir das imagens, no contexto contemporâneo e de como essas novas sociabilidades imagéticas contribuem para novas sociabilidades de memória. A esse respeito, segundo Silva (2012):

A fotografia é hoje um artefato visual do cotidiano, que faz com que as imagens estejam inseridas em todos os níveis da sociedade com o advento das novas tecnologias digitais. Lidamos com uma riqueza de imagens cada vez maior e isso tem mudado as formas de sociabilidade na sociedade, através da interação visual. A questão, a saber, é o quanto dessa reprodução visual, pode substituir a realidade, transformando-a em mero objeto de registro (SILVA, 2012, p.112).

Dessa forma, concluímos com a reflexão de que a fotografia, nos dias atuais, tem um papel fundamental para ajudar a repensar as relações entre presente, passado e futuro.

2. Fotografia Contemporânea e a Pós-fotografia

Além disso, do ponto de vista da evolução das disciplinas da imagem, deve-se acrescentar que os trânsitos entre pintura e fotografia no século XIX e entre fotografia e pós-fotografia no século XXI também não são semelhantes. No primeiro caso, houve um rompimento tangível; mas no segundo houve uma ruptura invisível.

(Joan Fontcuberta)

A contemporaneidade é marcada pela tecnologia digital que tem exercido grande influência e provocado transformações profundas em todas as esferas da vida: na economia, na política, na arte, na cultura, na forma como nos relacionamos socialmente e em nossa percepção do espaço, do tempo e do cotidiano. Segundo Fred Richtin (2010, p. 9, tradução nossa): “Entramos na era digital e a era digital entrou em nós. Nós não somos mais o que já fomos. Para o bem ou para o mal. Já não pensamos, falamos, lemos, ouvimos ou olhamos como antes. Nem escrevemos, fotografamos ou até mesmo fazemos amor da mesma maneira”¹².

Salientemos então que a forma como fazemos fotografia também é alterada. Não em relação à captura da imagem que ainda ocorre através do princípio físico e ótico da câmara escura, mas em relação à gravação da imagem. A imagem gravada sobre a superfície argêntica e analógica agora se configura pela tradução da luz em código digital. A luz não deixa mais sua marca física na superfície material do filme e, sim, é percebida por diodos e transformada eletronicamente em uma série de combinações binárias que simulam a realidade para recompor as imagens digitais através de cada um de seus milhões de *pixels*. Se a inscrição era contínua na fotografia analógica, ela passa a ser descontínua na tecnologia digital. Na visão de Orlando Nates (2014):

Ainda que a tecnologia digital compartilhe com a analógica elementos comuns, como a câmera obscura ou a óptica, a mudança foi insondável. A fotografia deixou de ser, de forma predominante, um objeto para se tornar um código, uma criptografia de zeros e uns. É um momento em que novas

¹² Hemos entrado en la era digital y la era digital ha entrado en nosotros. Ya no somos quienes alguna vez fuimos. Para bien o para mal. Ya no pensamos, hablamos, leemos, escuchamos ni miramos como alguna vez lo hicimos. Ni tampoco escribimos, fotografamos o incluso hacemos el amor de la misma manera.

dúvidas e reflexões começam a surgir¹³ (NATES, 2014, p.10, tradução nossa).

Na fotografia havia a possibilidade de pensarmos a imagem a partir de duas facetas: a informação visual contida na imagem e o objeto/suporte que continha essa imagem. Se os arquivos valorizavam a característica informacional da imagem, os museus a valorizavam como objeto. A tecnologia digital acentua a quebra entre esses dois fatores, pois a imagem passa a ser informação pura e desmaterializada. A imagem digital é conteúdo desprovido de matéria. A materialidade da fotografia analógica nos oferecia um objeto para interagir. A fotografia era informação sobre um determinado conteúdo, mas também era matéria, um objeto. A partir do advento da tecnologia digital, as imagens são visíveis nas telas dos computadores, celulares, tablets. A falta de materialidade da imagem é característica do mundo digital, em que nossa relação com os objetos se torna cada vez mais abstrata e isso implica em uma nova maneira de conceber o mundo.

Para Lúcia Santaella (2005), podemos estabelecer três paradigmas da imagem: o pré-fotográfico, o fotográfico e o pós-fotográfico. Apesar da classificação sugerir um antes e um depois, uma passagem de tempo, é importante ressaltar que são paradigmas da imagem e podem conviver, coexistir todos em um mesmo tempo histórico. O surgimento de cada uma delas individualmente, porém, alterou nosso entendimento e relação com as imagens.

O pré-fotográfico está relacionado à produção manual, artesanal de imagens que resulta num objeto material único: desenhos, pinturas, esculturas. No paradigma fotográfico temos uma máquina intermediando o processo de produção de imagens, baseado na captação e gravação de luz dos objetos materiais, respectivamente através do princípio da câmera escura e de uma superfície fotossensível. O cinema, a fotografia, o vídeo e a holografia são alguns dos representantes desse paradigma. O paradigma pós-fotográfico é constituído por imagens sintéticas, binárias, numéricas, ou seja, imagens inteiramente produzidas por computação. São imagens que parecem fotografias, mas na verdade são simulações. Dessa forma, a relação física e material na produção da imagem não se faz mais presente como nos outros paradigmas. Muitos teóricos da imagem têm usado o termo pós-fotografia para descrever o fenômeno de ordem visual contemporâneo.

¹³ Aunque lo digital comparta elementos comunes como la cámara oscura o la óptica, el cambio ha sido insondable. La fotografía dejó de ser, de forma prevalente, un objeto para convertirse en un código, un cifrado de ceros e unos. Es un momento en el que comienzan a plantearse nuevas dudas e reflexiones.

Joan Fontcuberta (2016, p.7) em *La fúria de las imágenes* afirma que “a pós-fotografia refere-se à fotografia que flui no espaço híbrido da sociabilidade digital e que é uma consequência da superabundância visual”. Para além de especificar as propriedades tecnológicas da imagem, Fontcuberta nomeia de pós-fotografia o fenômeno de hipertrofia da utilização de imagens no ciberespaço e nas redes sociais. Esta ordem visual contemporânea é marcada por três fatores: a imaterialidade e a transmissão das imagens; sua profusão e disponibilidade; e sua contribuição decisiva para a transmissão do conhecimento e da comunicação.

Esse fenômeno só foi possível com chegada da internet 2.0 e a incorporação de câmeras aos telefones celulares. Hoje em dia, fazer uma ligação telefônica é apenas uma das funções - e ousaria dizer das menos importantes - que um *smartphone* desempenha. Mais do que telefones que fotografam, estamos diante de câmeras fotográficas que fazem ligações telefônicas, além de possibilitar outras formas de comunicação, como por exemplo, compartilhar fotos em tempo real nas redes sociais digitais.

Na internet, os valores de materialidade e qualidade são relegados a outros, tais como: a profusão, o imediatismo e a conectividade. Se a imagem analógica foi associada tautologicamente à verdade e à memória, a pós-fotografia quebra esses vínculos: ontologicamente não mais valida a representação naturalista da câmera e sociologicamente assiste a uma mudança de suas utilizações. Fontcuberta (2016) aponta que a sociedade hipermoderna apresenta uma nova relação com o espaço e tempo, provocada pela internet e pelos meios globais de comunicação. A tecnologia transformou nosso mundo e a percepção que temos dele. Programas e aplicativos de busca e redes sociais intermediam nossa relação com a realidade. Cada vez mais estamos online em busca de informação ou nos comunicando através de vídeos, áudios, fotos. As novas tecnologias de comunicação nos inserem em uma sensação de presente absoluto, porém em constante mudança, tornando tênues e incertas nossas relações com o passado e o futuro.

No contexto contemporâneo, com o advento dos problemas de uma sociedade globalizada, surge o conceito de hipermodernidade que nos afeta sobremaneira, com relação aos processos de individualização agudo e toda sua forma de autossustentação. Essa forma de autossustentação leva os indivíduos ao que Fontcuberta (2016) chama de autoexpressão, autorrealização pelo prazer imediato e pela estetização da vida cotidiana, sobretudo através dos dispositivos fotográficos:

Com a hipermodernidade, o mundo à nossa volta é artistizado, criando emoção, espetáculo e entretenimento, mas também universalizando uma cultura popular inseparável da indústria comercial [...] submersa no hiperconsumo que é obcecado por novidades cada vez mais efêmeras (neofilia), invadidas por novas tecnologias que colocam à nossa disposição meios de comunicação sob demanda, adoramos imagens e telas¹⁴ (FONTCUBERTA, 2016, p.20 e 21, tradução nossa).

Para o autor, a mudança da tecnologia fotográfica de analógica para digital se revela por uma ruptura invisível: uma mudança brusca na gênese da imagem, porém mantendo a estética visual anterior. O fotógrafo nos adverte que os trânsitos da pintura para a fotografia e da fotografia analógica para a digital foram bastante diferentes:

Falamos de uma ruptura porque suas consequências anulam ou tornam obsoletas a etapa anterior. A fotografia só fez a pintura mudar de rumo, mas não a tirou do mapa; o oposto do que aconteceu com a pós-fotografia e a fotografia, já que esta última parece ter sido engolfada. E essa interrupção tem sido invisível porque os usuários não notaram a mudança e, com toda a franqueza, continuam a chamar de fotografia o que fazem¹⁵ (FONTCUBERTA, 2016, p. 27, tradução nossa).

A fotografia digital é constituída por um mosaico de *pixels* e essa nova gênese fotográfica permite que seu menor elemento constitutivo, o *pixel*, seja alterado de forma rápida e imperceptível através dos programas de manipulação de imagens dos quais o *Photoshop* é o mais conhecido. Além disso, a propriedade indexical da tecnologia argêntica e analógica, que sustentou o discurso de verdade visual através do contato físico e direto com o real, é colocada em xeque pela fotografia digital que opera pela simulação e tradução da luz: “Para a fotografia digital, a verdade era uma opção, não uma obstinação”¹⁶ (FONTCUBERTA, 2016, p.28, tradução nossa).

O descrédito quanto ao discurso visual de verdade, tanto de memórias pessoais, como o do fotojornalismo, ocupou boa parte do debate inicial sobre a nova técnica. Aparentemente, nada havia mudado: as imagens eram geradas de acordo com as mesmas propriedades da luz e da óptica e também com as mesmas convenções

¹⁴ Con la hipermodernidad se artistiza el mundo que nos rodea, creando emoción, espectáculo y entretenimiento, pero también universalizando una cultura popular que es inseparable de la industria comercial y que posterga el canon hegemónico de cultura ilustrada. Sumergidos en el hiperconsumo que se obsesiona por novedades cada vez más efímeras (neofilia), invadidos por las nuevas tecnologías que ponen a nuestro alcance medios de comunicación a la carta, rendimos culto a las imágenes y a las pantallas.

¹⁵ Hablamos de una disrupción porque sus consecuencias anulan o dejan obsoleta la etapa anterior. La fotografía sólo hizo que la pintura cambiase de rumbo, pero no la sacó del mapa; todo lo contrario de lo que ha sucedido con la postfotografía y la fotografía, pues esta última parece haber quedado engullida. Y esta disrupción ha sido invisible porque los usuarios no han notado el cambio y, con todo candor, siguen llamando fotografía a lo que hacen.

¹⁶ Para la fotografía digital la verdad constituía una opción, ya no una obstinación.

pictóricas do modelo realista. Entretanto, a capacidade de mentir sobre a realidade da imagem digital não a distanciou ou a diferenciou da fotografia analógica, pelo contrário, revelou que a fotografia analógica também poderia mentir. Dessa forma, a mentira fotográfica digital foi didaticamente importante, pois estimulou o desenvolvimento de um maior senso crítico em relação às imagens por parte do público.

A era pós-fotográfica, porém, se estabelece realmente na primeira década do século XXI com uma revolução nas relações cotidianas provocadas pela internet, redes sociais e telefonia móvel. Essa alteração atingiu todas as esferas da vida, tornando o mundo um espaço governado pela desmaterialização, instantaneidade e globalização. As imagens adquirem papel fundamental na constituição e na construção desse novo mundo que, segundo Fontcuberta (2016, p. 29, tradução nossa), não são “mais uma mediação com o mundo, mas seu amálgama, se não sua matéria-prima”¹⁷.

O autor nos adverte que cada vez estamos mais vinculados à inteligência artificial e às próteses mnemônicas como GPS, *smartphones* e outros dispositivos. As máquinas, por sua vez, estabelecem relações entre elas e são capazes, inclusive, de gerir a memória melhor do que humanos. Porém, para gerenciar a memória não basta apenas acessar dados e informações: é preciso interpretá-los, o que não é tarefa neutra ou inocente. A neutralidade à gestão da memória deve-se à capacidade de esquecer e as máquinas não esquecem, elas simplesmente apagam dados. Perante a avalanche de imagens que configuram a pós-fotografia, o apagar é inevitável. Grande paradoxo para a fotografia que historicamente esteve atrelada a salvaguardar a identidade e a memória: “Se a primeira revolução digital levou ao descrédito de um certo regime de verdade, com a segunda foi a vez da memória”¹⁸ (FONTCUBERTA, 2016, p.67, tradução nossa).

Atualmente, tudo é fotografado e a todo instante. São produzidas muito mais imagens do que nossa capacidade para absorvê-las. Isso produz uma percepção de realidade aumentada ou realidade superlativa pelo número excessivo de imagens que suplantam o mundo real. Segundo Fontcuberta: “Nunca antes foram feitas e compartilhadas tantas fotos. Somente no Snapchat são mais de 1.000 milhões de imagens e mais de 10.000 milhões de vídeos enviados por dia. No Facebook, 300

¹⁷ [...] ya no es una mediación con el mundo, sino sua amalgama, cuando no su materia-prima.

¹⁸ Si la primera revolución digital conllevó el descrédito de un determinado régimen de verdad, con la segunda le ha tocado el turno a la memoria

milhões (cerca de 136.000 a cada minuto). No Instagram, 55 milhões¹⁹ (FONTCUBERTA, 2017).

A respeito do assunto, Sergio Luiz Silva (2012) cita que:

O processo de circulação de artefatos imagéticos, videográficos, fotográficos, iconográficos e cinematográficos, além de toda disponibilidade de informação imagético-perceptiva por cartazes impressos, *banners* digitalizados, luzes em neon e *outdoors* presentes no espaço público, ampliam o raio de alcance dessa Cultura Visual, transformando-a em um tipo de prática cultural vigente, forte e estrategicamente montada como forma de controle voltada para o contexto do consumo assim como igualmente voltada para formas digitais de interação e sociabilidade, como as redes sociais da internet. O nosso *modus operandi* de percepção visual é ampliado instrumentalizado, agindo dentro de uma lógica de consumo imagético extremamente ampliado que incide no modo estético de nos apresentarmos. (...). Vemos cada vez mais digitalmente e em alta definição, imagens das mais variadas formas dentro de uma estrutura de rede, web, com muito mais frequência comparado a outras experiências visuais do nosso cotidiano (SILVA, 2012, p. 113).

As imagens não são mais distribuídas de forma vertical pelos meios de comunicação massivos, mas são, principalmente, compartilhadas na forma horizontal pelos atores sociais através das redes digitais. Dessa forma, podemos falar sobre a ocorrência de uma ecologia visual, já que envolve um sistema formado por um meio-ambiente virtual que é alimentado pela criação cultural dos seres humanos. Nesse ambiente que propicia ao homem contemporâneo uma participação mais ativa nos processos informacionais, a produção cultural através de fotografias é muito mais frequente se comparada com outras formas, como a música, por exemplo, o que aponta para a compulsão fotográfica contemporânea.

Para além do mosaico de *pixels* que nos oferece uma representação gráfica, a pós-fotografia deve ser analisada pela perspectiva sociológica da circulação rápida desses *pixels* pelos portais da internet e pelas redes sociais. A fotografia vernacular passa a produzir as imagens que habitam nossas interfaces com o mundo digital e tornam públicas nossas atividades.

2.1. A nova fotografia vernacular e a criação artística pós-fotográfica

As fotografias de nossa vida diária estão mais ligadas à prática cotidiana do que a rememoração do passado. A prática do olhar fotográfico do dia a dia registra um presente

¹⁹ Nunca antes se han hecho y compartido tantas fotos. Sólo en Snapchat se suben cada día más de 1.000 millones de imágenes y más de 10.000 millones de vídeos. En Facebook, 300 millones (unas 136.000 cada minuto). En Instagram, 55 millones.

experimentado visualmente e compartilhado virtualmente, o que torna o cotidiano um espaço de publicização da experiência visual. É nesse sentido que a produção da fotografia vernacular atual propicia uma forma de agir e se relacionar com o presente:

Com isso a fotografia é desritualizada, deixa de ser reservada aos momentos solenes. Pelo contrário: a disponibilidade, a facilidade e a oportunidade de fotografar tudo empurram a foto digital para se infiltrar no tempo e no acontecimento do dia a dia. Se a fotografia nos fala do passado, a pós-fotografia nos fala do presente, porque o que ele faz é apenas nos manter em um presente em suspensão, eternizado. Vivemos em um presente contínuo que é a terra de ninguém entre o horizonte das experiências e o das expectativas (FONTCUBERTA, 2016, p.101 e 102).

O autor cita o termo “fotografia conversacional” para indicar que as fotografias passam a atuar como mensagens que enviamos uns para os outros. Na rede digital, utilizamos imagens para nos comunicar: algumas são apenas fotografias em sua forma pura, outras se movimentam, se expandem em *gifs*, bem como utilizamos vídeos de menos de dez segundos, que têm existência efêmera na rede por 24 horas. As imagens não precisam ser salvas, pois já cumpriram o papel de comunicação destinado a elas. O sucesso dos diferentes portais de compartilhamento de fotos se deve muito mais à possibilidade que oferecem de ser polos de interação cultural e social através de suas ferramentas de conversação e circulação, do que por sua capacidade de armazenamento. O autor destaca que a grande força das plataformas visuais está no princípio de coletivização das imagens e que o principal pilar da imagem no contemporâneo é sua capacidade de compartilhamento.

Sobre a questão da identidade na internet podemos ressaltar sua maleabilidade e a possibilidade de que nós temos de criar nossa própria imagem, diferentes máscaras que suprem nossa vontade de como queremos parecer. Segundo Silva (2012, p. 216):

A representação de nossa imagem e a propagação de nossas formas de representações estabelecem novos critérios estéticos sobre as formas identitárias. As formas como produzimos nossa identidade visual atende a padrões estéticos cada vez mais exigentes e cada vez mais distantes sobre o conceito de belo que aprendemos com os gregos.

O número de autorretratos que circulam pela rede demonstra uma tendência narcisista e exibicionista dos tempos atuais. As *selfies* dissolvem os limites entre o público e o privado:

Tirar fotos e mostrá-las nas redes sociais faz parte dos jogos de sedução e comunicação dos rituais das novas subculturas urbanas pós-fotográficas,

das quais, apesar de lideradas por jovens e adolescentes, poucas pessoas são deixadas de fora. Essas fotos não são mais memórias para guardar, mas mensagens para enviar e trocar; as fotos tornam-se gestos puros de comunicação cuja dimensão pandêmica obedece a um amplo espectro de motivações²⁰ (FONTCUBERTA, 2016, p. 46, tradução nossa).

A produção de *selfies* quebra com alguns importantes paradigmas fotográficos. O primeiro se refere ao afastamento do visor da câmera do olho humano. A câmera não mais se configura como prótese ocular, como extensão do corpo humano, se afasta e projeta uma imagem fora do corpo. Outro importante paradigma quebrado pelas *selfies* é a mudança do noema barthesiano do “isso foi” por “eu estava lá”. Ao invés de a imagem atestar o evento ocorrido pela emanção da luz, na pós-fotografia a imagem é uma comprovação da presença humana, do indivíduo no evento, como podemos constatar na imagem a seguir:

Figura 01: *Selfie* no #EleNã



Fonte: PESSANHA, 2018

²⁰ Tomarse fotos y mostrarlas en las redes sociales forma parte de los juegos de seducción y de los rituales de comunicación de las nuevas subculturas urbanas postfotográficas, de las que, pese a estar capitaneadas por jóvenes y adolescentes, muy pocos quedan al margen. Estas fotos ya no son recuerdos para guardar sino mensajes para enviar e intercambiar; las fotos se convierten en puros gestos de comunicación cuya dimensión pandémica obedece a un amplio espectro de motivaciones.

Desloca a certificação de um fato pela certificação de nossa presença naquele fato, por causa de nosso status como testemunhas. O documento é assim relegado pela inscrição autobiográfica (de certa forma, como quando os jornalistas se transformam nas notícias, o mensageiro se torna uma mensagem). Uma inscrição que é dupla: no espaço e no tempo, isto é, na paisagem e na história. Nós não queremos tanto mais mostrar o mundo quanto indicar nosso estar no mundo²¹ (FONTCUBERTA, 2016, p. 79, tradução nossa).

Fontcuberta (2016) classifica as *selfies* em duas categorias distintas através de neologismos: os reflectogramas e as autofotos. Os reflectogramas são os autorretratos feitos ao apontar a câmera para espelhos, nos quais a própria câmera também faz parte da imagem. Nessa modalidade, o fotógrafo tem um controle maior da composição e do enquadramento da imagem. As autofotos, por outro lado, são feitas por intuição, esticamos o braço e com a ajuda de uma lente grande-angular tentamos o melhor enquadramento possível. Atualmente, com as câmeras duplas dos telefones móveis, essa ação é facilitada.

Em relação à fixidez da imagem, além de fotografias fixas e tradicionais, encontramos no ciberespaço uma profusão de *gifs* (três ou mais imagens em sequência sugerindo movimento) e vídeos de curta duração (menos de 10 segundos), tornando mais próximas as temporalidades das imagens fixas e em movimento. Os vídeos curtos também têm como característica a efemeridade, já que seu acesso fica disponibilizado apenas por 24 horas.

Além de influenciar a fotografia vernacular, a pós-fotografia também interfere sobre a criação artística fotográfica contemporânea. “Na verdade, a pós-fotografia nada mais é do que a fotografia adaptada à nossa vida online. Um contexto no qual [...] cabem novos usos vernaculares e funcionais dentre outros artísticos e críticos”²² (FONTCUBERTA, 2016, p.36, tradução nossa).

Os dez pontos propostos por Joan Fontcuberta (2016) constituem um manifesto à criação artística na era pós-fotográfica. No manifesto destacam-se, principalmente, a desmistificação da autoria, das características de originalidade e de propriedade, e a desmaterialização do conteúdo. A seguir, o decálogo pós-fotográfico proposto pelo autor:

²¹ Desplaza la certificación de un hecho por la certificación de nuestra presencia en ese hecho, por nuestra condición de testigos. El documento se ve así relegado por la inscripción autobiográfica (en cierta forma, como cuando los periodistas se convierten a sí mismos en la noticia, el mensajero deviene mensaje). Una inscripción que es doble: en el espacio y en el tiempo, es decir, en el paisaje y en la historia. No queremos tanto mostrar el mundo como señalar nuestro estar en el mundo.

²² En realidad, la post-fotografía no es más que la fotografía adaptada a nuestra vida en línea. Un contexto en el que [...] caben nuevos usos vernaculares y funcionales frente a otros artísticos y críticos.

1. Sobre o papel do artista: não se trata mais de produzir "obras", mas de prescrever sentidos.
2. Sobre o desempenho do artista: o artista se funde com o curador, o colecionador, o professor, o historiador, o teórico ... Todas essas facetas são "camaleonicamente" autorais.
3. Sobre a responsabilidade do artista: impõe-se uma ecologia do visual que penalizará a saturação e incentivará a reciclagem.
4. Sobre a função das imagens: a circulação da imagem prevalece sobre o conteúdo da imagem.
5. Sobre a filosofia da arte: os discursos da originalidade são deslegitimados e as práticas apropriacionistas são normalizadas.
6. Na dialética do sujeito: o autor está camuflado ou está na nuvem. Modelos alternativos de autoria são reformulados: coautoria, criação colaborativa, interatividade, anonimato estratégico e obras órfãs.
7. Na dialética do social: superando as tensões entre o privado e o público. Intimidade como uma relíquia.
8. No horizonte da arte: os aspectos lúdicos serão valorizados em detrimento da anedonia (solene, chata) em que a arte hegemônica costuma se refugiar.
9. Sobre a experiência da arte: privilegiam-se as práticas de criação que nos acostumarão à desapropriação: compartilhar é melhor do que possuir.
10. Sobre a política da arte: para não se render nem ao glamour, nem ao mercado para se juntar a ação de agitar consciências.²³ (FONTCUBERTA, 2016, p. 36 e 37, tradução nossa).

A apropriação passa a ser não apenas uma característica do conteúdo digital, mas um novo paradigma para a cultura pós-fotográfica. A estética do acesso, denominada por Fontcuberta (2016), pode ser definida por uma nova consciência autoral que equaliza a criação e a prescrição das imagens e que também incentiva estratégias de apropriação e reciclagem.

O mérito da criação fotográfica no pós-fotográfico não está em sua qualidade técnica (as câmeras se encarregam dessa parte), mas sim em atribuir um novo significado à imagem, na capacidade de dotá-la de intenção e significado. A conceituação fotográfica é o que realmente importa: um segundo olhar sobre a imagem que vai lhe atribuir uma intenção nova, diferente da inicial. Essa atitude remete à forma como os surrealistas

²³1. Sobre el papel del artista: ya no se trata de producir «obras» sino de prescribir sentidos.

2. Sobre la actuación del artista: el artista se funde con el curador, con el coleccionista, con el docente, con el historiador, con el teórico... Todas estas facetas son camaleónicamente autorales.

3. Sobre la responsabilidad del artista: se impone una ecología de lo visual que penalizará la saturación y alentará el reciclaje.

4. Sobre la función de las imágenes: la circulación de la imagen prevalece sobre el contenido de la imagen.

5. Sobre la filosofía del arte: se deslegitiman los discursos de originalidad y se normalizan las prácticas apropiacionistas.

6. En la dialéctica del sujeto: el autor se camufla o está en la nube. Se reformulan modelos alternativos de autoría: coautoría, creación colaborativa, interactividad, anonimatos estratégicos y obras huérfanas.

7. Sobre la dialéctica de lo social: superación de las tensiones entre lo privado y lo público. La intimidad como reliquia.

8. Sobre el horizonte del arte: se dará más juego a los aspectos lúdicos en detrimento de la anhedonia (lo solemne, lo aburrido) en que suele refugiarse el arte hegemónico.

9. Sobre la experiencia del arte: se privilegian prácticas de creación que nos habituarán a la desposesión: compartir es mejor que poseer.

10. Sobre la política del arte: no rendirse ni al glamour ni al mercado para inscribirse en la acción de agitar conciencias.

criavam seus *objets trouvés*²⁴, o que trouxe uma grande mudança em relação à criação artística, a partir de três inovações: a primeira é que qualquer objeto pode se transformar em obra de arte; a segunda é a que enaltece a observação em detrimento à técnica; e a terceira valoriza processo de selecionar e decidir ao invés da fabricação da obra

O autor propõe como estratégia de reciclagem a adoção das imagens e marca essa atitude de forma diferente da apropriação surrealista. A apropriação implica em agarrar e retirar, com uma certa violência, o objeto de seu contexto, ação que foi pertinente ao movimento vanguardista à época. A adoção, porém, significa “declarar ter escolhido”. Se a apropriação é uma mudança de posse e atua na esfera do privado, a adoção é, ao contrário, uma declaração pública de escolha. O autor da imagem não é mais aquele que a cria, mas aquele que a ressignifica e a gerencia.

Outra característica da criação pós-fotográfica é o abandono da produção de fotos únicas para a adoção de séries fotográficas que explorem a relação entre suas imagens: contrastes, analogias, equivalências. De acordo com Fontcuberta (2016), substituiu-se um modelo de fotógrafo “caçador” pelo “colecionador”. Dessa forma, as obras fotográficas passam a ter um caráter mais conceitual. Além disso, a organização de séries de imagens permite um desenvolvimento narrativo. As imagens não são mais valorizadas como ideias ou palavras únicas, independentes e soltas, mas se organizam serialmente para formar uma frase, um texto:

O trabalho pós-fotográfico dá prioridade à obra-coleção sobre outras estratégias artísticas: prioriza o propósito de agrupar uma enorme quantidade de imagens ligadas por algum tipo de parentesco, criando estruturas significativas que prevalecem sobre os valores da imagem singular e autônoma²⁵ (FONTCUBERTA, 2016, p.207, tradução nossa).

A instantaneidade do *click* em busca do momento decisivo pautou grande parte dos fotógrafos da era moderna na busca de uma imagem que fosse eterna. O paradoxo da eternidade conseguida através de um instante. O conceito de momento decisivo como meta estética a ser alcançada na fotografia do século XX perde totalmente o sentido no contemporâneo:

²⁴ Criação artística alternativa e surrealista feita com objetos cotidianos que eram retirados de seu ambiente e função originais para cumprir um novo propósito.

²⁵ La postfotografía prima la obra-colección sobre otras estrategias artísticas: prioriza el propósito de agrupar una ingente cantidad de imágenes vinculadas por algún tipo de parentesco, creando estructuras significativas que prevalecen sobre los valores de la imagen singular y autónoma.

A pós-fotografia está hoje nos antípodas desse conceito. O regime da verdade mudou: o real é oposto ao virtual, uma verdade dos fatos se opõe a uma verdade de experiências. Outras instâncias também são diferentes: a memória é oposta à comunicação, a conectividade é oposta à representação. E com relação ao tempo, os momentos decisivos são relegados pelos indecisos (FONTCUBERTA, 2016, p.153).

A presença massiva de câmeras faz com que nenhum momento deixe de ser gravado ou fotografado. Dessa forma, a ideia de um único momento solene não é avalizada pela pós-fotografia. O registro é crônico e não mais reservado a momentos especiais, “no reino da banalidade, momentos extraordinários são eclipsados”²⁶ (FONTCUBERTA, 2016, p.155, tradução nossa). A enorme profusão de câmeras também gera o que o autor denomina momento hiperdecisivo, ou seja, múltiplas imagens que capturaram o momento decisivo da cena e que foram geradas simultaneamente, porém a partir de diversas câmeras situadas em diferentes pontos de vista.

Na fotografia fixa gravamos o lapso de tempo comprimido na exposição programada e na fotografia em movimento, o tempo se prolonga e aparece como devir contínuo. A tecnologia digital dissolve os limites entre as diferentes categorias de imagem e em relação à fixidez do movimento, rejeita a dicotomia temporal entre a fotografia estática e dinâmica.

Antônio Fatorelli (2016) aponta que a partir dos anos 1990 a fotografia passa a ocupar um lugar institucional e estratégico nos museus, galerias de arte e espaços culturais, particularmente através de suas interações com o cinema, as artes plásticas e as artes de performance. O surgimento do vídeo e das novas tecnologias digitais e a sobreposição de suportes passam a oferecer novas possibilidades de temporalização das imagens através da hibridização entre imagens fixas e em movimento. Enquanto as fotografias se expandem e se animam, o cinema se interrompe, se retarda.

A forma de compreender as novas possibilidades de temporalização das imagens é pensar o instantâneo fotográfico como intervalo de tempo. Isso implica em afastar-se da ideia purista da fotografia e do instante decisivo bressoniano para entender o instantâneo comportando múltiplas temporalidades, como no conceito de duração de Henri Bergson, em que presente, passado e futuro são aproximados e se inter-relacionam:

Entre as definições normativas da forma fotografia e da forma cinema - da fotografia pura e do cinema clássico narrativo -, transitam formas híbridas que não se deixam classificar facilmente. Esse lugar entre a imagem fixa e a imagem em movimento compreende as expansões e contrações do instantâneo, e, igualmente, as temporalidades complexas resultantes das

²⁶ En el reino de la banalidad, los momentos extraordinarios quedan eclipsados.

intervenções no encadeamento regular e sucessivo das imagens em movimento (FATORELLI, 2016, p.37).

Philippe Dubois (2016) qualifica essa superação das velhas categorias temporais da imagem de “pós-fotográfica” e “pós-cinematográfica”. As subversões do tempo moderno que as chamadas imagens híbridas ou imagens compostas apresentam já podiam ser observadas mesmo antes do advento do digital, como em *La Jetée*, de Chris Marker ou nas experimentações de Lászlo Moholo-Nagy, porém o regime de elasticização temporal das imagens vem se tornando um padrão na produção da fotografia artística contemporânea. Segundo Dubois (2016):

Certamente, não se trata de formas “novas”. Elas já eram presentes, por exemplo nas vanguardas dos anos 20. A diferença é que agora elas tendem a se tornar uma norma. [...] Nós estamos em uma era ao mesmo tempo “pós-fotográfica” e “pós-cinematográfica”, em que o tempo e o movimento tornaram-se formas de elasticidade da imagem e não mais um estado dado (de uma vez por todas) (DUBOIS, 2016, p.21, grifo do autor).

Fatorelli (2013) aponta, além da serialização e da apropriação, o pastiche, a cenarização e a repetição como procedimentos híbridos da fotografia pós-moderna. As séries de Cindy Sherman, dentre outros trabalhos fotográficos dos anos 1970, começam a questionar a demanda modernista de autonomia do meio. Dessa forma, ficam evidenciadas as distâncias entre a prática da fotografia expandida, que se apresenta de forma plural, em contraponto à prática purista moderna. Para o autor, esses procedimentos pós-modernos acrescentaram novas temporalidades à representação, que não mais se reduz ao momento da tomada: “Lugares de atravessamento e de passagens, essas obras se furtam de diferentes maneiras, mas de modo persistente, à definição da fotografia como uma modalidade de representação univocamente associada ao passado e às motivações nostálgicas” (FATORELLI, 2013, p.49).

Rubens Fernandes Júnior (2006) propõe o termo fotografia expandida para denominar a produção fotográfica artística contemporânea, que foge aos padrões da fotografia convencional e contribui de forma categórica para a transmissão das mais variadas experiências perceptivas.

A fotografia expandida enfatiza a importância tanto do processo de criação, quanto dos procedimentos utilizados pelo artista. A fotografia expandida afasta de si própria uma compreensão como ícone e índice peircianos, para assumir um caráter simbólico, como propõe a obra de Vilém Flusser a respeito da fotografia:

As imagens contemporâneas de base fotográfica, cada vez mais, se aproximam do mundo da ficção e representam a genuína carência de autenticidade do "real" de nossos tempos. Liberados que estão da preocupação testemunhal, os artistas justapõem a aparência da "realidade" da fotografia com sua grande capacidade de intervenção e magia, fazendo-nos aproximar e vislumbrar um reino que está bastante próximo da razão e da experimentação, simultaneamente (FERNANDES JÚNIOR, 2006, p.17).

Impossível não associar a fotografia expandida às idéias de Flusser (1998). O filósofo afirma que fotógrafos são cegamente manipulados pelo aparelho fotográfico, acreditam fazer arte ou política através de suas fotografias, porém suas ações já estariam programadas através do aparelho fotográfico e de uma cadeia sucessiva de programações hierarquizadas. Segundo Flusser:

O universo fotográfico é produto do aparelho fotográfico, que por sua vez, é produto de outros aparelhos. Estes aparelhos são multiformes: industriais, publicitários, econômicos, políticos, administrativos. [...] Os aparelhos programam-se mutuamente numa hierarquia envolvente. Trata-se neste contexto de uma *caixa negra composta de caixas negras* (FLUSSER, 1998, p.87).

Assim, a produção fotográfica feita da forma tradicional estaria programada para oferecer imagens que tornam mágico um mundo programado por aparelhos, no qual o pensamento crítico é excluído e a existência humana se torna automatizada.

Flusser (1998) propõe uma filosofia da fotografia para iluminar essas relações através do diálogo com alguns conceitos-chave: imagem, aparelho, programa e informação. O filósofo defende que o fotógrafo deve experimentar, entrar na "caixa negra" para subverter as intenções do aparelho. Dessa forma, exercer uma filosofia da fotografia serviria para explicitar a intenção dos aparelhos e estabelecer uma crítica à sociedade contemporânea.

Fernandes Júnior esclarece que a denominação fotografia expandida é originária dos textos teóricos de Rosalind Krauss (dentre eles, *Escultura expandida*); Gene Youngblood (*Cinema expandido*); e Andreas Müller Pohle (*Information Strategies*). Além disso, cita a contribuição metodológica da pesquisa *Crítica Genética*, de Cecília de Almeida Salles.

Andreas Müller Pohle propõe algumas estratégias que combinadas aos procedimentos técnicos apontam três níveis de intervenção. O primeiro nível relaciona o artista e o objeto e a interferência no mundo visível através da construção e do arranjo do assunto da fotografia. O autorretrato encenado, a apropriação de imagens, a construção de "realidades", dentre outras interferências, são exemplos dessa intervenção.

O segundo nível se dá entre o artista e o aparelho no sentido de usá-lo de forma experimental, contrariando sua função pré-estabelecida. A captura de movimentos gerando uma imagem borrada, o desfoque proposital, a utilização de filtros que não têm função corretiva e a utilização de equipamentos alternativos, tais como *pinholes*, câmeras amadoras e lentes de baixa qualidade são algumas das possibilidades.

O terceiro e último nível relaciona o artista e a imagem para a interferência na própria fotografia, combinando-a com outras mídias, interferindo em seu suporte negativo ou positivo, recuperando processos fotográficos primitivos como o cianótipo ou a heliografia, utilizando *softwares* de manipulação digital da imagem:

A fotografia contemporânea abdicou essa busca incessante da tensão do momento decisivo - o acontecimento singular e sua historicidade - e se voltou para a direção de outras evidências. Por isso mesmo é que podemos compreendê-la mais como conceitos que expressam ideias, como uma possibilidade que se dilata visualmente para questões mais subjetivas (FERNANDES JÚNIOR, 2006, p.18).

Figura 02: Manifestação política e o Theatro Municipal



Fonte: BALTAR, 2014

Luiz Baltar, com suas séries fotográficas *Fluxos e Contrafluxos* arrebatou os principais prêmios nacionais de fotografia em 2016: o prêmio da Fundação Conrado Wessel e o Prêmio Brasil de Fotografia. Luiz Baltar é formado em gravura pela Escola de Belas Artes/UFRJ e fotografia documental pela Escola de Fotógrafos Populares. Os temas centrais de seus projetos autorais e documentações fotográficas são território, cultura e direito à cidade, com particular interesse em movimentos sociais, mobilidade urbana e direito à moradia. Baltar acredita na fotografia como forma de expressão ativista e crítica, daí sua busca em estabelecer um diálogo entre fotografia e questões sociais. No texto a seguir, retirado de seu *site* pessoal, o fotógrafo explica o processo de construção dessas séries fotográficas:

Com Fluxos/Contrafluxos pretendo discutir o direito à cidade e o tensionamento causado pelas lutas sociais. Para isso construí paisagens em formato panorâmico que retratam os eventos políticos que incendiaram o Rio de Janeiro nesses últimos anos. Cenários de uma cidade em disputa. Cidade em transe. Incorporei nesse ensaio experimentações visuais que venho desenvolvendo há alguns anos, juntando duas, três ou mais imagens em múltiplos ângulos. Para produzir tais imagens, reinvento, reforço, excluo, repito e me aproprio de imprevistos que surgem durante o processo. Quebra, fragmentação e reconstrução. Na edição, as imagens capturadas são divididas, achatadas, alongadas e repetidas como se fossem eventos no tecido espaço-temporal. Fotografias expandidas no formato de longos e sucessivos instantâneos (BALTAR, 2014).

Figura 03: Manifestantes e policiais na Av. Rio Branco



Fonte: BALTAR, 2014

Fotografia, arte, testemunho e engajamento se mesclam nesse trabalho de Luiz Baltar, o que nos leva a pensar sobre o valor da verdade na produção fotográfica associada à imagem, ao seu referente e à sua indexicalidade.

2.1.1. Imagem digital x Imagem indexical: equívocos e aproximações

A ideia de a fotografia analógica ser um rastro da realidade pelo seu caráter indexical peirciano dominou as teorias sobre a fotografia no fim do século XX e impulsionou a utilização da fotografia como documento, vestígio do real e atestado de verdade. Na tecnologia de imagem digital não há mais o contato físico e direto da luz que imprime sua marca tal como uma digital na superfície fotossensível, mas será que isso afasta a tecnologia digital de ter uma relação indexical com a imagem gerada? O fenômeno físico-químico basta para tornar todas as imagens analógicas atestados de verdade e as imagens digitais apenas ficções?

Tom Gunning (2016), em seu texto denominado *Qual a intenção de um índice? Ou: Falsificando fotografias* questiona a reivindicação de verdade associada às fotografias e

também o fato de esta verdade estar associada à característica de índice semiótico que a fotografia apresenta. Dessa forma, também questiona a oposição entre as imagens indexicais e digitais. O autor abre seu texto nos alertando sobre a necessidade de se repensar a história das mídias visuais antigas para entender as novas, porém se mostra preocupado em que um discurso de promessas e decepções utópicas em relação às mídias possa ser repetido, bem como se preocupa com a ideia de progresso sempre vir acompanhada de uma relação contrária e de oposição com as práticas do passado. O novo sendo relacionado a uma salvação dos pecados do passado: o bom novo em oposição a um passado ruim.

Para o autor um dos maiores problemas que envolvem as antigas e novas mídias visuais é a ideia de a fotografia tradicional estar acompanhada por uma reivindicação de verdade, apoiada na noção de indexicalidade desenvolvida por Charles Peirce. Para o autor, tanto a reivindicação de verdade deve ser questionada, quanto a adequação da indexicalidade para sustentar essa ideia. O que leva ao grande equívoco de classificar o digital e o indexical como termos opostos.

A ideia da oposição entre esses dois termos está erroneamente sustentada pela ideia de o índice estar apenas relacionado ao contato físico da luz com a emulsão química do filme analógico. A codificação numérica que compõe a base das imagens digitais também é influenciada pela presença da luz em um sensor fotográfico e isso também estabelece uma relação indexical. A relação indexical apoiada na conversão da informação em números pode ser vista em vários outros aparelhos como o barômetro, o termômetro, o velocímetro. Um índice não necessita assemelhar-se à coisa que representa. Indexicalidade não pode ser confundida com iconicidade, são dois signos diferentes.

Se a tecnologia digital intermedia com a codificação numérica a realidade e sua imagem, também podemos dizer que na fotografia analógica há uma série de intermediações (lentes, exposição, sensibilidade dos filmes) que desaprovam a ideia de a imagem fílmica ser uma representação direta da realidade.

A própria ideia de maleabilidade e da possibilidade de manipulação da imagem digital não justifica seu afastamento como representação do real, ideia que é fortemente associada à fotografia analógica. A fotografia analógica também é suscetível a manipulações: retoques, uso de filtros e lentes, escolha de ângulos. A grande diferença talvez resida no fato de a tecnologia digital permitir que isso aconteça com maior facilidade, qualidade e velocidade. Na fotografia digital essa característica é apenas mais

explícita. O que torna relativa, e não absoluta, como usualmente se afirma, a diferença entre essas duas tecnologias fotográficas em relação ao caráter indexical.

O autor reafirma que não se pode confundir a indexicalidade com a iconicidade em relação à reivindicação de verdade associada às imagens. Cabe às suas propriedades icônicas a verossimilhança entre a imagem e seu referente. O que nos faz classificar uma fotografia como precisa e o que acentua os conceitos de reconhecibilidade e acuidade visual do objeto representado não necessariamente é sua base indexical. Imagens podem manter uma relação indexical com o referente, porém não revelar a aparência dos objetos representados.

A liberdade oferecida pela possibilidade de manipulação da tecnologia fotográfica digital a aproxima à condição da pintura, pois pode-se alterar a forma, a textura, a cor. É uma imagem mais suscetível à vontade de seu criador e menos dependente de seu referente. Pode-se criar uma imagem digital que não tenha nenhuma relação com o referente, porém nota-se que o usuário atual prefere transformar as fotografias digitais a partir de suas camadas indexicais. O poder das fotografias manipuladas está em se reconhecer a manipulação a partir da consciência das camadas indexicais que mantém uma relação com o real, o reconhecível.

A tecnologia digital apresenta uma grande ameaça à ideia de reivindicação de verdade da fotografia, ora por um viés paranoico - que as imagens digitais levarão as pessoas a acreditarem em coisas inexistentes - ora esquizofrênico - celebrando a liberdade da imagem em relação à reivindicação da verdade. Importante lembrar que a ideia de ser avalista da verdade não é algo inerente à fotografia e, sim, foi uma reivindicação feita em nome dela. O aparelho não pode nem mentir, nem dizer a verdade: "Desprovida de linguagem, uma foto depende do que as pessoas dizem sobre e por ela" (GUNNING, 2016, p.100). Dessa forma, uma fotografia seja digital ou analógica tem tanto o poder de atestar uma verdade, quanto de mentir, falsificar:

Dito de outro modo: o valor atribuído a fidelidade visual da fotografia, fundado na sua combinação de indexicalidade e iconicidade, constitui a base para uma reivindicação de verdade que pode ser feita em discursos diversos, seja legal [...], ou menos formal e interpessoal. [...] Mas enquanto esse sentido de fidelidade visual existir, haverá sempre um movimento no sentido de falsificá-lo. A verdade implica a possibilidade da mentira e vice-versa (GUNNING, 2016 p.101).

Para uma fotografia ser prova, evidência jurídica e legal ou científica ela vai ser submetida a uma série de protocolos que vão determinar seu processo de produção, que têm como função validar esses usos específicos. Assim, a reivindicação de verdade deve

sempre ser apoiada por regras de discurso, as quais também são fundamentais no caso do jornalismo e no uso governamental da mídia, em que a fotografia está associada a um forte conceito de verdade e de credibilidade.

Associar a tecnologia digital a uma libertação do referente e, por oposição, associar a tecnologia analógica a uma mera reprodução mecânica de semelhança com os fatos é negar todas as utilizações artísticas que a fotografia tradicional exerceu ao longo dos séculos XIX e XX. A tecnologia digital amplia a possibilidade de exploração artística na fotografia, mas não transforma sua natureza ou inaugura a inserção da fotografia na arte. A fotografia purista e direta é apenas uma questão de estilo que privilegia o foco e a acuidade visual e que acabou por triunfar perante os outros estilos, por se adequar melhor à associação da fotografia com a reivindicação de verdade e com um caráter funcional adequado a aspectos socioeconômicos da modernidade.

Ao afirmar a superação que a tecnologia digital trouxe ante a reivindicação de verdade, através de sucessivos casos que questionavam sua precisão e sua confiabilidade, o autor pergunta por que ainda produzimos fotografias ao invés de pinturas e/ou desenhos. Para ele não há resposta a essa questão, que só pode ser compreendida de forma fenomenológica e não semiótica:

É apenas por meio de uma investigação fenomenológica do nosso investimento na imagem fotográfica (seja ela obtida de forma digital ou de outras formas) que talvez possamos realmente compreender o que está por trás da digitalização e porque a fotografia não desaparecerá - além da razão pela qual, mesmo na ausência de uma reivindicação de verdade ela nos proporciona algo inalcançável às outras formas de representação visual (GUNNING, 2016, p.106).

O prazer que temos com a manipulação de uma imagem não decorre do fato de sermos enganados, mas sim de sua relação ambivalente com a fidelidade. Assim, o sucesso da manipulação da fotografia estaria associado de forma inversa ao fato de essa mesma fotografia ser considerada uma representação precisa da realidade. O testemunho fotográfico persiste exatamente por ter sido subvertido ou questionado.

Essa fascinação com a fotografia envolve sua relação com uma realidade preexistente, porém o autor questiona se apenas a relação semiótica indexical com o referente é suficiente para dar conta dessa questão. Para o autor, a fotografia é arrebatadora e nos insere em seu mundo, mesmo que depois descubramos que este mundo representado possa ser impossível, falso.

Gunning (2016) aponta os trabalhos de André Bazin e Roland Barthes como um caminho para explicar essa questão fenomenológica. O autor nos aconselha a parar de

tentar explicar o efeito da fotografia e, ao invés disso, tentar descrevê-la de forma mais abrangente. Ele destaca que a abordagem semiótica, a fotografia ser signo de algo, tem um caráter secundário em relação ao fato de a fotografia ser uma representação que nos apresenta uma imagem do mundo. Dessa forma, a fotografia nos convida a ir além dessas significações, apresentando uma via de acesso a um mundo múltiplo e complexo: “Desse modo, as fotografias são mais que apenas imagens. Ou, então, elas são imagens especiais, imagens cujo testemunho visual nos convida a um modo de observação singular, a fazer outras perguntas e a formular outros pensamentos” (p.109).

O autor destaca a perspectiva “realista” dos trabalhos de Barthes e Bazin. Barthes classifica a fotografia não como a cópia da realidade, mas como uma emanção e, assim como Bazin, nos relata de que a fotografia nos coloca ante a presença de algo. Barthes e Bazin afirmam que ela não oferece nem uma cópia (um ícone), nem um substituto (a junção de todos os signos incluindo os indexicais). Dessa forma, esses dois autores destacam que a fotografia possui mais uma ontologia do que uma semiótica.

Algumas outras características da visualidade fotográfica são ressaltadas pelo autor por não evidenciarem unicamente seu aspecto indexical. A natureza de seu modo de produção, por não ser feito pela mão humana, e estar apoiado em processos mecânicos, óticos e químicos revelam uma riqueza de detalhes do referente que escapam à própria visão humana. Esse excesso de detalhes leva a uma verossimilhança, um afastamento da significação, que realça o realismo da imagem. As propriedades de unicidade e contingência, destacadas por Barthes, também segundo Gunning, contribuem para o nosso fascínio perante a imagem fotográfica.

Essas características não estão associadas à indexicalidade, mas certamente fazem parte de um desejo de aproximação com a ilusão total, que aproximam o cinema de dispositivos do século XIX como o panorama, o diorama e o estereoscópio que eram concebidos para intensificar os sentidos e a riqueza da percepção. Ao invés de afastá-los da fotografia pela ausência do aspecto indexical, podemos aproximá-los da fotografia por seu excesso visual e pela sua riqueza de detalhes.

Para Gunning (2016), as novas mídias digitais estão mais próximas desses dispositivos, como o diorama e o panorama, do que das formas fotografia e cinema. Segundo o autor, se o fascínio que a fotografia nos desperta é decorrente dessa sensação de ilusão perceptiva tanto quanto da indexicalidade, a imagem fotográfica digital se constitui em um excelente campo de estudo para entendermos nossa relação com esse tipo singular de imagem e com a provável perpetuação da produção de fotografias.

Philip Rosen (2001) acentua a presença das formas híbridas e a influência das imagens indexicais na constituição das imagens digitais. Afirma que a negação da influência da tecnologia indexical no universo digital serve para fazer parte de um discurso de novidade radical e de ruptura histórica que separa as velhas e as novas tecnologias. Esse discurso da utopia digital se apoia nas formas de produção, distribuição e recepção das imagens, respectivamente: a manipulação quase infinita das imagens, a convergência e a interatividade. Porém, em cada uma dessas características que deveriam avalizar o discurso de novidade, encontramos contradições através das hibridizações entre as duas tecnologias, a indexical e a digital, aproximando, ao invés de afastar, o velho e o novo.

Rosen (2001) aponta ainda a importância da indexicalidade na cultura moderna como base das “novas” formas de representação imagética, particularmente a fotografia e o cinema. Cita a importância que a indexicalidade teve na modernidade sobre a teoria da cultura e sobre a epistemologia, através da ideia da imagem como documento histórico e como representação. A ideia se apoiava pela dependência que a técnica de produção dessas imagens apresentava com o mundo físico, pois as imagens se formavam através do contato da luz projetada pelos objetos na superfície fílmica.

Atualmente, essa mesma sensação de novidade na produção de imagens é explorada pelo discurso de substituição da tecnologia fílmica e indexical pela tecnologia digital para embasar as teorias de cultura e epistemológicas da contemporaneidade, particularmente aquela que enfatiza a codificação digital resultante das tecnologias computacionais e eletrônicas.

O digital geralmente se define pela polarização com o analógico, por ser seu contrário, seu “outro” e o que os diferencia é uma questão de inscrição. O analógico apresenta uma inscrição contínua através do contato físico das substâncias na composição da imagem (luz sobre haloides de prata, pincel e tinta sobre a tela). O digital apresenta uma inscrição descontínua, feita de forma aparentemente arbitrária através de uma codificação numérica. Porém, como o indexical é uma característica marcante na produção de imagens analógicas, surge a ideia de uma oposição entre o indexical e o digital. Dessa forma, o indexical passa a ser o termo oposto em discursos que analisam a imagem digital. O discurso atribui ao digital uma grande novidade nas relações socioculturais pela sua oposição ao indexical moderno. Ou seja, a cultura digital, em oposição à indexical, justificaria uma mudança abrupta nas relações socioculturais e seria o marco de uma mudança entre a modernidade e a contemporaneidade.

O autor se propõe a mostrar como existe um discurso fundamentado em uma utopia digital para justificar essa ruptura histórica. Esse discurso utópico sustenta tanto a

compreensão contemporânea da produção de imagens quanto da historicidade e se apoia na visualidade como ponto central, adotado por historiadores e teóricos da cultura para definir a separação entre a modernidade e a pós-modernidade, no que toca a cultura, em particular a digital. Adotando essa visão purista apoiada apenas nos discursos visuais para investigar a representação, os historiadores correm o risco de deixar de fora as hibridizações resultantes de outros aspectos técnicos, materiais e sensoriais da vida e da cultura, tanto na modernidade quanto no contemporâneo. Mesmo no singular registro imagético ocorrem hibridizações semióticas que podem ser ignoradas ao se levar em conta apenas a ênfase na visualidade como categoria cultural. Essas hibridizações põem em xeque a oposição entre digital e indexical e, dessa forma, tornam mais difícil sustentar a ruptura histórica entre o moderno e o contemporâneo nas formas de representação.

A afirmação das práticas digitais como uma nova forma de representação imagética do social significa classificar a modernidade como velha, antiga e conseqüentemente tentar negar a representação histórica dessa modernidade, afirmação com a qual não concordamos. A novidade radical da representação visual da cultura digital também atende à cultura do consumo, no qual o novo é sempre uma estratégia da publicidade na tentativa de diferenciar seus produtos.

A imagem digital, por ser uma abstração conceitual determinada por números e algoritmos, quebra a relação entre mundo e imagem como proposta pela tecnologia fotográfica analógica e indexical. Dessa forma, o referente perde sua importância, a imagem pode ser construída sem sua presença, como também pode ser manipulada sem limites. Essas duas características da não presença do referente e a capacidade de manipulação sem limites da imagem fundamentam o discurso da novidade radical, mas a fotografia digital traz em si algumas antíteses ao seu discurso inovador.

A fotografia feita através de câmera digital utiliza conceitos de uma câmera analógica para gravar imagem, inclusive lentes, mecanismos de controle de entrada de luz e tempo de exposição, e um sensor reagente à luz. A imagem digital necessita de referências anteriores para se fundamentar e se constituir. Sem isso, seriam puramente dados e esses dados necessitam de referenciais para se constituírem em imagem. Dessa forma, a imagem digital não se configura em uma oposição radical ao índice. Ela não pode ser considerada como não-indexical. Segundo Rosen (2001):

Se a imagem digital for configurada para aparecer como uma fotografia convencional, isso significa que a câmera digital é uma máquina para configurar seus “dados puros” de acordo com um certo escopo de normas

pictóricas anteriores, ou seja, as normas identificadas com a fotografia. E isso não a torna não-indexical²⁷ (ROSEN, 2001, p.308, tradução nossa).

Ou seja, podemos atestar que a imagem digital como tal não exclui absolutamente uma origem profílmica, o digital tem meios de incorporar o indexical. Outro exemplo também seria através da digitalização de uma imagem analógica e indexical.

Mimetismo digital (*Digital mimicry*) vai ser o termo que o autor utilizará para descrever essa capacidade da imagem digital de ter uma flexibilidade composicional que a permite imitar várias formas pictóricas preexistentes e não-digitais: dentre elas, a forma fotográfica tradicional.

O autor recorre às ideias de Andy Darley, que propõem a divisão da história da imagem digital em duas fases. A primeira fase, no começo dos anos 1960, relacionava o desenvolvimento das imagens em computadores a uma abstração modernista e envolvia a colaboração de cientistas da computação e artistas. Era uma imagem que se encontrava na contracorrente da produção estética convencional, sendo utilizada em produções de cinema independentes. Essa primeira fase se ampara na ideia de uma imagem inovadora, em que o referencial com o mundo exterior é abandonado.

Depois dessa primeira fase, o que se nota é uma tendência a desenvolver uma imagem digital descritiva e que alcance uma verossimilhança com o mundo real através da simulação. Essa virada descritiva da imagem primeiramente aponta para inovações tecnológicas que alcancem para a imagem adjetivos tais quais: verossímil, precisa, acurada, convincente. Depois, em um segundo momento, tiram proveito do mimetismo digital para produzir imagens feitas através de instrumentos já conhecidos por representar o mundo segundo essas características: as câmeras analógicas. Copiam as formas tradicionais de produzir imagens, o que leva à imitação da imagem indexical, incluindo a noção de perspectiva, ou seja, de atribuir à uma superfície bidimensional (como as telas dos computadores) a profundidade da tridimensionalidade.

Toda essa busca por tornar a imagem digital uma imagem verossímil e próxima da imagem analógica nos leva a aproximá-la da imagem indexical. Assim, a oposição entre as tecnologias digital e indexical que sustenta o discurso de novidade radical da era digital contemporânea e sua ruptura com a era moderna e, conseqüentemente, suas formas antigas de representação pictórica, vai por água abaixo.

²⁷ If the digital image is configured to appear as a conventional photograph, this means that digital camera is a machine for configuring its "pure data" according to a certain range of prior pictorial norms, namely those identified with photography. But this not make it nonindexical.

A oposição entre o velho e o novo, na qual o velho está relacionado ao indexical e o novo ao digital, pode ser notada como um ponto recorrente no discurso de vários agentes sociais, tais quais cientistas sociais, pesquisadores, editores, artistas, jornalistas, dentre outros, sobre a era digital.

As hibridizações que ocorrem devido ao mimetismo digital, por exemplo, (como na simulação de atuar como uma câmera analógica) nos fazem questionar essa ruptura radical histórica. Dessa forma, o autor propõe que o digital deva ser analisado a partir das contradições conjunturais entre a pureza da novidade absoluta e a impureza de suas formas híbridas com o indexical.

Rosen (2001) aponta algumas estratégias utilizadas para contrariar a presença das formas híbridas e reforçar o discurso da novidade radical do digital em oposição ao indexical. A principal estratégia desse discurso é a retórica das previsões. Essa retórica coloca esses eventos híbridos como momentos de transição para o futuro, quando o digital se tornaria mais puro. A função crucial dessas previsões é a de libertar o digital de qualquer relação com as formas híbridas, ou seja, com o indexical em suas bases constitutivas.

Para fugir da contaminação do indexical e das hibridizações, a retórica da previsão situa o tempo atual em um “antes próximo”. Nesse sentido, a retórica da previsão constitui uma estrutura temporal na qual essas considerações implicam não apenas em fetichizar a tecnologia digital, mas em uma fetichização da historiografia. As práticas puramente digitais se concretizam como uma promessa do futuro, como um “não ainda”, o que legitima a descrição desse fenômeno tecnológico e cultural deslocado de suas relações e funções socioeconômicas: “Este não é sempre o caso na condição do digital, em que um estado de transição e mudança é comumente invocado apenas para mumificar o digital por meio da realização de um estado novo que, no entanto, é projetado para um futuro aproximado, não exatamente aqui e agora”²⁸ (ROSEN, 2001, p.317, tradução nossa).

Essa retórica das previsões cria uma utopia sobre a cultura digital para afastá-la das hibridizações com o indexical. Também afasta a ideia de uma complexidade do tempo, ressaltando um caráter de sequenciamento e ruptura temporal entre as duas culturas.

A utopia digital é baseada em três características: a possibilidade de manipulação quase infinita das imagens, relacionada as suas formas de produção; a convergência

²⁸ This is not always the case in accounts of digital, where a state of transition and change is commonly invoked only in order to mummify the digital by means of a realization of the new that is, nevertheless, projected into a future never quite here and now.

entre as mídias, relacionada à distribuição; e a interatividade, relacionada à forma de recepção das imagens. Todas essas características serão definidas pela oposição à antiga prática indexical de produção das imagens.

A primeira característica sobre a manipulação das imagens não constitui necessariamente uma oposição à prática fotográfica indexical. É fato que a tecnologia digital não depende de uma relação física com um referente real para constituir uma imagem. Ela é conceitual e sua estrutura é abstrata feita a partir de codificações numéricas. Porém, são inúmeros os casos de manipulação na produção de imagens feitos com a tecnologia analógica que também afastam a imagem de sua relação direta e causal com o real. Poderíamos dizer que o digital traz uma facilidade da manipulação de imagens, particularmente em relação à rapidez que os computadores realizam essas tarefas, mas não poderíamos afirmar que há uma relação de oposição entre as duas tecnologias referente a essa característica.

É importante lembrar também que imagens indexicais podem ser digitalizadas e que isso as torna também capacitadas a serem quase que infinitamente manipuláveis. Portanto, atribuir o discurso novo utópico da possibilidade de manipulação somente às imagens digitais é uma forma de negar formas híbridas que envolvem as duas tecnologias.

O conceito de convergência, que determina a forma de distribuição, aponta que a cultura digital possibilita a existência de um único dispositivo que absorverá a produção e recepção do texto, imagem e som. A fundamentação dessa afirmação é a de que na esfera digital todos compartilham a mesma substância: a codificação numérica. Porém, essa mesma característica faz com que os arquivos digitais possam ser processados em diferentes dispositivos, ou seja, o mesmo fator que determina a convergência possibilita a circulação dos arquivos em uma multiplicidade de mídias: o que constitui um paradoxo em si.

A transmissão desses arquivos também influencia a primeira característica. A ideia de uma capacidade infinita de manipulação é contrariada pois na esfera digital não existe a ideia de diferenciação entre original e cópia. Não se transcreve uma cópia do arquivo digital, sempre se inscreve novamente o original, perpetuando não uma ideia de manipulação e transformação, mas a manutenção do mesmo:

Assim, a metáfora de uma quebra de limites que permeia a utopia digital, com seus imaginários de manipulação infinita e convergência desbloqueada, encontra uma necessidade de limites, o que se manifesta na restrição imposta pela convenção de códigos de imagem, exemplificada pelo mimetismo digital. E mais uma vez, a novidade radical da utopia

digital se encontra intrincada com aquilo que afirma ter ultrapassado²⁹ (ROSEN, 2001, p.333, tradução nossa).

A interatividade é a terceira característica do discurso das previsões que determinam a utopia digital e dizem respeito aos modos de exibição da imagem digital. A interatividade sugere que o receptor da imagem deva ter os mesmos poderes sobre a imagem que seu operador. Isso faz com que o receptor assuma o papel de manipulador das imagens, assim, a imagem estará sempre em construção e em transformação no espaço e no tempo.

A utopia digital delega à imagem indexical um papel de fixação do mundo existente, de proporcionar uma estável identidade do mundo e, conseqüentemente, do próprio espectador. A interatividade, dessa forma, seria uma capacidade apenas oferecida pela tecnologia digital já que nenhuma mídia anterior propiciou ao receptor/espectador a capacidade de transformar as imagens. Porém, essas formas de interação entre o espectador e a imagem são pré-programadas e finitas, ou seja, a interatividade por parte do espectador seria limitada. A interatividade oferecida por videogames, programas educacionais ou comunicacionais, por exemplo, é previamente definida pela programação de uma *mise-en-scène* e um conjunto de cenários.

Para o autor, a interatividade como proposta pela utopia digital só se apoia no terreno da previsão, já que não cumpre totalmente as capacidades de infinita manipulação, nem de convergência pelo receptor/espectador. A ideia de uma era pós-fotográfica se apoia mais numa atitude do espectador do que em uma característica na formação das imagens. O autor propõe dois termos que segundo ele melhor definem a era pós-fotográfica das imagens digitais: a simulação e a virtualidade. São termos que melhor se apresentam e se aproximam da ideia de ambientes modelados e construções codificadas para que o receptor possa interagir.

Para Rosen (2001), a tecnologia da imagem digital continua no reino da representação. As simulações digitais se apropriam da profundidade e dos conceitos de perspectiva desenvolvidos na Renascença para ter credibilidade. O que vai diferir a imagem digital das outras representações pictóricas é a sua possibilidade de interação.

Imersão é o termo usado para definir essas simulações e virtualidades interativas e fazer oposição à externalidade atribuída à perspectiva linear de pinturas e fotografias. Em uma imagem digital a perspectiva é utilizada para produzir ambientes que podem ser

²⁹ Thus the entire trope of a breakdown of limits that pervades the digital utopia, with its imaginaries of infinite manipulability and unblocked convergence, encounters a need for limits, which is manifested in the conventionalizing restriction of image codes exemplified by digital mimicry.. And once again, the radical novelty of digital utopia finds itself intricate with that which it claims to have surpassed.

habitados. A interatividade do sujeito no interior da imagem com os objetos e a resposta dos objetos à ação é que vai comprovar essa imersão.

A virtualidade interativa coloca o sujeito dentro da imagem, ou seja, dentro do mundo representado, o que aproxima a imagem do mundo real. O sujeito interfere na imagem atuando no mundo externo e interno à imagem, porém sem fazer parte dela, interfere na imagem com ações reais, feitas no mundo externo. Essa importância do mundo real e físico na interatividade põe em xeque a novidade radical. São várias as experiências anteriores imagéticas que inserem o sujeito fora da imagem para dentro dela, desde os estereoscópios vitorianos até as recentes experiências propostas pelo Cinerama ou iMax, ou seja, essa imersão já ocorria nas experiências com imagens bidimensionais, o que, mais uma vez, contradiz o aspecto de novidade propagado pela utopia digital.

Rosen (2001) ainda vai explorar a ideia da imersão no mundo virtual se tornar estranhamente “mais real” do que com imagens bidimensionais, o que torna o digital muito mais convincente e real do que o indexical. A realidade virtual é baseada numa extensão de nossa capacidade de ver que é baseada em fotografias e, conseqüentemente, nos aspectos indexicais, o que reafirma a hibridização das duas formas de imagem e não a quebra trazida pela novidade radical do digital.

O espectador digital tem plena consciência da virtualidade das imagens digitais, feitas a partir de códigos numéricos e não fruto da relação direta com o real, porém também sabe que sua interação com a imagem, suas ações, são reais. Essa sensação de realidade da imagem então se constitui muito mais pela ação do espectador e pela certeza de que suas ações interferem na imagem. A interatividade dessa forma poderia ser definida como uma manipulação real em objetos irreais/virtuais. A imagem virtual e digital então se define como um índice da ação real do espectador, já que sofre as conseqüências de sua *mise-en-scène*. A atuação de um novo espectador e de um novo sujeito é então fundamental para estabelecer o ideal da novidade da utopia digital através da interatividade.

O papel do espectador na utopia digital tem uma abordagem dupla durante sua interatividade pela simulação. O receptor pós-fotográfico é experiente e desconfia de reivindicações de representação da imagem digital associada à indexicalidade, ao mesmo tempo, esse mesmo receptor pode oferecer à imagem um certo *status* de realidade, atuando de forma interativa e manipulando-a, como se ele fosse, no entanto, parte do universo virtual. O espectador digital assim se constitui também através das formas

híbridas do fotográfico e do pós-fotográfico. A interatividade como carta de trunfo para a novidade da utopia digital depende, portanto, de novas formas de subjetividade.

As três principais características da utopia digital, a possibilidade de manipulação infinita, a convergência e a interatividade, constituindo respectivamente as formas de produção, distribuição e recepção das imagens digitais, acabam por contrariar o discurso da novidade radical e da ruptura histórica por sua própria lógica interna. Essas limitações acabam por apontar, ao invés da ruptura entre as tecnologias e o tempo histórico, as permeabilidades e hibridizações existentes entre esses diferentes meios de produção de imagem e da representação e da subjetividade, influenciados por esses próprios meios. A utopia digital é atravessada por várias negações e acaba por negar seu próprio lugar histórico na medida em que nega a persistente indexicalidade na cultura da imagem digital, através das hibridizações percebidas.

Rosen conclui que o digital também é uma distopia e que, para compreendermos plenamente a relação entre as dimensões utópicas e distópicas do digital, teremos que esperar por outro momento. Ainda segundo o autor, é necessário um passo à frente para o futuro para assimilar o digital e compreendê-lo como evento histórico concreto.

Uma das questões que se configuram na atualidade em relação ao papel da imagem digital é se ela pode ser representação factual, documento reprodutor de uma verdade. A produção fotojornalística, por exemplo, que sempre se apoiou nos ideais de verdade, passa a ter sua credibilidade ameaçada no contexto contemporâneo.

2.2. Fotojornalismo e imagem digital na contemporaneidade

A incipiente utilização da imagem digital à produção de fotojornalismo foi de imediata inadequação. A credibilidade fotojornalística foi colocada em xeque pelo fato de a nova tecnologia permitir manipulações quase imperceptíveis já que pode alterar, suprimir ou adicionar *pixels*, ou mesmo realizar qualquer tipo de manipulação digital. A fotografia jornalística que sempre foi vista como prova irrefutável do fato, documento de comprovação da verdade, perde a sua credibilidade: os inúmeros casos em que a manipulação da imagem foi feita sem a devida notificação ao leitor tornaram mais aguda a crise inicial.

Outros aspectos da imagem digital no fotojornalismo, porém, se mostraram extremamente benéficos, principalmente os que dizem respeito à rapidez do fluxo de produção. Em relação ao tempo entre a captura da imagem e sua disponibilização para diagramação, a produção digital é muito mais rápida, pois se dá quase de forma imediata,

enquanto os processos analógicos incluem a revelação de filmes e ampliação de cópias, retardando o processo em algumas horas. Além disso, o uso da imagem digital possibilita seu envio através da internet, resolvendo problemas do transporte da imagem. Algumas câmeras já apresentam tecnologia *Wi-Fi*, que permitem o envio do arquivo de imagem diretamente da câmera, proporcionando a disponibilidade da imagem praticamente em tempo real.

A questão da credibilidade fotojornalística desmistificou a relação entre fotografia e verdade para o público em geral e revelou que esse problema era de origem ética e não técnica: a tecnologia em si não manipula ou altera dados. Instituições jornalísticas se esforçam em estabelecer regras de discurso para associar a utilização das fotografias com a credibilidade e as reivindicações de verdade, apesar das possibilidades de manipulação. A crença na verdade fotojornalística se abala muito mais por possíveis atitudes antiéticas do que na simples possibilidade técnica da manipulação da imagem (GUNNING, 2012).

Em 2012, no *World Press Photo*, mais reconhecido prêmio de fotojornalismo do mundo, a imagem vencedora do fotógrafo sueco Paul Walker contemplava o funeral de duas crianças na Faixa de Gaza e foi acusada de ser fruto da composição de diferentes fotografias. O prêmio reconheceu a integridade fotográfica da imagem, pois não houve supressão ou acréscimo de *pixels*, porém a denúncia da irregularidade colocou especial atenção ao limite da manipulação das imagens no fotojornalismo.

O pesquisador norte-americano Fred Richtin, que há três décadas vêm pesquisando sobre a credibilidade fotojornalística, afirma que hoje não faz mais sentido procurar um registro que dê veracidade a uma reportagem. O autor destaca que a grande utilidade do fotojornalista na atualidade é o engajamento social e o uso da fotografia como intervenção da realidade, já que sua função em dar credibilidade ao fato perdeu a força com o advento do digital (PIRES, 2014).

O fotojornalismo de destaque na atualidade funciona mais como crônica poética sobre a realidade do que prova irrefutável, atestado de verdade dos acontecimentos. A estética e a capacidade discursiva da imagem são valorizadas. A fotografia de um batalhão de choque da Polícia Militar junto a um texto que repudia o autoritarismo e a opressão, em um tapume de obras da Biblioteca Nacional, feita por Ana Carolina Fernandes, é um exemplo do discurso poético, metafórico e autoral. Essa fotografia, que veremos a seguir, encontrou grande repercussão porque viralizou nas redes sociais, e só depois é que ganhou as páginas dos veículos impressos:

Figura 04: Batalhão da PM e a Biblioteca Nacional



Fonte: FERNANDES, 2017

Jorge Pedro Souza (2004) denomina o período histórico atual como a terceira “revolução” do fotojornalismo, que teve seu início em meados dos anos 1990 e é marcado fundamentalmente pela inserção da imagem digital na produção fotojornalística. Além de citar como características desse período, dentre outras, a perda de credibilidade, devido à possibilidade de manipulação de imagem e a rapidez no fluxo dos processos de produção, o autor também aponta a perda de especificidade da profissão.

Tal perda de especificidade da profissão de fotojornalista resulta de a tecnologia das novas câmeras fotográficas permitir também a captura de imagens em vídeo de alta definição. Dessa forma, um único profissional pode ser responsável pela produção de imagens, tanto dinâmicas, quanto fixas. Basta gravar as imagens em vídeo e depois retirar a fotografia de um dos *frames* da gravação e utilizá-la como imagem estática. Segundo Souza:

As novas tecnologias fazem convergir a captação de imagens em movimento com a captação de imagens fixas: um único repórter de imagem pode fornecer registros visuais para jornais e revistas, para a televisão, para os meios online, etc.; este fato contribui para a perda de especificidade do fotojornalismo (SOUZA, 2004, p. 28).

O conceito de instante decisivo, que em certa medida foi uma espécie de pilar da produção e da estética do fotojornalismo moderno, se banaliza ante a nova tecnologia. Dentro desse novo universo fotográfico, captar o instante bressoniano se torna muito mais fácil, pois um lastro de tempo é gravado em vídeo, gerando inúmeros fotogramas. A escolha do fotograma que represente o momento decisivo é feita através da série de imagens.

José Afonso Silva Júnior (2012) direciona seus estudos sobre os desdobramentos da convergência digital sobre o fotojornalismo a partir de cinco hipóteses: a base tecnológica digital compõe toda a cadeia de produção do fotojornalismo na convergência; ocorre tanto a utilização de fotografia como elemento multimídia, como a multimídia na fotografia; a produção de fotojornalismo em modo de convergência se orienta por uma circulação em multiplataforma; a polivalência profissional é característica necessária à produção de fotojornalismo em modo de convergência; e a cooperação e ação em rede interconectada entre agentes integra a cadeia do fotojornalismo em cenários de convergência.

Henry Jenkins (2012) apresenta a teoria da convergência para explicar as possibilidades de transformação tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais decorridas da interatividade entre os novos meios de comunicação e a sociedade contemporânea. Para isso, o autor adota uma perspectiva cultural, deixando a tecnologia em um papel secundário, pois para ele o que importa é a interatividade com o meio, independente da tecnologia utilizada.

A convergência não ocorre por meio de aparelhos, por mais sofisticados que venham a ser. A convergência ocorre dentro dos cérebros de consumidores individuais e em suas interações sociais com os outros. Cada um de nós constrói a própria mitologia pessoal, a partir de pedaços e fragmentos de informações extraídos do fluxo midiático e transformados em recursos através dos quais compreendemos nossa vida cotidiana (JENKINS, 2012, p. 30).

A partir de um olhar sobre a indústria do entretenimento, Jenkins (2012) baseia sua teoria da convergência em três conceitos: a inteligência coletiva, a convergência midiática e a cultura participativa.

O termo inteligência coletiva já havia sido utilizado anteriormente por Pierre Levy (1998). O filósofo da informação propõe uma nova forma de ocupação do espaço criado pela rede de computadores e de novas relações sociais que devem ser estabelecidas para um projeto antropológico calcado no saber e nas qualidades humanas. Jenkins (2012) se apropria do termo para falar do poder que a interação entre os usuários das

novas mídias acaba por estabelecer quando se unem em torno de uma ideia e a manifestam de forma coletiva, somando seus interesses comuns. O autor explica que, por enquanto, a sociedade está aprendendo a utilizar esse recurso apenas para fins recreativos, mas que isso abre a possibilidade de utilização para fins mais relevantes, tais quais: política e educação, por exemplo.

A convergência das mídias trata sobre a convivência entre velhas e novas mídias, mídias hegemônicas e alternativas, em oposição à ideia de substituição de um meio de comunicação por outro. Para o autor, a interação entre velhas e novas mídias se dará de forma cada vez mais complexa. O foco é no fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas midiáticas.

A cultura participativa trata sobre a não diferenciação entre produtores e consumidores de informação. O consumidor, até então acostumado a receber passivamente os conteúdos através dos meios de comunicação de massa, passa a ter a possibilidade de produzir e circular informação de forma independente.

Fred Richtin nos alerta sobre a linha tênue entre fotojornalismo participativo e ativismo e que isso poderia criar um empecilho maior à credibilidade fotojornalística. Esclarece, porém, ironicamente, que o posicionamento ativista do fotógrafo cidadão fica apenas mais evidente do que o da própria mídia, que disfarça suas intenções sob o véu da imparcialidade (PIRES, 2014).

No contemporâneo, a utilização de *drones* na produção de imagens fotojornalísticas distancia fisicamente o olho do fotógrafo e a lente da câmera fotográfica, propiciando inúmeros novos pontos-de-vista, impossíveis de se alcançar antes dessas ferramentas voadoras. A ideia de câmera fotográfica como prótese ocular humana típica da modernidade se esvai e alça novos voos. A fotografia de Francisco Proner, na página seguinte, explora uma composição em ângulo zenital.

A ideia de afastamento da câmera fotográfica do olho humano é levada ao extremo por Michael Wolf. O fotógrafo utiliza o *Google Street View* (GSV) e uma câmera apoiada em um tripé para fotografar a tela de seu computador e constituir o trabalho *A series of unfortunated events*, que foi premiado pelo *World Press Photo*, em 2011. A premiação gerou muita polêmica pois o artista desconstrói a forma tradicional de fazer fotojornalismo, se apropriando de imagens de forte impacto, feitas pelas câmeras do GSV. As fotografias são da imagem do evento gerada pela tecnologia digital e não do evento em si, o que nos leva a pensar sobre o papel da imagem na construção de nossa percepção do mundo.

Figura 05: Homenagem a Marielle Franco



Fonte: PRONER, 2018

As câmeras de segurança também têm cumprido uma função fotojornalística colocando em xeque a questão autoral. A onipresença dessas câmeras tanto pelo aparato estatal, quanto pela segurança de instituições privadas, somadas ao fato de estarem gravando tudo em tempo real, faz com que o jornalismo utilize de forma recorrente essas imagens na atualidade. Há de fato uma reestruturação da fotografia jornalística, não apenas no que tange a questão dos usos de outros dispositivos visuais na produção da notícia sobre os fatos, mas também novas formas de produção de fotografias de caráter documental e jornalístico, como vêm propondo os coletivos fotográficos contemporâneos.

2.2.1. Coletivos fotográficos e outras narrativas autorais de memória

O fenômeno dos coletivos fotográficos não poderia ter surgido em outro cenário que não o que se apresenta na virada do século XX para o século XXI, no contexto dessa

cultura digital e visual. Esse novo modelo de produção lança novas questões para o campo da fotografia. As mudanças tecnológicas influenciam não só as formas de divulgação dos trabalhos e difusão de conteúdos, mas também novas lógicas de relacionamento, pensamento e produção. Segundo Castells (2001, p. 565): “Redes constituem a nova morfologia social de nossas sociedades e a difusão lógica das redes modifica de forma substancial a operação e os resultados dos processos produtivos, de experiência, poder e cultura”.

Eduardo Queiroga (2012, p. 90), por sua vez, corrobora com a questão afirmando que esses coletivos surgem em uma “sociedade pós-industrial, fortemente estimulada pelos usos sociais de novas tecnologias, onde as articulações em rede tomam proporções - e apropriações - antes não imaginadas”.

Queiroga nos faz refletir que não podemos pensar a atuação dos coletivos fotográficos nas redes tecnológicas sem entender o conceito de rizoma, desenvolvido na obra “Mil platôs”, por Giles Deleuze e Félix Guattari (1995). Os autores diferenciam a estrutura rizomática da estrutura árvore com suas raízes e destacam as seguintes características aproximativas do rizoma através de alguns princípios. A primeira característica se refere ao princípio de conexão, que estabelece que qualquer ponto do rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. A segunda característica se dá pelo princípio da heterogeneidade, que explicita que esses pontos interligados não necessariamente compartilham a mesma natureza. O princípio da multiplicidade determina que um rizoma não apresenta início ou fim, mas sim variedades de dimensões e grandezas. O quarto princípio da ruptura assignificante ressalta a ideia de que um rizoma pode ser quebrado em qualquer ponto e retomado pelas próprias linhas de fuga que o interromperam. Os últimos princípios envolvem a cartografia e o decalcomania. O rizoma é comparado pelos autores a um mapa por sua abertura, por sua capacidade de conexão entre dimensões, por sua reversibilidade e suscetibilidade em receber modificações permanentemente, em oposição ao decalque, que é fixo, estratificado e encontra correspondência na organização árvore. Dessa forma, o rizoma se apresenta através de seus pontos e das ligações entre eles, mas também pelas linhas de fuga. O rizoma, mais do que uma forma, é um tipo de estrutura, pois não apresenta limites definidos. Os rizomas se aproximam das redes por apresentarem nós ligados por linhas, porém se diferenciam delas pelas características de não linearidade e hierarquização entre esses pontos.

Os coletivos fotográficos contemporâneos, segundo Queiroga, são definidos pelas seguintes características: um grupo de fotógrafos que pode também apresentar

especialistas de outras áreas, jornalistas, *designers*, cineastas, tratadores de imagem, músicos. Presença constante de discussão, debates e crítica na elaboração de projetos e durante seu processo de produção para que o produto final esteja de acordo com a identidade coletiva do grupo e não com a soma das individualidades. O reconhecimento da importância de cada componente na autoria do produto final. Os objetivos comuns transitam para além dos objetivos comerciais e profissionais e se constituem na esfera da afetividade e do compartilhamento da experiência. A articulação com o universo externo também busca ser feita de maneira coletiva, estabelecendo novas conexões, através de financiamento coletivo (*crowdfunding*), participação em editais.

O autor nos adverte que nem todo coletivo fotográfico apresenta todas as características citadas acima e que não há uma fórmula rígida para a definição de um coletivo, porém são esses aspectos que diferenciam a experiência dos coletivos fotográficos contemporâneos de outras experiências anteriores, como as agências fotográficas, por exemplo:

Na agência, percebemos um agrupamento de diferentes especialistas, enquanto que no coletivo contemporâneo há a busca por uma sinergia que tire proveito das potencialidades de cada um, porém na formação de uma inteligência coletiva. Obviamente que, falando nesses termos, uma agência também busca aproveitar as potencialidades, mas faz isso mantendo uma hierarquia e uma divisão de funções num fluxo linear, de encomenda e atendimento ao solicitado. Nos dois grupos, os conhecimentos específicos são utilizados, porém a grande diferença é que quando isso é feito de maneira integrada o resultado pode ser maior do que simplesmente a soma dos valores isolados (QUEIROGA, 2012, p.141).

Se o coletivo fotográfico apresenta estrutura rizomática, as agências fotográficas, que também são uma reunião de fotógrafos com, aparentemente, os mesmos objetivos, apresentam uma organização em forma de árvore. Em uma agência fotográfica os processos coletivos são referentes à comercialização das obras e um compartilhamento de infraestrutura e de organização política, porém os processos de criação fotográfica acontecem na esfera da individualidade. O fazer fotográfico nos coletivos deve ser pensado não como uma técnica, um resultado ou uma organização formal, mas como um processo.

O reconhecimento autoral da fotografia jornalística foi tema de grandes discussões na produção fotojornalística moderna. A posse do negativo pelo fotógrafo e a publicação da autoria nos créditos da imagem eram ideias que permearam a fundação da mítica Agência Magnum, em 1947. Atualmente, a nova forma de produção passa a adotar uma assinatura coletiva. Na lógica da produção coletiva contemporânea, a autoria extrapola a

questão do *click*, de quem apertou o disparador da câmera, e se amplia para a concepção, para o tratamento digital e para outras etapas da produção da imagem, anteriores e posteriores a sua captura. As individualidades são diluídas nessa nova articulação do fazer fotográfico em prol de uma assinatura autoral do grupo: “Os coletivos fotográficos atuam nesta mesma lógica de compartilhamento, trazendo para dentro de seus processos a permeabilização das fronteiras entre as várias funções desempenhadas pelos seus participantes” (QUEIROGA, 2012, p.149).

A Cia de Foto foi um coletivo fotográfico paulista que teve sua existência entre 2003 e 2013 e a experiência do grupo foi seminal para as novas configurações de produção fotográfica no Brasil. A adequação do coletivo ao cenário pós-fotográfico levou o grupo ao pioneirismo de produzir conteúdo fotográfico utilizando os conceitos de convergência digital, inteligência coletiva e organização rizomática. O coletivo começa atuando na área de fotojornalismo, ainda com uma formatação de agência fotojornalística, mas aos poucos vai assumindo uma produção coletiva e ampliando sua área de atividades para o mercado editorial, publicitário e das artes plásticas. Suas imagens fizeram parte de projetos editoriais especiais desenvolvidos para a *Folha de São Paulo*, *Newsweek*, *National Geographic*, entre outros; comerciais da *Nike* ou do *Itaú*; e, além de participarem de diversas mostras e exposições, estão nas galerias de arte e integram a prestigiada *Coleção Pirelli-Masp* de fotografias. A falta de especificidade de atuação em um segmento ou gênero fotográfico é uma característica marcante da produção do grupo.

O núcleo central da Cia de Foto era composto por quatro componentes - Pio Figueiroa, Rafael Jacinto, João Kehl e Carol Lopes - que tinham algumas funções pré-definidas, mas transitavam pelas áreas de atuação dos colegas. O constante debate, que é fundamental à criação fotográfica coletiva, traz à tona questões teóricas e conceituais da imagem que influenciam o desenvolvimento de projetos. O próprio ato fotográfico ou o papel da imagem no mundo contemporâneo, por exemplo, podem ser temas de reflexão:

A Cia existe como um rizoma, resultado mesmo da ligação de vários pontos formados não apenas por pessoas, mas também por ideias, referências etc. E é também um ponto que se liga a muitos outros, externalizando seu modo de operação nas ligações que faz através das colaborações com blogs, debates, em trabalhos colaborativos e eventos (QUEIROGA, 2012, p.156 e 157).

A Cia de Foto também atuava no mercado de filmes publicitários com direção de fotografia e de cena, o que demonstra a aproximação entre as fotografias dinâmica e estática, a partir de um referencial pós-fotográfico. A questão da fixidez da imagem

também é abordada pelo coletivo em uma série de retratos nos quais as personalidades retratadas são convencidas a ficar imóveis e posar para uma foto de longa exposição, sem saber que, na verdade, estão sendo gravadas em vídeo. O resultado é um tanto revelador, como perturbador. O audiovisual 911, sobre a ocupação do prédio localizado no número 911 da Avenida Prestes Maia, em São Paulo, também explora a aproximação entre as formas fixa e em movimento da imagem.

Caixa de Sapato é um projeto da Cia de Foto, que pode ser visualizado no *Flickr*³⁰, no qual são postadas imagens do cotidiano familiar dos componentes do grupo, tornando público o que seria um álbum de família privado. O projeto tem como objetivo a experimentação da linguagem fotográfica para que depois possa ser utilizada de forma comercial. A quebra de fronteira entre privado e público fica mais explícita pelo fato de as imagens estarem disponíveis para uso e compartilhamento, podendo ser baixadas por qualquer um que queira, como diria Fontcuberta (2016), adotá-las e dotá-las de novos significados. O *Caixa de Sapato* pode ser entendido como “um laboratório, um ambiente onde se dá a experiência do fazer coletivo, permeado pelo afeto, em que o cotidiano é o principal ingrediente para a construção de significados, através de camadas de apropriações” (QUEIROGA, 2012, p. 163).

Fred Richtin acredita que, diante desse novo cenário da tecnologia digital no qual a credibilidade da fotografia jornalística não é mais uma certeza inquestionável, uma nova forma de fotojornalismo se faz necessária para substituir o modelo calcado na verdade, imparcialidade e objetividade. O termo “Novo Fotojornalismo” é sugerido por Richtin em uma referência ao *New Journalism*, desenvolvido nos anos 1960 e 1970 nos Estados Unidos, que imprimia uma subjetividade ao texto jornalístico, aproximando-o do literário. Desenvolvido por Tom Wolfe, Truman Capote e Norman Mailer, dentre outros, o “Novo Jornalismo” ficou conhecido no Brasil como “Jornalismo Literário” e teve como principal veículo a revista Realidade. Para Richtin o “Novo Fotojornalismo” deve apresentar diferentes pontos de vista e, ao invés de imparcialmente revelar a verdade objetiva, o fotógrafo deve renegar esse paradigma para interpretar a realidade (PIRES, 2014).

Richtin aponta produção da Mídia Ninja como um exemplo de cobertura fotojornalística mais em compasso com a atualidade por apresentar uma narrativa diversa da cobertura da mídia hegemônica pelos diferentes pontos de vista que apresenta, pela proximidade com o assunto fotografado e pela grande quantidade de imagens que a tecnologia digital oferece.

³⁰ <https://www.flickr.com/photos/ciadefoto/>

Podemos citar o papel fundamental que a Mídia Ninja exerceu durante a cobertura das “Manifestações de Junho de 2013” por todo o país. N.I.N.J.A. é a sigla em português de Narrativas Independentes de Jornalismo e Ação que é responsável pela POSTV, uma mídia digital independente que veicula sua cobertura jornalística através da internet em tempo real, sem edição, feita por um grupo de jovens (jornalistas ou não) munidos de seus *smartphones*, câmeras e *laptops* (LORENZOTI, 2013).

Figura 06: Greve dos garis em frente à Câmara dos Vereadores



Fonte: MÍDIA NINJA, 2014

O grupo tem um projeto sobre fotojornalismo nas redes digitais e participam desse projeto 20 fotógrafos fixos que definem pautas, cobrem os eventos e editam os ensaios fotográficos. Além desses, o grupo conta com mais de mil colaboradores espalhados pelo mundo. O coletivo se vale de uma estrutura elástica e em rede. As notícias são distribuídas pelas redes sociais e um banco de imagens é alimentado e dividido por assuntos no *Flickr*. As imagens podem ser compartilhadas em alta resolução (PIRES, 2014). A Mídia Ninja afirma que o jornalismo é uma das ferramentas e linguagens que eles possuem para promover debates e questionamentos e fortalecer narrativas não contempladas pelos meios hegemônicos de comunicação.

Como ativistas políticos, defendem um ponto de vista parcial sobre as pautas jornalísticas que desenvolvem. O coletivo parte da crença de que não existe imparcialidade nas construções humanas, apesar de o jornalismo apoiar-se historicamente nessa noção de imparcialidade para obter legitimidade e credibilidade. A partir da ideia de múltiplas leituras sobre o real, o coletivo nega a ideia de uma verdade única para construir uma narrativa que esteja alinhada com suas próprias causas. O grupo afirma que o processo de comunicação ativista é um exemplo de ruptura com a falsa ideia de imparcialidade no jornalismo. Segundo o coletivo:

Valorizamos a multiplicidade de parcialidades e buscamos alinhar a informação com um conjunto de valores e direitos sociais, com os quais temos compromisso e que para nós são fundamentais. Nossas pautas são nossas causas. Acreditamos no movimento e na transformação social, a partir de uma experiência radical de mídia livre e distribuída, a serviço de uma nova narrativa social, mais comunitária e mais afetiva (MIDIA NINJA, 2018).

O coletivo traz à tona a velha discussão da fotografia engajada, como nessa imagem que circulou na internet, como colaboração ao movimento de paralisação dos garis do Rio de Janeiro, em 2014. Esse tipo de ação fotográfica é muito própria ou está muito sintonizada com o modelo de fotografia política presente, em certa medida, na prática do fotojornalismo tradicional do século XX, bem antes do advento de toda essa cultura digital e visual que temos presente na contemporaneidade. Esse coletivo, especificamente, investe na valorização e aprofundamento de pautas sociais, tais como a causa indígena, questões de moradia, da mineração, da garantia da liberdade na internet, da democratização da comunicação e da luta contra o genocídio da população negra e pobre nas periferias, dentre outras pautas que propiciem a pluralidade de narrativas que estejam alinhadas com os valores e crenças do grupo.

O financiamento do coletivo é fruto do investimento do trabalho de seus colaboradores e conta com o apoio da rede Fora do Eixo (rede que desenvolve uma série de articulações e produções no campo da cultura e da mídia livre), além de organizações internacionais que contribuem para a formação de novos agentes de comunicação e desenvolvimento de pautas relacionadas às questões ambientais e culturais. O coletivo nega qualquer financiamento partidário e político ou investimentos advindos de recursos públicos e valoriza a autonomia política e econômica que determina a liberdade de sua linha editorial. A participação em editais e o investimento coletivo a partir de ações de *crowdfunding* também são explorados.

A autoria coletiva é valorizada pelo grupo, porém o colaborador também pode optar pelo destaque individual de seu nome, junto ao nome do coletivo. Não há uma obrigatoriedade de forma dos créditos, podendo a autoria individual ser mencionada ou se diluir na assinatura coletiva:

Na fotografia, por exemplo, não é possível limitar a ideia de autor ou criador de uma imagem simplesmente àquele que apertou o botão do clique, já que existe um debate anterior sobre a pauta, uma estrutura de suporte para o fotógrafo estar no lugar certo na hora certa, o tratamento, a edição, a postagem e difusão nas redes sociais. Todos os processos são igualmente importantes para que a fotografia se concretize enquanto peça estética e comunicacional, e envolvem dezenas de pessoas (MÍDIA NINJA, 2018)

Além da Mídia Ninja, outros coletivos fotojornalísticos se formaram seguindo essa nova forma de produzir fotojornalismo, baseada na convergência midiática e à procura de outras narrativas. O “Favela em foco” surge em 2009 e tem como objetivo principal contribuir com a representação dos espaços populares e a luta pelos direitos fundamentais, utilizando-se de plataformas multimídias. A foto a seguir é de Pablo Vergara, componente do coletivo:

Figura 07: *Black-bloc* e a Greve Geral de 28/04



Fonte: VERGARA, 2017

Em recente conversa com Fábio Caffé, um dos componentes fundadores do “Favela em foco”, pude entender melhor o funcionamento do coletivo desde sua origem. Através de uma oficina de fotografia documental oferecida aos moradores da favela do Jacarezinho, em 2007, Fábio Caffé e Rovena Rosa cumpriam a promessa de compartilhar e multiplicar seus conhecimentos - um ideal aprendido quando ainda eram alunos da “Escola de Fotógrafos Populares”. Ao final da oficina, o interesse da turma pelo curso foi tamanho que um dos alunos, Léo Lima, propôs a criação de uma revista chamada “Jacarezinho no foco” para dar visibilidade à cultura e ao cotidiano da comunidade. A revista teve uma pequena sobrevida, porém Léo Lima, dois anos depois, quando já frequentava a “Escola de Fotógrafos Populares”, traz novamente a ideia transformada em um *blog* de comunicação comunitária aberto a outras favelas que não só a do Jacarezinho. Nasce, assim, o “Favela em foco”:

O coletivo “Favela em Foco” surge em 2009 através de um blog dividido em seções fixas, além da cobertura de pautas do cotidiano das favelas. “Favela que me viu crescer” é uma das seções em que são feitas entrevistas com os antigos moradores das favelas; “Vida de trabalhador não é fácil não” documenta a rotina de um trabalhador com fotos e vídeos; e “Luz nunca é demais”, que são entrevistas com outros fotógrafos para revelar seus processos fotográficos.

O que une o grupo é a vontade de contar as histórias das favelas, histórias não conhecidas através de um processo de aprendizado mútuo, onde a ideia de uma fotografia compartilhada é construída em conjunto com o retratado. As histórias muitas vezes se misturam com a própria história do fotógrafo, que ora fotografa o vizinho, ora o familiar. Fábio Caffé lembra de sua atuação como amigo e como fotodocumentarista durante a remoção da casa sofrida por sua amiga Monara Barreto, durante as obras do teleférico do Alemão

O núcleo central do coletivo “Favela em foco” é composto por Fábio Caffé, Léo Lima, Luiz Baltar e Paulo Barros, todos oriundos da “Escola de Fotógrafos Populares”. Além do núcleo central, transitam componentes periféricos que, de acordo com o interesse em cada projeto, se aproximam ou se afastam. Todos os componentes do grupo têm ocupações individuais além do coletivo. Sobre a possibilidade de o coletivo ser formado por pessoas de outra formação que não a fotografia, como apontado por Queiroga (2012), Fábio explica que se pensa sobre essa possibilidade, mas que, por enquanto, todos são fotógrafos.

O grupo produz uma fotografia a favor dos direitos humanos, movida pelo afeto e por processos compartilhados. Toda a produção fotográfica é de base digital e a formação

dos componentes do coletivo é em fotografia documental. As imagens enfocam questões relacionadas às populações marginalizadas, periferias e também a defesa dos direitos humanos.

Em relação ao processo de criação, as decisões são tomadas de forma coletiva, com a participação de todos. A multifuncionalidade e a polivalência profissional são uma constante nas produções do grupo. A diferença de fazer parte de um coletivo e de uma agência fotográfica nos é esclarecida por Fábio Caffé que primeiro aponta muitas semelhanças para depois destacar a autonomia como uma das diferenças. Fábio aponta que a diferença principal ocorre pela hierarquização de funções na agência em contraponto à estrutura rizomática do coletivo (QUEIROGA, 2012). Segundo o fotógrafo, no coletivo ocorre uma polivalência maior entre funções.

Da experiência com a agência fotográfica *Imagens do Povo*, o coletivo também trouxe o controle da venda das fotografias apenas para clientes alinhados com a ideia da defesa dos direitos humanos que a própria produção fotográfica do coletivo se propõe. A possibilidade de ser financiado através da inscrição de projetos em editais é um investimento atual do grupo para conseguir uma maior autonomia. O mais recente projeto, selecionado através de edital, é um audiovisual sobre mototaxistas e mobilidade urbana. Nesse projeto, mais uma vez fica clara a polivalência e a multifuncionalidade dos componentes, em que vários fotógrafos fixos do coletivo gravaram imagens em movimento e um deles assumiu a direção e montagem do audiovisual.

Em relação à autoria, o coletivo reconhece a enorme luta que houve pelas gerações anteriores em relação ao respeito ao crédito e à autoria da imagem. Dessa forma, eles compreendem outras iniciativas de assinatura coletiva, mas para eles é importante manter a assinatura individual ainda que vinculada à assinatura coletiva.

“Folia de Imagens” surge no final de 2012, idealizado por Francisco Valdean, coordenador da agência *Imagens do Povo*. A intenção era dar visibilidade ao carnaval do subúrbio carioca, das favelas e outras áreas menos favorecidas da cidade. As fotografias começam a ser feitas no carnaval de 2013, praticamente com os mesmos componentes do núcleo central do “Favela em foco”. Aos poucos, outros fotógrafos e projetos, inclusive de outros estados, que estavam em sintonia com os ideais do coletivo, foram integrando o projeto e com o passar do tempo outras festas populares foram agregadas. Atualmente, o “Folia de Imagens” está aglutinado ao “Favela em Foco” e não mais à agência *Imagens do Povo*. A seguir, a fotografia de Fábio Caffé que mostra os bate-bolas do grupo Perfeição de Senador Camará, participando de um concurso na Cinelândia:

Figura 08: Bate-bolas na Cinelândia



Fonte: CAFFÉ, 2018

O coletivo autônomo “Fotoguerrilha” surge em 2016 é composto em seu núcleo central pelos fotógrafos Bárbara Dias, Wagner Maia e Kaue Pallone. O coletivo é fruto da junção do coletivo “Professores Midiativistas” e do antigo setor de imagens da “Revista Megafonia”. Ao núcleo central, somaram-se outros componentes: estudantes, jornalistas etc. O coletivo é uma mídia independente e ativista que atua na cobertura de pautas relacionadas às lutas sociais e aos direitos humanos.

Em entrevista à revista francesa *Deep Throat* os componentes do coletivo explicam que sua principal motivação é a paixão pelo fotojornalismo, já que esclarecem que não estão ainda ganhando nenhum dinheiro com a atividade.: “Fotógrafo é muito crucificado. Já vendemos... teve foto que valeu R\$ 4,68”, disse Wagner Maia.

Essa questão encontra ressonância nas ideias de Queiroga (2012) quando ele afirma que para além das questões comerciais, um coletivo fotográfico se constitui na esfera da afetividade e do compartilhamento da experiência: “Então... é meio que uma necessidade de a gente se juntar assim. O coletivo foi meio que isso, uma necessidade

de a gente se abraçar pra fazer o contraponto a isso daí, a esse mercado”, completa Wagner Maia.

A principal razão que une e motiva os componentes do “Fotoguerrilha” é uma questão ideológica e política: a de dar voz e visibilidade aos setores mais frágeis da sociedade e oferecer outras narrativas além daquelas divulgadas pela mídia hegemônica. Segundo Wagner Maia:

Nossa versão tem uma finalidade, a gente vai mostrar sempre ou quase sempre o lado dos mais frágeis. O lado que possivelmente não vai aparecer. Até porque a fala tradicional da grande imprensa vai sair. Pega lá o coronel da polícia e ele vai falar, entendeu? Mas nós não, a gente sempre está tentando ver outros lados que a gente possa dar, né? Construir uma voz mais significativa pra galera. [...] Nossa guerra é tentar mostrar como o aparato estatal reprime principalmente aqueles que estão lutando em prol de uma sociedade melhor. Nossa guerra é uma guerra extremamente urbana, extremamente violenta e extremamente de narrativas. É uma guerra de narrativas (DEEPTHROAT, 2018).

Ainda em relação à motivação, Bárbara Dias esclarece: “É só realmente a paixão de estar ali. Pensando assim: pô, estou fazendo uma foto que depois ela pode ser histórica, sabe?”. A jovem fotógrafa contemporânea é movida pelo sentimento de fazer parte da história e, além disso, poder representar a história visualmente. A fala da fotógrafa reforça, como mesmo ainda no contemporâneo, o ideário moderno influencia nosso pensamento sobre a representação social através das imagens e do olhar fotojornalístico e documental.

Bárbara nos esclarece, em sua conta no *Instagram*, a situação em que fez a foto de Marielle Franco, que será apresentada a seguir, e que ganhou maior relevância após o assassinato da vereadora:

A figura de Marielle Franco estava sempre presente nas manifestações sociais que eu venho documentando desde 2016, esse registro foi feito em uma sessão na Câmara dos Vereadores onde era discutido o orçamento da Saúde Municipal, e os servidores estavam sendo impedidos de entrar na câmara. Marielle saiu e começou a negociar a entrada das pessoas e obteve êxito. Quando ela saiu pela porta lateral e passou no meio do corredor de policiais (que estavam ali para reprimir os manifestantes) eu vi a cena e cliquei. Essa foto não foi nem publicada na época, porém, com sua execução ela se ressignificou, tornando-se ainda mais forte (DIAS, 2018).

Figura 09: Marielle Franco na Câmara dos Vereadores



Fonte: DIAS, 2017

A fotografia de Marielle que ganhou outros contornos após seu brutal assassinato, foi adotada e novamente ressignificada pelo artista plástico Mulambö, exemplificando os conceitos pós-fotográficos de adoção, reciclagem e ressignificação de Joan Fontcuberta (2016). A obra “Força da Natureza” se soma a outras intervenções digitais sobre fotografia, desenvolvidas pelo artista Mulambö, na série intitulada “Vandalismo Gráfico”:

Figura 10: Força da Natureza



Fonte: MULAMBÖ, 2018

Sobre a cobertura fotográfica de manifestações políticas, os fotógrafos do coletivo revelam dois cuidados: O primeiro se relaciona à autoproteção com capacetes, máscaras, além de nunca permanecer sozinho para evitar a perseguição dos policiais; O segundo cuidado é o de preservar o personagem fotografado se ele está cometendo algum ato que o exponha ou comprometa, ocultando seu rosto ou outra qualquer forma de identificação.

Na última seleção de novos integrantes para o coletivo “Fotoguerrilha”, foi feita uma chamada específica para mulheres para equilibrar a relação de gênero entre os participantes do grupo. A proporção era de duas mulheres para oito homens. Segundo Bárbara Dias:

É importante porque a visão das mulheres é um pouco diferente. Depende de cada história, né? A gente tem uma visão diferente. Por exemplo, o ato das mulheres com uma mulher fotografando no 8 de março, as fotos ficam muito mais representativas. Somos mulheres fotografando uma manifestação que é nossa, né? (DEEPTHROAT, 2018)

A questão da representatividade do gênero feminino aparece também em outras situações do fotojornalismo contemporâneo. Luisa Dörr é uma fotógrafa brasileira, residente na Bahia, e é especializada no gênero retrato e seus aspectos contemporâneos. Nesse ano, a fotógrafa foi convidada a compartilhar seu olhar feminino na produção das imagens do projeto especial da revista americana “*Time*” – “*Firsts*” - que envolve um grupo seleto de mulheres que estão mudando o mundo. A lista inclui nomes como Hillary Clinton, Serena Williams, Aretha Franklin. Todos os quarenta e seis retratos e doze capas de revista do projeto “*Firsts*” foram feitos por Luísa Dörr com um *iPhone*. Luisa foi selecionada pela diretora de Fotografia e Empreendimentos Visuais da revista “*Time*”, Kyra Pollack, que conheceu o trabalho da fotógrafa baiana pela rede social *Instagram*. A iniciativa da revista, em compasso com uma equalização de representatividade de gênero, oferece ao leitor uma narrativa visual das histórias dessas mulheres através de um olhar feminino. Luiza relata a experiência de como foi fotografá-las, munida apenas de um celular:

Você costuma ver fotos dessas mulheres com muita produção e iluminação. Para mim, é difícil ser inspirada por um retrato de alguém que parece inacessível. Para *Firsts*, as imagens são feitas com luz natural, usando apenas um refletor quando necessário. Eu gosto da simplicidade de como essas fotos são feitas. Mas a melhor parte é que, como fotógrafo, você se sente extremamente leve e livre. É quase como se eu pudesse

fazer fotos com a mão. Não há barulho, *gadgets*, ferramentas ou tomadas - apenas o assunto e eu mesmo³¹ (DÖRR, 2018, tradução nossa).

A fotojornalista Wania Corredo inicia, em novembro de 2016, um movimento chamado “Fotógrafas Brasileiras”, que tem como objetivo incentivar e dar visibilidade ao trabalho de fotojornalistas mulheres. Movimento de ocupação e resistência de profissionais que, juntas, estão pesquisando, propondo ações e disseminando dados relevantes para mudar a história que sempre colocou a mulher em posição desprivilegiada dentro do ambiente extremamente masculino do fotojornalismo. O retrato de 138 fotógrafas no Theatro Municipal representou a ideia da valorização do olhar fotográfico feminino. Quando a imagem foi compartilhada no ciberespaço, conseguiu reunir mais de três mil mulheres em todo o Brasil, que aderiram ao movimento³²:

Figura 11: Fotógrafas Brasileiras



Fonte: GUIMARÃES, 2016

³¹ You usually see photographs of these women with lots of production and lighting. For me it is difficult to be inspired by a portrait of someone who seems unreachable. For Firsts, the pictures are made with natural light, using only a reflector when necessary. I like the simplicity of how these pictures are made. But the best part is that as a photographer, you feel extremely light and free. It is almost as if I can make pictures with my hand. There's no noise, gadgets, tools or plugs—just the subject and myself.

³² <http://fotografamelhor.com.br/wp-content/uploads/2018/05/6-1.pdf>

De um desejo. 138 mulheres se uniram. Era uma manhã de domingo. O dia, seis de novembro de 2016. O local, o mais central possível, a escadaria do Theatro Municipal, na Cinelândia, marco de tantos protestos na história do Rio de Janeiro. E por que não, contar histórias lá? A fotografia intitulada *Fotógrafas Brasileiras*, nasceu do desejo da fotojornalista Wania Corredo de reencontrar amigas de profissão. Sem pretensões, ganhou dimensões públicas e incentivou iniciativas parecidas em todo o país. O clique do fotógrafo Júlio Cesar Guimarães entrou para história e registrou uma nova história de mulheres que a partir daí se uniram com objetivos culturais e sociais de trocarem informações, fotografarem, publicarem livros, criarem festivais e um infinito de ideias. Se a tendência das pessoas e viverem conectadas, porque nós como profissionais da imagem, vamos viver isoladas? Somos muitas. (FOTÓGRAFAS BRASILEIRAS, 2018)

O movimento “Fotógrafas Brasileiras” representa a luta pela visibilidade e valorização de narrativas fotográficas feitas a partir de um ponto de vista feminino. Mesmo não tendo a estrutura de um coletivo, podemos perceber nesse movimento a união por um ideal único, assim como a importância das redes digitais como local de troca e difusão das experiências.

O ciberespaço, além de arquivo cultural de nossa memória, se afirma como ambiente digital onde outras narrativas fotográficas e comunicacionais podem ser construídas e disseminadas. Ao invés de uma única narrativa, geralmente oferecida de forma vertical pela mídia hegemônica, outras vozes podem ser ouvidas, outras imagens vistas, outras histórias podem ser contadas e outras memórias construídas.

3. Experiência Pós-fotográfica de Memória: o Trágico e a Avenida Rio Branco

Cheguei à janela e os meus olhos dominaram um espetáculo magnífico, a fulguração da Avenida. Aquela rua era uma apoteose permanente e era um símbolo. Mesmo não conhecendo o país, o costume, a sua vida, sentia-se como uma gigante criança que de súbito deixasse a selvageria e o berço das tradições para lançar-se como um desafio à corrente geral da civilização. O que eu vira era tão curioso que me deu vontade de sair logo, de circular, de sentir o caráter da cidade.

(João do Rio)

Nesse terceiro e último capítulo, propomos uma abordagem de memória fotográfica que se relacione com conceitos vistos nos capítulos anteriores, tanto das teorias sobre memória, quanto sobre fotografia. A proposta, em resumo, é explorar o ciberespaço e construir uma série de imagens fotográficas da Avenida Rio Branco, situada no Rio de Janeiro, inspirada pelo decálogo da criação artística pós-fotográfica de Joan Fontcuberta (2016), que sugere a adoção e uma nova prescrição às imagens. O recorte de narrativa de memória da Avenida Rio Branco, que vai trazer uma nova significação às fotos, é feito a partir dos estudos sobre a tragédia de Friedrich Nietzsche (1992) e seus aspectos apolíneos e dionisíacos, desenvolvidos em *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*, primeiro livro do filósofo, escrito em 1872.

As imagens serão selecionadas no universo pós-fotográfico através do ciberespaço, dentre outras trilhões de imagens que circulam pelas redes e constituem nossa percepção do mundo contemporâneo. O ciberespaço é escolhido como campo de exploração das imagens por se apresentar como depósito de nosso conhecimento, arquivo contemporâneo de nossa cultura e de nossa memória (LÉVY, 1999).

A justificativa da escolha do tema “Avenida Rio Branco” se deve à importância de sua construção, que teve nome inicial de Avenida Central e é considerada como marco da era moderna no Brasil. A construção da Avenida Central marca a experiência brasileira de transformação da capital do país de cidade colonial em metrópole moderna. Esse fenômeno de transformação urbana marcou tantas outras capitais e cidades ao longo do mundo e teve como inspiração principal a Reforma de Paris, feita pelo Barão Haussmann, como já citado anteriormente. Essas mudanças na paisagem das cidades faziam parte de um projeto urbanisticamente moderno, que atendeu a demandas de reformas estruturais para o processo do desenvolvimento do capitalismo nas cidades e de tudo que material e

simbolicamente viria com esse conjunto de transformações. Por exemplo, a mudança de paisagem do centro do Rio de Janeiro, com a formação da Avenida Central, também inspira o surgimento dos *flâneurs* cariocas, nos modelos parisienses. O grande *flâneur* da Avenida Rio Branco foi João do Rio, um dos pseudônimos do jornalista Paulo Barreto, como podemos observar no retrato abaixo:

Figura 12: João do Rio - o jornalista Paulo Barreto



Fonte: REVISTA ISTOÉ, s.d.

As crônicas de João do Rio sobre a incipiente metrópole carioca são fruto de suas andanças pela cidade. Poderíamos dizer que João do Rio foi nosso Baudelaire tropical, seja pela sofisticada acidez de seu texto, seja pela valorização da flanância como exercício crítico ao seu próprio tempo. Mulato, obeso, dândi e homossexual assumido levou o estilo literário ao jornalismo e foi o primeiro membro a usar o famoso fardão da Academia Brasileira de Letras. Além de jornalista, Paulo Barreto foi teatrólogo e encenou no Theatro Municipal a peça *A bela madame Vargas*, em 1912, com grande êxito. O cronista morreu de infarto do miocárdio dentro de um táxi, na rua. Seu funeral mobilizou a

população carioca que acompanhou o caixão do jornalista em cortejo pelas ruas da cidade, em sua última flanância. Jacques (2012) compara João do Rio a Baudelaire:

Podemos achar em João do Rio essa mesma ambiguidade entre a sedução e o fascínio pelo novo, pela multidão, pela modernidade; essa enorme angústia pelo desaparecimento do que é velho, antigo, que, não chegando a ser exatamente nostalgia, é mais uma denúncia da violência e da velocidade da transformação urbana, social e cultural. Essa denúncia seria, nos dois autores, um tipo de crítica moderna à própria modernização (JACQUES, 2012, p.61).

A reação de choque com o entorno vivenciada pelo sujeito moderno oscila entre a admiração e o olhar crítico. A Avenida Central do Rio de Janeiro oferece a experiência de alteridade no novo espaço urbano. A fotografia de rua na cidade também é parte constitutiva desse conjunto de mudanças urbanas e se estabelece como prática da modernidade na cidade:

Figura 13: A arquitetura eclética da Avenida Central



Fonte: FERREZ, 1906

Outra justificativa para a escolha da Avenida Rio Branco como tema se deve à vocação de palco das manifestações espontâneas e populares, de caráter cultural ou político. Segundo Glória Kok (2005):

Vitrine da cidade no início, centro de grandes acontecimentos populares depois, a Avenida Central, ou melhor, a Avenida Rio Branco logo se tornou o palco mais eclético, concorrido e democrático da cidade do Rio de Janeiro. O cenário onde entram todos, seja para o trabalho, para a festa ou para as grandes manifestações políticas (KOK, 2005, p.105).

Figura 14: Desfile da Escola de Samba Tupy de Brás de Pina



Fonte: O GLOBO, 1959

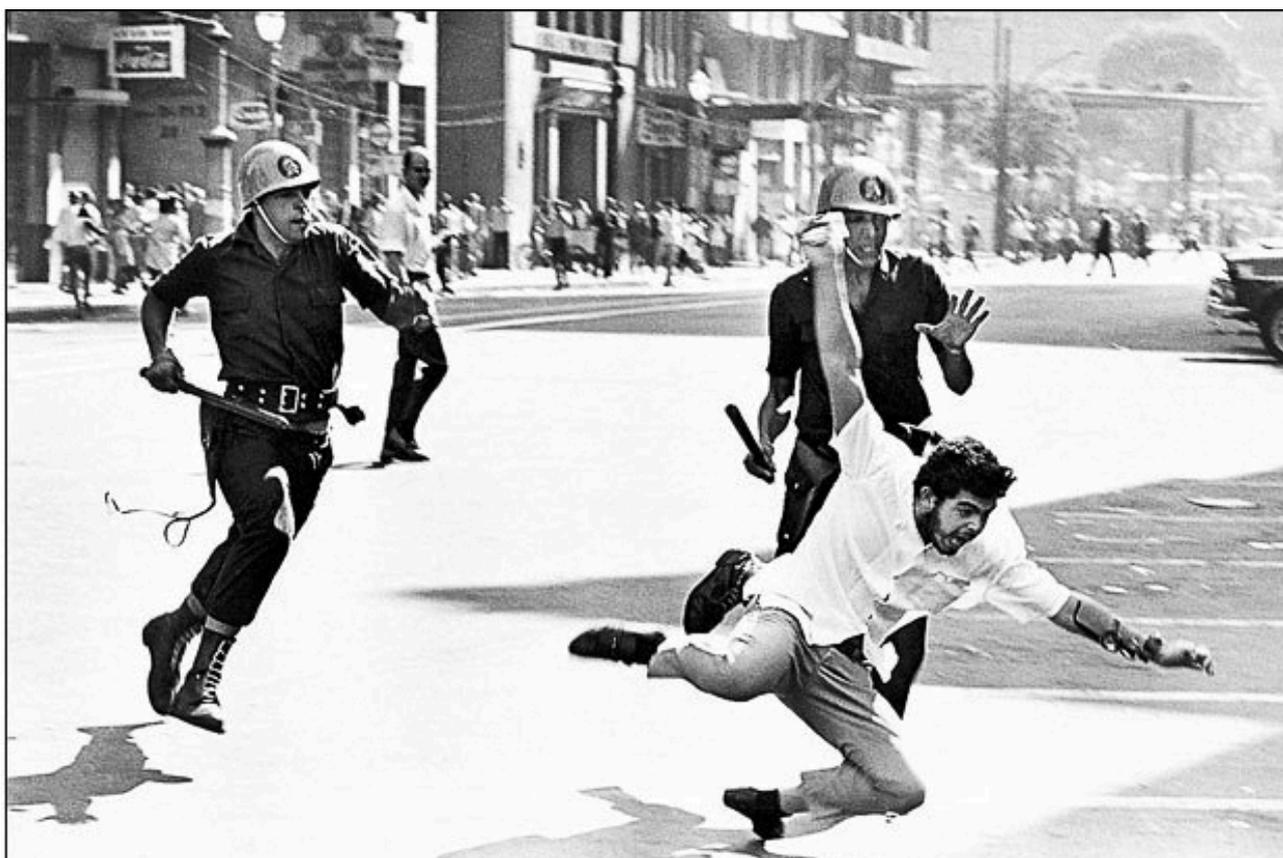
A maior expressão cultural brasileira, o Carnaval, se manifesta de forma expressiva nesse espaço. A avenida abraçou diversos eventos: os corsos e batalhas de confete no começo do século XX; os desfiles das escolas de samba entre 1957 e 1974³³; e também os desfiles de tradicionais blocos de rua cariocas, como o Cordão do Bola Preta, que

³³ <http://folha.uol.com.br/fol/geral/carnaval/história.htm>

desde 1918 desfila na avenida e, em 2012, reuniu 2,2 milhões de foliões³⁴, o maior número de pessoas que o bloco reuniu em toda a sua história.

Ainda, manifestações políticas importantes na história do país ocorrem na Avenida Rio Branco. As “Manifestações de Junho de 2013”, a “Passeata dos 100 mil”, o “Movimento Diretas Já”, o “*Impeachment* do Collor” e os confrontos entre estudantes e a polícia no final dos anos 1960 são alguns dos exemplos, como mostra a fotografia a seguir:

Figura 15: Morte do estudante na “sexta-feira negra”



Fonte: TEIXEIRA, 1968

Evandro Teixeira, fotojornalista mítico do Jornal do Brasil, oferece sua versão da cobertura desses embates entre policiais e estudantes ocorridos na Avenida Rio Branco, no final dos anos 1960:

Na “sexta-feira negra”, o Jornal do Brasil foi totalmente fechado a tiro, tudo começou na Embaixada americana na Rua México, começaram a atirar na gente, aí nós corremos pra Cinelândia e eu fiz aquela foto do estudante caindo, que era um estudante de medicina e ele ali ficou morto. Deu um

³⁴ <http://oglobo.globo.com/rio/blocos-de-carnaval/cordao-da-bola-preta-arrasta-22-milhoes-de-pessoas-na-rio-branco-4007876>

berro, uma coisa horrorosa e ficou estirado, morto ali no chão. E ali a coisa partiu pra toda Rio Branco até a Candelária, quem estava na frente era massacrado (TEIXEIRA, 2003).

Os eventos citados acima, dentre tantos outros, fazem com que a história da avenida se confunda com a própria história do país pela importância dos acontecimentos ocorridos nesse espaço público. Todas estas manifestações populares foram amplamente registradas através de fotografias, particularmente pela grande imprensa, caracterizando essas imagens como fotografias públicas, registros documentais de um momento social e, dessa forma, constituindo um acervo de memória visual coletiva.

3.1. As fotografias públicas da avenida

O conceito de fotografia pública proposto por Ana Maria Mauad (2013) está relacionado à produção do fotojornalismo e da fotografia documental e torna explícita a disputa da narrativa de memórias quando relaciona a mensagem fotográfica às disputas de poder e ao controle de qual versão da história será contada. Segundo a historiadora, a fotografia pública:

[...] é aquela que cumpre uma função política, que garante a transmissão de uma mensagem para dar visibilidade ao poder, ou ainda, às disputas de poder. A fotografia pública é produzida por agências de produção de imagem que desempenham um papel na elaboração de uma opinião pública (meios de comunicação, estado etc.). É, portanto, o suporte de agenciamento de uma memória pública que registra, retém e projeta no tempo histórico, uma versão dos acontecimentos. [...] A fotografia pública produz visualmente um espaço público nas sociedades contemporâneas, em compasso com as visões do mundo as quais se associa (MAUAD, 2013, p.13).

Sobre o papel da fotografia nos meios de comunicação, a autora afirma que só após o final dos anos 1950 a fotografia passa a ser utilizada para produzir sentido à notícia, abandonando sua função meramente ilustrativa, e cita o “Jornal do Brasil” como exemplo de veículo de comunicação que adotou essa prática.

As fotografias de Evandro Teixeira, feitas para o “Jornal do Brasil” sobre os confrontos entre polícia e estudantes e sobre a “Passeata dos 100 Mil”, no final dos anos 1960, são exemplos de fotografias públicas que serviram à grande imprensa, mas iam contra os ideais do Estado. Esses embates e manifestações ocorreram principalmente na Avenida Rio Branco e o próprio Jornal do Brasil abrigava sua redação na Avenida Rio

Branco desde a fundação da avenida. No documentário “Evandro Teixeira – instantâneos da realidade”, de Paulo Fontenelle, o fotógrafo relata:

Em 1964 começou a época de chumbo no Brasil. [...] Foi uma época difícil de se trabalhar, onde os repórteres, os textos que escreviam eram mutilados. Os militares chegavam na redação apagando tudo, destruindo tudo. E a fotografia superava, por que os militares não conseguiam fazer uma leitura visual das imagens e a gente conseguia mostrar nas fotos aquilo que o pessoal do texto não conseguia. [...] A gente tinha que fotografar, mostrar aquilo, pois o Jornal do Brasil saía muitas vezes com páginas e páginas em branco, por que os textos eram mutilados (TEIXEIRA, 2003).

Figura 16: As abelhas selvagens



Fonte: TEIXEIRA, 1968

A historiadora segue descrevendo circuitos sociais autônomos em relação ao Estado e à grande imprensa que podem produzir fotografias públicas e toma como exemplo as agências independentes de fotografia – Ágil e F4, dentre outras - que proliferaram durante os anos 1970 e 1980. Atualizando a classificação de fotografia pública da historiadora, podemos incluir as narrativas jornalísticas não hegemônicas feitas por coletivos fotográficos com base na convergência digital e tendo o ciberespaço como local de difusão de suas narrativas visuais.

Além da fotografia pública ser derivada da produção de fotojornalismo e da fotografia documental, o conceito de Ana Maria Mauad (2013) enfatiza o discurso e a produção fotográfica como mensagens políticas dentro de uma disputa de poder. A adequação desse conceito à utilização de imagens como registro de memória se sustenta por bem ilustrar como a fotografia serve para auxiliar os discursos de poder e por deixar clara a guerra de narrativas da atualidade entre o discurso oficial da mídia hegemônica e as tentativas de contar outras histórias ou, até mesmo, a mesma história a partir de um outro ponto de vista, como estão propondo os coletivos fotográficos contemporâneos. A seguir, fotografia de Bárbara Dias do coletivo Fotoguerrilha:

Figura 17: Ato Fora Temer



Fonte: DIAS, 2017

Os conceitos de reciclagem, adoção, serialização e ressignificação enunciados pelo decálogo da criação artística pós-fotográfica de Joan Fontcuberta (2016) fazem parte de nossa proposta de memória visual da avenida, na qual as fotografias públicas são utilizadas para construir uma série fotográfica em que as imagens adquirem um novo significado a partir de um recorte específico. Apesar da proposta de Fontcuberta ter um

caráter artístico e não mnemônico, a metodologia nos parece também apropriada para a construção de memórias através das imagens no ciberespaço.

Na experiência, as fotografias são analisadas como representação social, aproximando de forma interdisciplinar as ciências sociais e humanas e as artes visuais, como sugere Silva (2011). O aspecto de testemunho visual tão presente na fotografia documental e no fotojornalismo é explorado. Ao mesmo tempo, desprovida de seu caráter de verdade no contemporâneo, a fotografia também serve à produção de sentido e, assim, se alterna entre a descrição e a narrativa.

No caso específico dessa experiência pós-fotográfica de memória, a ideia é explorar uma narrativa visual da Avenida Rio Branco a partir da dimensão trágica de memória proposta por Nietzsche (1992), que é explicada no tópico seguir.

3.2. Acerca do conceito de Memória Trágica

Friedrich Nietzsche (1992), em seu primeiro livro *O Nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*, escrito em 1872, propõe a origem da tragédia através do encontro de duas pulsões artísticas antagônicas: o espírito apolíneo e o espírito dionisíaco. O autor contraria a concepção aristotélica tradicional dos gregos como um povo simples e sereno. Pelo contrário, apoiado nos poemas pré-homéricos, atribui aos gregos uma perspectiva extremamente pessimista perante a vida. O autor sugere que a tragédia nasce na Grécia como uma forma de suportar a consciência da existência.

O filósofo inicia seu texto afirmando que “o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco” (NIETZSCHE, 1992, p.27). Apolo e Dionísio são deuses das artes: Apolo é o deus das artes figurativas e Dionísio, deus da música. Para o autor, esses dois impulsos básicos de criação artística têm origem nas representações oníricas: no sonho, o apolíneo e na embriaguez, o dionisíaco. Impulsos artísticos que caminhavam em paralelo e em contraposição, até que seu encontro propiciou a origem da tragédia ática.

Apolo é o deus sol, deus da luz, deus do mundo interior, das aparências, da imaginação e das imagens. Deus símbolo das artes plásticas, da beleza, da forma, da contemplação, da calma e do repouso. Apolo também representa a divinização do indivíduo, do sujeito que através do autoconhecimento (“Conhece-te a ti mesmo”) estabelece medidas (“Nada em demasia”), regras de conduta para o convívio coletivo. Dessa forma, representa o cidadão ateniense, o ser político.

Dionísio é o deus do vinho, das festas, da orgia, do prazer, da música, da dança, do esquecimento da vida social. É o deus dos excessos, da falta de medidas, dos sentidos, dos instintos e da emoção. Dionísio representa a aproximação do homem com sua origem e com a natureza. O espírito dionisíaco, por meio da embriaguez, se apresenta como aniquilador do mundo de aparências apolíneo, levando à ruptura da individualização e a uma identificação com a vida e com o prazer de viver em toda a sua exuberância.

Grande parte das imagens que compõe a memória da Avenida Rio Branco são de manifestações populares em que o espaço público se transforma em palco, ora de manifestações de caráter político, ora cultural. A dicotomia e complementaridade que as duas pulsões trágicas apresentam nos levam a associá-las às manifestações populares da avenida: os atos políticos são associados ao aspecto apolíneo, enquanto o Carnaval ao dionisíaco.

Nietzsche recorre a obra de Schopenhauer, *O mundo como vontade e representação*, para utilizar os conceitos *principium individuationis* e Uno-primordial para exemplificar os espíritos apolíneo e dionisíaco, respectivamente. O *principium individuationis* representaria a forma de conhecimento pelo indivíduo, a consciência, a representação e a aparência, enquanto o Uno-primordial representaria a essência, o impulso básico de viver comum a todos, a afirmação da vida:

[...] poder-se-ia inclusive caracterizar Apolo com a esplêndida imagem divina do *principium individuationis*, a partir de cujo gestos e olhares nos falam todo o prazer e toda a sabedoria da “aparência”, juntamente com sua beleza (NIETZSCHE, 1992, p.30).

Para Nietzsche, o homem em estado dionisíaco regressa as suas origens vitais, àquilo que o aproxima do homem primitivo, onde a subjetividade e a individuação se esvaem. Dessa forma, o homem se reconcilia com outros homens e se reintegra com a natureza:

Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento. Assim como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para deliciosa satisfação do Uno-primordial revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez (NIETZSCHE, 1992, p.31).

O mito trágico é uma representação simbólica ou imagética da sabedoria dionisíaca. Para se manifestar, essa dimensão dionisíaca necessita da dimensão apolínea estética, da representação. O coro (que representa a plateia) e os ditirambos³⁵ representam a pulsão dionisíaca, enquanto o texto, o diálogo, são oferecidos pela pulsão apolínea. Os mitos trágicos, dedicados a Dionísio, eram extremamente populares na Grécia pela sua capacidade de levar o público à catarse, ou seja, expurgar sentimentos contidos através dos acontecimentos ocorridos com o herói.

A partir de Sócrates e da valorização do racionalismo, as tragédias perdem sua força. A preocupação de Eurípidés em fazer com que a plateia mais entenda do que sintam o espetáculo, gera o desequilíbrio entre as pulsões dionisíaca e apolínea. Essa valorização da razão para entender o mundo e o homem através da ciência leva o homem ao niilismo, ou seja, à afirmação que valores e crenças tradicionais são infundados e que não há utilidade ou qualquer sentido na existência.

Nietzsche (1992, p. 47) propõe o renascimento da tragédia ou de uma outra forma superior de arte para que possamos suportar a vida e religar a ciência e a filosofia à vida terrena na modernidade. A ideia central da obra é a de que “só como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente”. Descobrir a poesia no banal, como faz a fotografia de rua, é uma forma de estetizar a existência no mundo.

A fotografia de rua que trata o cotidiano como um teatro é adequada à exploração de imagens da avenida a partir de um olhar trágico. Westerbeck & Meyerowitz (1994) afirmam que, se por um lado o fotógrafo de rua como *flâneur* pode ser caracterizado pelo seu caráter de autocontrole apolíneo, por outro lado ele assume o caráter dionisíaco de um *badaud*, palavra francesa que pode ser traduzida por curioso, intrometido, alguém que participa da cena através de seu olhar.

A associação da memória da Avenida Rio Branco à dimensão trágica proposta por Nietzsche (1992) se deve principalmente à vocação de palco das manifestações populares que ocorrem na avenida e que são tão determinantes em sua história. O Carnaval se manifesta como uma pulsão dionisíaca, enquanto que as manifestações políticas se associam a um caráter apolíneo. Além disso, podemos constatar o aspecto apolíneo do espaço urbano e da arquitetura relacionado às reformas que a avenida sofreu, tanto recentemente nos Jogos Olímpicos de 2016, quanto em sua construção no início do século, que será tema de nosso próximo tópico.

³⁵ Canto litúrgico em homenagem a Dionísio.

3.3. A construção da Avenida Central

Na virada do século XIX para o século XX, Eugène Atget desenvolvia a obra que seria mais tarde reconhecida como precursora da fotografia de rua (KRASE, 2004). Simultaneamente, Augusto Malta e Marc Ferrez realizavam projetos fotográficos encomendados pelo poder público para a construção da Avenida Central. A produção visual dos espaços públicos em compasso com o ideal moderno demarcava inclusive um tipo de atividade pouco conhecida no período, a atividade de fotógrafo.

Marc Ferrez era um fotógrafo que estava sempre buscando inovações técnicas e tendências fotográficas na Europa, mais particularmente, em Paris. Em 1899, antes do início da construção da Avenida Central, Marc Ferrez apresenta uma série fotográfica sobre os vendedores ambulantes do centro da cidade do Rio de Janeiro. No mesmo ano, Eugène Atget apresenta a série *Petit Métiers* com a mesma temática. A representação de vendedores ambulantes e pequenos comerciantes segue uma tradição iconográfica difundida pelas gravuras populares desde o século XVI (KRASE, 2004). Tanto as imagens de Marc Ferrez, quanto as de Atget foram comercializadas na forma de cartão postal, como o que vemos abaixo:

Figura 18: Cartão postal de Vendedores Ambulantes



Fonte: FERREZ, 1899

Apesar das semelhanças, as imagens dos dois fotógrafos são bem diferentes. Enquanto Atget mostra a figura do vendedor contornada pela rua, calçadas, pavimentos e prédios ligeiramente desfocados, Marc Ferrez posiciona os ambulantes em um fundo neutro, uma parede branca. As imagens de Ferrez, em razão desse fundo, parecem feitas em estúdio.

Nas imagens também podemos identificar características do gênero fotografia documental que ao invés de retratar o indivíduo, procura apresentá-lo como representante de uma categoria social (SCOTT, 2013). Os vendedores ambulantes, que perambulavam pelas vielas da cidade antiga, eram também o símbolo de uma cidade antiga que, aos poucos, deixava de existir, sendo substituída pelos largos bulevares, lojas e vitrines.

Glória Kok (2005), em seu livro *Rio de Janeiro na época da Av. Central*, apresenta uma síntese abrangente e multifacetada dos estudos sobre o período da construção da Avenida Central e suas repercussões na cidade.

Na segunda metade do século XIX, o centro da cidade do Rio de Janeiro, então capital do Brasil, era marcado por uma profusão de ruas e vielas mal iluminadas, com aspecto de labirinto, sem uma infraestrutura básica adequada, particularmente em relação ao saneamento. Geograficamente situada entre os morros do Castelo, Santo Antônio, São Bento e Conceição, essa região era também muito pouco ventilada. Os vendedores ambulantes que transitavam no espaço urbano do centro da cidade reafirmavam a característica de cidade colonial caótica.

As camadas mais pobres da população carioca - trabalhadores, imigrantes recém-chegados, escravos recém-libertos, vendedores ambulantes de todo o tipo de mercadoria – ocupavam a área central da cidade. Habitavam, dentre outras formas, antigos casarões que, abandonados pela burguesia carioca, transformavam-se nas chamadas casas de cômodos. Outra forma habitacional bastante comum da população de baixa renda eram os cortiços que, introduzidos pelos colonos portugueses, se constituíam por um ou dois pavimentos subdivididos em uma série de unidades habitacionais. Essas moradias coletivas poderiam concentrar várias famílias, cada uma ocupando um ou dois cômodos, as quais deveriam dividir cozinha, além de lavanderia e banheiro, tornando as condições de higiene nesses locais bastante precárias.

O forte crescimento econômico do país nesse período, impulsionado pela cafeicultura, proporcionou um elevado crescimento populacional na capital. O conseqüente adensamento demográfico somado às características urbanísticas e geográficas do centro do Rio de Janeiro marcaram a cidade por várias epidemias de febre amarela, varíola, peste bubônica e tuberculose: “os males tropicais”.

Na passagem do século XIX ao XX, esse cenário não combinava com a noção de civilidade que a capital brasileira deveria apresentar para estar em compasso com os tempos modernos. Essa imagem de cidade colonial e “africana” estava muito aquém das metrópoles europeias, símbolos e ideais da modernidade.

Em 1902, o recém-eleito presidente da República Rodrigues Alves iniciou o que viria a ser a mais importante transformação urbanística ocorrida na cidade do Rio de Janeiro. A reforma incluía a remodelação do porto marítimo e a construção da Avenida Central: uma avenida reta, de dois quilômetros de extensão e trinta e três metros de largura, que cortaria todo o centro, interligando as zonas norte e sul da cidade e, assim, traria os bons ventos necessários para sua higienização e inclusão no mundo moderno.

A modernização da capital brasileira era urgente por razões econômicas: atrair créditos e fomentar o comércio com a Europa e os Estados Unidos e também por razões político-ideológicas: afirmar o poder da elite republicana.

Para a realização desse objetivo, Rodrigues Alves nomeou o engenheiro Francisco Pereira Passos para a prefeitura do Distrito Federal. O novo prefeito conseguiu um poder excepcional, pois um dia antes de sua nomeação, foram suspensas as atividades do Conselho Municipal, o que lhe permitiu total autonomia para fazer desapropriações, decretar impostos, fazer empréstimos. O presidente também nomeou os engenheiros Francisco Bicalho e Paulo de Frontin, respectivamente, como responsável técnico das obras do porto e chefe da Comissão Construtora da Avenida Central.

Além das obras já citadas, a reurbanização carioca previa o alargamento de diversas ruas e a construção de outros bulevares: as avenidas Rodrigues Alves, Beira-Mar, Mem de Sá, Salvador de Sá e Passos.

O Plano de Melhoramentos da cidade, proposto pelo prefeito Passos, era inspirado na reforma de Paris, realizada pelo Barão Georges Eugène Haussmann, entre as décadas de 1850 e 1860. A reforma parisiense foi marcada pela construção de grandes avenidas, através da remoção de bairros populares que ocupavam aquelas áreas. Nesse período, o então prefeito carioca era um estudante de engenharia na capital francesa.

Assim como em Paris, iniciadas as reformas brasileiras, a população mais simples assistia e sofria a política do “bota-abaixo” e a “orgia das picaretas”, transformando a cidade em um enorme canteiro de obras. Parte do Morro do Castelo, berço histórico da cidade, foi explodido para que a nova avenida seguisse reta. As freguesias de Sacramento, Candelária, Santa Rita e São José, mais centrais, antigas e populosas, foram as que mais sofreram. A maior parte das demolições era de casas de cômodos ou cortiços, deixando desabrigado um número enorme de habitantes. Por não serem os

proprietários dos imóveis, não tinham direito a nenhuma indenização e se encontravam totalmente desamparados pelo Estado.

Paralelamente às reformas urbanas, o médico sanitarista Oswaldo Cruz foi escolhido por Rodrigues Alves para ser chefe da Diretoria Geral de Saúde Pública e sanear a cidade de suas epidemias. Segundo os higienistas, as causas dessas doenças eram duas: as causas naturais, a geografia da cidade; e as causas urbanas, más condições de vida dos habitantes das moradias coletivas. Assim, as mais variadas medidas foram utilizadas para o controle das epidemias. Havia a compra de ratos por funcionários da prefeitura, já que a peste bubônica é uma doença infecciosa transmitida pelo rato ao homem através das pulgas; interdições e invasões domiciliares eram constantes para combater o vírus da febre amarela; além dessas e outras medidas, também foi promulgada uma lei que tornava obrigatória a vacinação contra a varíola.

O caráter arbitrário das ações sanitárias somado à insatisfação pelas demolições das moradias coletivas e remoções de seus habitantes levou ao sangrento episódio denominado “Revolta da Vacina”, que reuniu civis e militares insatisfeitos com os rumos da política nacional. A obrigatoriedade da vacinação foi revogada pelo governo, porém essa medida não foi suficiente para abafar o movimento popular. A repressão pelas forças militares por mar e terra para atacar o bairro da Saúde, foco principal dos revoltosos, foi necessária para pôr fim à rebelião.

Era preciso higienizar a cidade não apenas de suas doenças tropicais, mas também e, principalmente, das ideologias contrárias à vontade do Estado. Os revoltosos depois de presos foram mandados para a Ilha das Cobras e depois para uma viagem sem volta ao Acre. Os hábitos tradicionais de ocupação urbana também sofreram uma intensa ação de controle social. Surgiam leis e multas ora em função da regularização de vendedores ambulantes, ora pelas proibições de cuspir, de andar descalço ou sem paletó pelas ruas da metrópole moderna.

Durante todo esse processo de construção da Avenida Central foram desenvolvidos dois grandes projetos de documentação fotográfica: um por Augusto Malta e outro por Marc Ferrez.

Fernando Gralha de Souza (2006) relata que Augusto Malta nasceu em 1864, em Paulo Afonso, Alagoas. Chegou muito cedo ao Rio de Janeiro e, ainda jovem, exerceu várias profissões antes de se tornar fotógrafo. Segundo depoimento de sua filha, Amaltéia Malta Carlini, ocorrido em 1980 em entrevista para o Museu da Imagem e do Som: Malta trocou sua bicicleta, seu instrumento de transporte, por uma máquina fotográfica e tomou

gosto, “a partir daí tornou-se o maior cronista visual brasileiro da primeira metade do século XX” (SOUZA, 2006, p.75).

Segundo Ricardo de Hollanda (2003), as fotografias de Malta sobre as obras da cidade foram apresentadas a Pereira Passos por um amigo, fornecedor da prefeitura. O prefeito se encantou com as imagens e o convidou para ser o fotógrafo oficial da prefeitura. Sua missão era a documentação da execução e inauguração das obras públicas, de logradouros que seriam alterados na reforma urbanística da cidade, de instituições ligadas ao município, de prédios históricos a serem demolidos, de festas organizadas pela prefeitura e de flagrantes do cotidiano. Uma das características de Malta era a de fazer pequenas anotações na matriz fotográfica sobre a rua, a data, o número da chapa e seu próprio nome. Essas imagens faziam parte de um dossiê com outras anotações que eram entregues ao prefeito Passos:

Um dos indícios de que Malta estava ideologicamente sintonizado com os ideais da reforma urbana e social da cidade são exatamente essas “legendas-comentário” que anotava em algumas fotos, como exemplo, “esta está pedindo picareta”, frase anotada em algumas fotografias de construções (principalmente cortiços) que seriam analisadas pela prefeitura para efeito de indenizações e demolições (SOUZA, 2006, p.80, grifo do autor).

Figura 19: Esta está pedindo picareta



Fonte: MALTA, 1905

Augusto Malta retratou a cidade colonial carioca destinada a acabar. As imagens que perpetuaram o aspecto da cidade antiga, paradoxalmente, justificaram sua destruição. Atget fotografou o que sobrou da Paris antiga após a reforma urbana com a intenção de produzir seus “documentos para artistas”, ou seja, em comum, ambos os fotógrafos registraram a aparência antiga das cidades.

Segundo Gilberto Ferrez (1982), Marc Ferrez nasceu no Rio de Janeiro em 1843. Era filho de Zephrin Ferrez, escultor e gravador francês que fez parte da Missão Artística europeia e fundou a Academia Imperial de Belas Artes. Depois de estudar em Paris, Marc Ferrez abre seu estúdio e rapidamente é reconhecido como um dos mais importantes fotógrafos brasileiros. Marc Ferrez foi contratado pela Comissão de Construção da Avenida Central, logo depois de ter seu estúdio desapropriado pelas reformas. Sua missão era a de confeccionar o “Álbum da Avenida Central” para tornar público o projeto republicano da reforma da avenida.

Para os autores Ronaldo Entler e Antônio de Oliveira Júnior (2003), no artigo intitulado *Rio de mão dupla: dois olhares sobre a metrópole*, diferente das experiências em alguns outros países, em que a metrópole foi a consequência natural de uma modernidade já alcançada, a modernidade brasileira constitui-se antes em discurso para justificar as reformas.

Para enriquecer a argumentação do governo sobre a necessidade e a eficiência das reformas, esses dois grandes projetos de documentação fotográfica encomendados a Augusto Malta e a Marc Ferrez por setores do Estado viriam a cumprir visões distintas, mas estrategicamente complementares (ENTLER & OLIVEIRA JUNIOR, 2003).

Portanto, o trabalho de Malta junto à prefeitura não se definiu por um mero trabalho burocrático ou administrativo, mas desempenhou um papel político e social. Suas fotografias faziam parte de um discurso para justificar a necessidade de transição da cidade colonial à metrópole europeia e justificar os feitos do Estado. Já a documentação fotográfica de Marc Ferrez realçava a beleza das transformações, propagando e reafirmando o ideal republicano de modernidade e a suntuosidade da metrópole. Ou seja, as duas obras fotográficas e suas intenções serviam aos interesses do governo.

A Avenida Central também incorporou novos personagens e hábitos no centro da cidade, como podemos notar na figura a seguir. O ócio outrora exercido em torno dos quiosques, pequenos estabelecimentos comerciais onde negros e imigrantes podiam tomar café ou cachaça foram substituídos pelo ócio burguês dos dândis. No *footing* pelo bulevar de calçadas ornamentadas com mosaicos de pedras portuguesas, era primordial

estar chique para ver e ser visto nos novos espaços de convivência: cinemas, cafés, teatros, lojas de luxo. A nova avenida era uma vitrine, espelho do progresso e reafirmação do poder republicano. Os primeiros automóveis cruzavam a avenida asfaltada e iluminada por luz elétrica. A elite carioca vivia a *Belle Époque* tropical.

Figura 20: Cine Pathé



Fonte: FERREZ, 1919

A Avenida Central foi inaugurada em 7 de setembro de 1904 e foi aberta ao tráfego em 15 de novembro de 1905. Doze anos depois recebeu o nome de Avenida Rio Branco em homenagem ao Barão do Rio Branco, que havia morrido meses antes e teve papel importante na diplomacia brasileira:

Figura 21: O Prefeito Pereira Passos e o Barão do Rio Branco

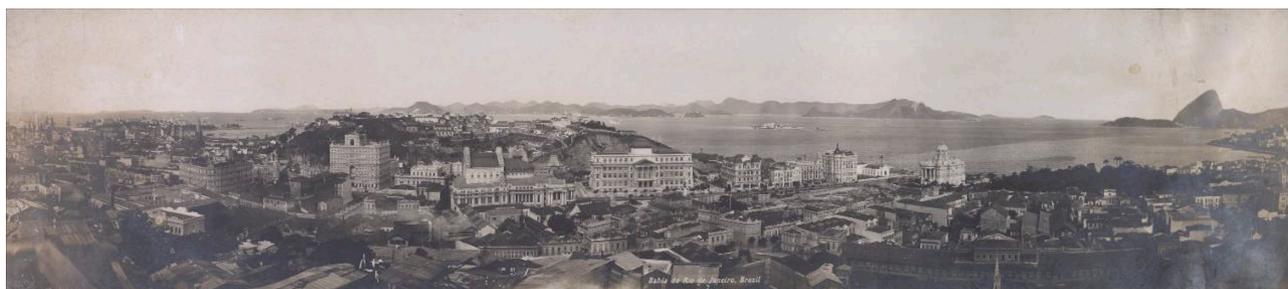


Fonte: MALTA, 1911

A obra ficou pronta em dezessete meses e sete dias, com trinta prédios prontos e oitenta e cinco em construção. A valorização imobiliária da área foi enorme, os cortiços foram substituídos por prédios imponentes, dentre eles, os dos jornais “O País” e “Jornal do Brasil”, o Palácio Monroe, o Supremo Tribunal Federal, o Theatro Municipal, a Biblioteca Nacional, a Escola Nacional de Belas Artes, entre outros. O espaço que pertencia às camadas mais populares havia se transformado em um espaço para as elites.

O projeto de modernização da capital acabava se configurando por um projeto “de fachada” pois a Avenida Central, cenário da modernidade, não havia resolvido os problemas sociais da cidade. Apenas os havia afastado, escondendo-os por trás das novas edificações. A fotografia a seguir mostra a monumentalidade dos novos prédios ecléticos da avenida ante a pequenez do resto da cidade que a circunda:

Figura 22: Vista panorâmica da Bahia do Rio de Janeiro



Fonte: RIBEIRO, 1910

3.3.1. Arquitetura e valorização do aspecto apolíneo

Figura 23: Construção da Avenida Central, vista para o sul



Fonte: FERREZ, 1903

Desejosas de uma capital à altura das remodeladas cidades europeias, como Paris e Londres, as elites não tinham dúvidas: o “atraso”, a “desordem”, a “barbárie” e a “feiura” deviam dar lugar ao “progresso”, à “ordem”, à “civilização” e à “beleza” (KOK, 2005, p.5).

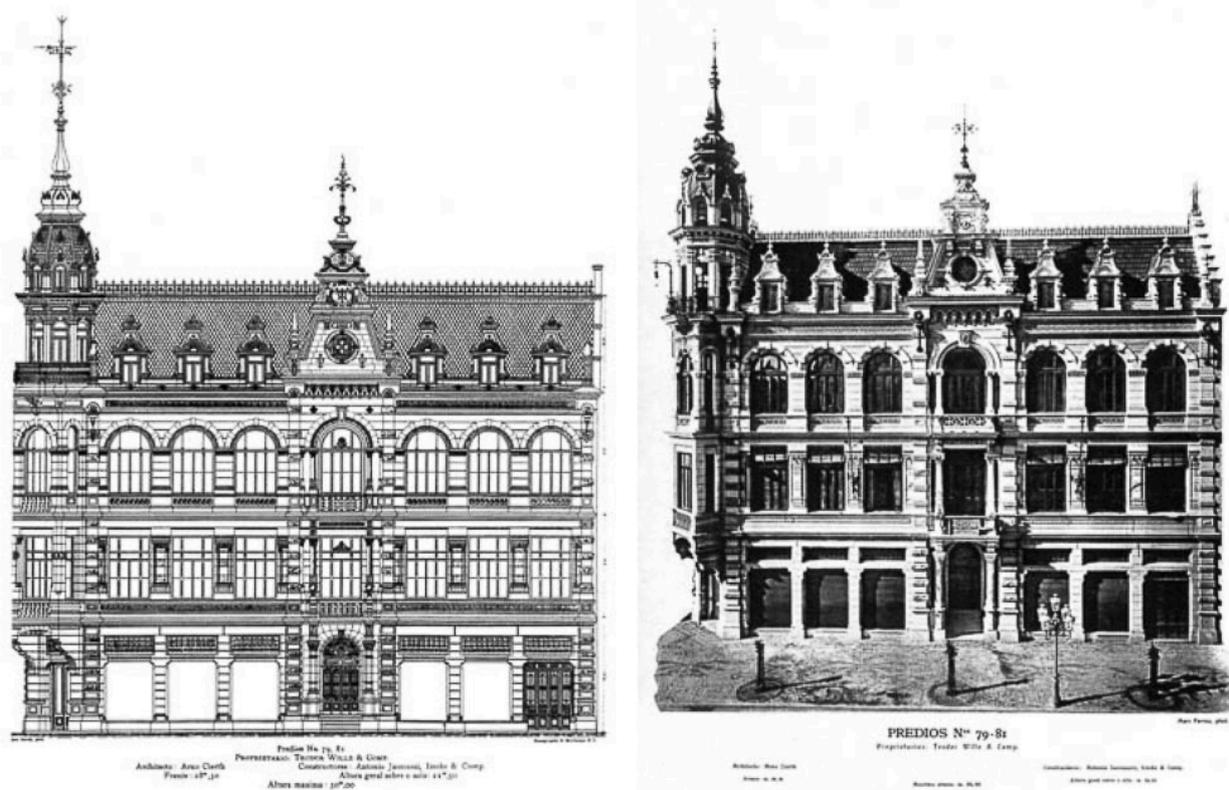
A oposição entre as palavras ordem e desordem, barbárie e civilização, sugere uma valorização do aspecto apolíneo em detrimento do dionisíaco. A beleza moderna do novo urbanismo com suas proporções, medidas e linhas arquitetônicas traria uma planejada aparência à nova avenida que se configurava longa, larga e reta no espaço que outrora abrigou o caos dionisíaco das vielas e dos cortiços.

O concurso de fachadas estabelecido pela Comissão de Construção da Avenida Central estabeleceu que os projetos teriam liberdade arquitetônica, porém com o mínimo

de três pavimentos de construção por prédio, sendo que o térreo seria destinado a lojas comerciais e as fachadas deveriam ter largura de dez a trinta e cinco metros, não havia espaço para tímidas construções. As fachadas premiadas receberam prêmios em dinheiro e foram aquelas inspiradas no estilo arquitetônico eclético, ou seja, uma sobreposição de variados estilos com muitos ornamentos, seguindo os modelos europeus e norte-americanos. Segundo Olavo Bilac:

Uma boa avenida não é somente uma rua muito comprida, muito larga e muito reta: a avenida do Mangue tem todos esses predicados, e, entretanto, é um horror! Uma avenida precisa de prédios bem construídos, elegantes ou suntuosos. Casas tortas e feias, em ruas largas, são como vilões na corte, todos os defeitos se exageram. E, se vamos encher a avenida de prédios de cacaracá, melhor será que nos deixemos de sonhos, e que nos contentemos com o beco das Cancelas e com a Travessa do Ouvidor! O que me aplacou o susto foi o ato louvabilíssimo do governo, estabelecendo leis rigorosas para as construções – e, abrindo esse belo “concurso de fachadas”, cujo resultado excedeu as mais otimistas previsões (Bilac apud KOK, 2005, p.70, grifo do autor).

Figura 24: Reprodução da página 17 do Álbum da Avenida Central



Fonte: FERREZ, s.d

A escolha de Marc Ferrez como fotógrafo do projeto “O Álbum da Avenida Central” serviu para publicizar uma nova imagem do projeto republicano brasileiro através de sua cidade-metrópole deu-se por sua alta habilidade técnica para reproduzir os desenhos dos projetos e fotografar as fachadas dos edifícios já construídos de forma perfeita, em linhas retas, sem distorções. As imagens dos projetos e fotografias dos edifícios eram dispostas lado a lado nas páginas do álbum. A confecção desse álbum revela uma sincronia com o projeto de modernidade, que a própria técnica fotográfica simbolizava:

A comissão da Avenida Central, com muita visão, teve ainda uma ideia extraordinária: contratar um fotógrafo para documentar o projeto aprovado das fachadas de todos os prédios a serem construídos e, logo após terminada a construção, fotografar os novos prédios, para organizar um álbum da nova avenida. Esta audaciosa ideia, que também a muitos pareceu um sonho, foi levada adiante pelo fotógrafo Marc Ferrez, em chapas gigantescas, diretas, de 30x40 cm e 30x72 cm. Não temos notícia de que em outra cidade do mundo se tenha feito algo semelhante (FERREZ & SANTOS, 1982, p.18-19).

A mais recente reforma urbanística da região aconteceu em função dos Jogos Olímpicos de 2016 na cidade do Rio de Janeiro. Dentre outras transformações, um novo tipo de transporte público, o VLT - veículo leve sobre trilhos - atravessa toda a Avenida Rio Branco, da Cinelândia até a Praça Mauá.

A Praça Mauá foi um dos locais de grande transformação. A implosão do viaduto da perimetral permitiu novamente a visão do mar e foram construídos dois museus de grande impacto arquitetônico: o Museu de Arte do Rio (MAR) e o Museu do Amanhã. A construção de dois museus, vizinhos em uma mesma praça, revela a tendência a musealização da sociedade contemporânea para tentar compensar a instabilidade propiciada pelo presente contínuo que a instantaneidade do ciberespaço e das redes digitais propiciam ao tempo (HUYSSSEN, 2000).

O MAR, inaugurado em 2013, é um complexo arquitetônico que interliga, através de uma cobertura em formato de onda, dois prédios de estilos diferentes: o Palacete Dom João VI, de estilo eclético (o mesmo dos primeiros prédios construídos na avenida) e um prédio de estilo modernista.

Já o Museu do Amanhã é um projeto do espanhol Santiago Calatrava, um dos mais importantes arquitetos da atualidade, e foi inaugurado em dezembro de 2015. O prédio, localizado no Pier Mauá, teve inspiração na natureza, mais especificamente nas bromélias do Jardim Botânico. A arquitetura do museu tem preocupação de sustentabilidade e aproveita os recursos naturais tais como a água da Baía de Guanabara

para seus espelhos d'água e sistema de refrigeração, bem como conta com placas de energia solar, instaladas em sua cobertura articulada, a fim de gerar eletricidade.

A imagem a seguir, do Museu do Amanhã, é um fotograma de uma animação em vídeo disponível no site do arquiteto Santiago Calatrava. Realizada em 2010, a animação, graças à tecnologia digital, projetava a finalização da construção do museu e sua relação com os prédios do entorno, importantes construções arquitetônicas, tais quais: o Mosteiro de São Bento, o Museu de Arte do Rio (MAR) e o prédio A Noite. Essa imagem foi altamente utilizada para divulgar a futura construção. Em uma vista rápida, podemos confundir a ilustração acima com uma fotografia, porém um olhar mais atento e apurado percebe que se trata de uma ilustração digital:

Figura 25: Ilustração fotográfica que projeta a construção do Museu do Amanhã



Fonte: ARCOWEB, 2010

Essa projeção do espaço da Praça Mauá, feita em 2010, segundo Joan Fontcuberta (2012), pode funcionar não como evidência, mas como uma vidência, uma imagem de memória futura. Assim como os cartões postais, as imagens de lugares que ainda não conhecemos por uma experiência local, nos ensejam uma memória (termo tão atrelado ao passado) que só será possível se concretizar no futuro.

Nas duas reformas, a inicial de Pereira Passos e a ocorrida mais recentemente, é evidente a prevalência do aspecto apolíneo sob o dionisíaco. As construções seguem belas, proporcionais, em equilíbrio e reafirmando a interferência humana na paisagem.

Todas as fotografias mostradas ressaltam esses aspectos. As fotografias mais recentes da remodelação da Praça Mauá e as fachadas da Avenida Central de Marc Ferrez são imagens com função de tornar público não apenas seus referentes, mas também os projetos políticos das instâncias de poder.

No próximo tópico, a arquitetura e o espaço público da avenida servem de cenário e ambientação às experiências populares políticas e culturais.

3.4. Avenida Rio Branco como palco de experiência

Apesar dos esforços iniciais das autoridades de delimitar o novo espaço da avenida às elites, segmentos populares:

irrompiam de tempos em tempos no novo *boulevard*, deixando evidente a tradicional cultura popular carioca. [...] As comemorações populares, além das celebrações oficiais, também seriam feitas na Avenida Central. Multidões passaram a aglomerar-se ao longo do novo eixo central da cidade para festejar, participar ou simplesmente observar aquele novo cenário urbano. Nessas ocasiões, a “vitrine” da cidade desvendava sua pobreza e miséria (KOK, 2005, p.90).

Romeiros utilizavam a avenida para realizar procissões em festas religiosas, como as de Nossa Senhora da Penha, mobilizando até cem mil populares. O Carnaval, festa mais popular da cidade, também passou a ser realizada na Avenida Central. Por lá desfilavam os corsos e as elites realizavam suas batalhas de confete, mas também desfilavam os cordões suburbanos das camadas populares, entoando a marcha carnavalesca “Rosa de Ouro”, composta por Chiquinha Gonzaga, que pedia para “abrir as alas”, pois “queriam passar”: “O Carnaval levava para a avenida a vivência das camadas mais populares, nublando, por quatro dias, a fragmentação e a segmentação da população carioca, que o projeto da avenida pretendeu reforçar” (KOK, 2005, p.93).

Além das manifestações culturais, diversas manifestações políticas populares ocorrem até hoje na Avenida Rio Branco. Espaço central urbano que liga as zonas norte e sul da cidade, a avenida logo se transformou em palco público de reivindicações e protestos. A partir das “Manifestações de Junho de 2013”, diversos atos políticos têm acontecido de forma mais frequente, em compasso com o momento político turbulento que vivemos. Recentes protestos, como os de indignação pela brutal morte da vereadora Marielle Franco ou o “#EleNão” (ato contra o então candidato à presidência da república Jair Bolsonaro), dentre outros, se somam às inúmeras manifestações históricas ocorridas na avenida.

Evidencia-se, dessa forma, a vocação principal da avenida de servir de palco para as grandes manifestações populares, sejam elas de ordem cultural - festas populares, religiosas ou mundanas - ou de ordem política.

3.4.1. Manifestações políticas: os cidadãos apolíneos

O conceito de fotografia pública de Ana Maria Mauad (2013) comporta as fotografias feitas a favor das instâncias de poder e também aquelas que o combatem, como por exemplo as fotografias feitas por Evandro Teixeira para o Jornal do Brasil sobre o período de suspensão do regime democrático no Brasil, no final dos anos 1960:

Figura 26: Movimento estudantil na Passeata dos 100 mil



Fonte: TEIXEIRA, 1968

A fotografia icônica do movimento estudantil feito por Evandro Teixeira em junho de 1968 é comentada por Marcos Sá Corrêa, historiador, jornalista, fotógrafo e editor-chefe do Jornal do Brasil na década de 1980, em depoimento ao documentário *Evandro Teixeira - Instantâneos da Realidade*, de Paulo Fontenelle:

Uma fotografia célebre, curiosa é a do movimento estudantil de 68, que parece um grande painel muralista mexicano, que tem uma história, um momento de um país todo numa cena. Por causa da perspectiva que ele faz, essa cena fica verticalizada: o que você vê não é uma cena de chão, é como se todas aquelas pessoas estivessem num painel vertical. E é um retrato incrível do Brasil da época porque tem uma faixa que atravessa a foto dizendo o "povo no poder" e você olha e vê uma "estudentada" branca, de óculos, quer dizer o povo não estava ali naquela praça. Certamente havia centenas de fotógrafos lá, mas só o Evandro conseguiu ver uma explicação tão concisa para um fenômeno político tão complicado. Ele fotografou o movimento estudantil parado no ar. O que é espantoso nessa foto é que o que se vê é uma cena de multidão, um instantâneo de multidão e é uma multidão inteiramente arrumada. É uma foto jornalística, com câmera na mão, na correria e todas as caras daquela praça são retratos, todas as pessoas que estão ali tem fisionomia, entendeu? É impressionante essa foto (TEIXEIRA, 2003).

O discurso de Marcos Sá Corrêa reafirma a capacidade da fotografia testemunhal, de caráter jornalístico, de abrigar a memória de uma época, produzir um retrato social. A fotografia mostra o posicionamento e ideal políticos da classe estudantil, durante um dos episódios mais terríveis de supressão dos direitos democráticos na história brasileira.

A característica da imagem arrumada e que consegue destacar cada indivíduo em meio à multidão remete ao princípio de individuação apolíneo, que através do autoconhecimento estabelece regras de conduta e de convivência para a sociedade. O "povo no poder", a cidadania exercida de forma democrática é uma manifestação do espírito apolíneo.

Figura 27: Atrizes protestam contra a ditadura



Fonte: ABI, 1968

As atrizes Eva Todor, Tônia Carrero, Eva Wilma, Leila Diniz, Odete Lara e Norma Bengell, que geralmente estão exercendo o espírito dionisíaco nos palcos, aparecem na imagem anterior em forma apolínea: linear, de mãos dadas, exercendo seus direitos políticos de protesto. Os cartazes pela liberdade de expressão e o fim da censura, dentre outras reivindicações, mostrados em segundo plano, em que o traço de Ziraldo pode ser reconhecido, também valorizam a dimensão apolínea da figuração. O autor da foto é desconhecido.

As máscaras, na tragédia grega, tinham como função dar forma à pulsão dionisíaca pois a máscara, por oferecer uma aparência, é um instrumento apolíneo. Nas manifestações políticas ocorridas na Avenida Rio Branco podemos constatar a presença marcante de máscaras em dois momentos: nos caras pintadas durante as passeatas pelo *impeachment* do presidente Fernando Collor de Mello e nas “Manifestações de Junho de 2013”, através da máscara representativa da comunidade online *Anonymous*:

Figura 28: Caras pintadas e o *impeachment* do Collor



Fonte: COIMBRA, 1992

Os *caras pintadas* eram estudantes do ensino médio que protagonizaram as passeatas que pediam o *impeachment* do Presidente Fernando Collor. Na época, em 1992, a minissérie *Anos Rebeldes*, produzida pela TV Globo, abordava a experiência política dos jovens de 1968 e foi forte fonte de inspiração para a atuação dos

secundaristas. A minissérie televisiva também se configura como um produto da indústria cultural baseado na memória.

A máscara de Hawkes foi adotada pelo Anonymous, comunidade online que atua pela liberdade de expressão e contra a opressão. O nome surgiu pela possibilidade que a internet oferece de inter-relação entre usuários que podem manter seu anonimato. Participantes do Anonymous já estiveram presentes em várias manifestações políticas do século XXI, como a “Primavera Árabe” e o “*Occupy Wall Street*”.

A máscara de Hawkes também aparece no filme *V de Vingança*, produzido e roteirizado pelos irmãos Wachowski, em 2006. O filme, que se baseou em uma história em quadrinhos, mostra o personagem V combatendo um estado totalitário através de várias ações anarquistas enquanto se vestia de preto e usava uma máscara. A máscara, criada pelos cartunistas, foi inspirada no rosto de Guy Hawkes, soldado inglês católico que participou da Conspiração da Pólvora e tinha como objetivo explodir o parlamento britânico no início do século XVII. A figura de Hawkes foi escolhida pelos cartunistas por representar a luta do povo contra governos e instituições totalitários e opressores:

Figura 29: A máscara de Hawkes no ato Nossa Copa é na Rua



Fonte: MÍDIA NINJA, 2014

Nas “Manifestações de Junho de 2013”, a máscara de Guy Hawkes aparece de forma bastante presente, se afirmando como símbolo visual das passeatas. A máscara também é associada com a ação dos *black blocs*, agrupamento de pessoas com inspiração anarquista que tem como tática se vestir de preto, estar mascarados para não serem reconhecidos e praticarem atos de depredação que simbolizam sua insatisfação com o sistema e governo vigentes.

Se na arquitetura e nas reformas urbanas da avenida, assim como nas manifestações políticas ocorridas na Avenida Rio Branco prevalecem o aspecto apolíneo, as máscaras agora revelam o caráter dionisíaco da avenida que encontra seu apogeu durante o Carnaval:

3.4.2. Carnaval na Avenida Rio Branco: a celebração do dionisíaco

Figura 30: Desfile de curso na Avenida Rio Branco



Fonte: MALTA, 1919

O carnaval nos primeiros anos da Avenida Central era um carnaval excludente. Ao povo não era permitida a participação nos festejos da elite carioca durante o desfile de corsos, as batalhas de confete e o delírio dos lança-perfumes. Assim como as belas fachadas das construções da avenida ocultavam a caótica cidade que pulsava por detrás delas, as figuras de arlequins e colombinas compunham as novas imagens do carnaval na avenida. O carnaval dos negros e pobres só podia acontecer lá para os lados da Praça Onze. Aos poucos, com o passar do tempo, a avenida foi tomada pelo carnaval popular.

Antes de continuarmos, gostaríamos de salientar que a imagem de Augusto Malta, do desfile de corsos, faz parte do acervo eletrônico do portal “Brasiliiana Fotográfica”. Na atualidade, o acesso à informação fotográfica se dá de forma nunca antes vista, a quantidade de imagens disponíveis ao público através da internet é enorme. Essa disponibilidade não se restringe apenas às fotografias de cunho privado que se tornam públicas através das redes sociais, mas também acervos fotográficos de museus, arquivos, bibliotecas e outros órgãos de preservação de imagens, públicos ou privados, que têm estado disponíveis em rede.

O portal é uma iniciativa da Fundação Biblioteca Nacional e do Instituto Moreira Salles e foi construído com a proposta de dar visibilidade e fomentar o debate, a pesquisa e a reflexão sobre acervos fotográficos documentais sobre o Brasil, além da preservação dessas imagens em base digital.

A implementação do portal se deu em abril de 2015 e disponibiliza, ao todo, 3700 imagens históricas do século XIX e das primeiras décadas do século XX, em alta resolução. O portal está aberto a receber outras instituições do Brasil e do exterior, públicas e privadas, detentoras de acervos originais de documentos fotográficos referentes ao Brasil, desde que os arquivos digitais e respectivos metadados estejam de acordo com os padrões adotados internacionalmente. Já foram incorporados às fotografias iniciais os acervos fotográficos do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, da Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha, do *Leibniz-Institut fuer Laenderkunde* e, mais recentemente, o acervo do Arquivo Nacional. Este processo de transmigração dos dados, como relatado anteriormente por Aleida Assmann, afirma uma política de preservação de memória que investe no ciberespaço como arquivo cultural de memória.

Continuando, além do desfile de corsos, a avenida abrigou o desfile das escolas de samba e, desde o começo de sua existência até hoje, é passarela para os desfiles de famosos blocos como: o Bafo da Onça, o Cacique de Ramos e o Cordão da Bola Preta. O desfile é um espetáculo feito de dança e música, artes dionisíacas por excelência. As

fantasias e as máscaras são artifícios apolíneos, de representação e imagem para ocultar e, ao mesmo tempo, dar forma ao espírito dionisíaco.

A música é uma arte dionisíaca por excelência. O bloco tradicional carioca Cacique de Ramos é conhecido por fornecer grandes compositores de samba, música reconhecida como tipicamente brasileira. Sambistas como Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz e os componentes do grupo “Fundo de Quintal” são alguns exemplos de tesouros musicais brasileiros advindos desse bloco de Carnaval.

Na fotografia a seguir, podemos notar o transe dos componentes do bloco Cacique de Ramos, observando suas expressões que revelam o estado dionisíaco de suas mentes. O ritmo da música pulsa tal como cada coração individual na multidão. Os movimentos dos corpos fluem de formas diferentes, porém se integram e equilibram de forma harmônica, como que regidos por uma força maior, advinda da Natureza, do pulsar da vida. O aspecto dionisíaco se revela através do conceito de Schopenhauer do Uno-primordial, conforme descrito por Nietzsche (1992), que representa a essência, o impulso básico de viver comum a todos, a afirmação da vida. A subjetividade e a individuação dão espaço a uma integração maior com a Natureza e com aspectos mais primitivos.

Figura 31: Desfile do Cacique de Ramos



Fonte: ÁVILA, 1987

O desfile do Cordão do Bola Preta exemplifica a superlotação do carnaval carioca nos últimos tempos. Ressuscitado a partir do começo dos anos 2000, o carnaval de rua do Rio de Janeiro tomou proporções descomunais. O Bola Preta arrasta milhões de foliões em seu desfile no sábado pela manhã, que representa oficialmente o início das comemorações do carnaval carioca.

Mercadoria da indústria cultural com potencial de memória astronômico, o Cordão do Bola Preta foi altamente divulgado como experiência pelo *marketing* turístico e cultural. O espaço público da avenida é patrocinado por empresas de cerveja e negociado pela administração da cidade. Cordões de isolamento separam o povo de foliões mais nobres. Uma experiência tradicional de memória se mercantiliza através da indústria cultural, como nos adverte Huyssen (2000). A interferência apolínea molda e deforma o dionisíaco em função de interesses econômicos, como mostra a fotografia a seguir:

Figura 32: Desfile do Cordão do Bola Preta



Fonte: KNAPP, 2013

A próxima fotografia mostra a atriz Leila Diniz em desfile de carro aberto pela Avenida Rio Branco, em 1970. O desfile foi resultado de uma aposta feita no programa Flávio Cavalcanti. Utilizando o figurino de sua peça tropicalista *Tem banana na banda*, a

atriz provocou um carnaval fora de época na avenida. A imagem de Leila Diniz na Avenida Rio Branco é frequentemente confundida e associada às imagens da Banda de Ipanema, bloco carnavalesco do qual Leila era madrinha. Pode-se notar em algumas fotos da mesma época da Banda de Ipanema que Leila usa o mesmo figurino, o que provavelmente teria provocado a confusão. O ciberespaço, por ser constituído e alimentado por informações múltiplas pelos atores sociais está muito mais próximo de uma lógica de construção da memória oral, que comporta erros, esquecimentos e equívocos, do que da memória escrita e da fixidez de suas informações.

Figura 33: Leila Diniz desfilando na Avenida Rio Branco



Fonte: THEOBALD, 1970

O aspecto dionisíaco do feito ganha contornos também apolíneos. Leila era uma mulher à frente do seu tempo. Suas declarações sobre amor, sexo e relacionamentos chocavam uma sociedade bastante conservadora. Por ser uma figura pública, sua imagem representava a emancipação feminina. A liberdade com que a atriz lidava com seu corpo e sua sexualidade, no final dos anos 1960, era um manifesto político, portanto, também de caráter apolíneo.

Desde a recente reforma que a avenida sofreu para a implantação do veículo leve sobre trilhos - VLT - nem as manifestações políticas, nem os blocos tradicionais puderam

utilizar a Avenida Rio Branco, como anteriormente. O tradicional trecho da avenida entre a Cinelândia e a Avenida Presidente Vargas, após as obras, não comporta mais a presença de grandes desfiles ou passeatas, pois sua largura foi bastante diminuída para abrigar a nova modalidade de transporte.

A última fotografia que ilustra essa tese é do fotógrafo Luciano Laner, do coletivo multimídia “Folia de Imagem”. Luciano é professor universitário e colaborador periférico do coletivo. O que chama a atenção na imagem é o eterno embate entre as duas pulsões artísticas. Blocos menores, que se adequam melhor ao espaço reduzido da nova avenida, a invadem para subvertê-la. O dionisíaco pulsa com a vida e se configura na esfera do incontrolável, arrebatando o espaço apolíneo da reforma urbana. As instalações do VLT, que eram o impedimento da folia, viram palco do caos festivo dionisíaco.

Figura 34: Foliões em cima da estação do VLT



Fonte: LANER, 2017

Imaginar a série fotográfica projetada no ciberespaço nos permite compará-la a uma constelação em que cada estrela seria uma imagem. Essa constelação poderia ter inúmeras formas, pois a série não precisa se encerrar, podendo receber outras contribuições de imagens da Avenida Rio Branco que estejam no ciberespaço e que se

relacionem ao viés trágico proposto por Nietzsche. Ao invés de se caracterizar por uma forma fixa, essa experiência pós-fotográfica de memória pode se caracterizar como processo.

A série fotográfica assim se aproxima do conceito de rizoma de Deleuze e Guattari (1995) pois, mais do que uma forma, o rizoma é um tipo de estrutura que não apresenta limites definidos. Os rizomas se aproximam das redes por apresentarem nós ligados por linhas, porém se diferenciam delas pelas características de não linearidade e hierarquização entre esses pontos. O rizoma, além de se constituir por seus pontos e as ligações entre eles, também se constitui por suas linhas de fuga.

A característica de não linearidade da série fotográfica se exemplifica também não apenas no ciberespaço, mas na forma como as fotografias aparecem no texto da tese. As imagens que constituem a série começam a se relacionar com o texto desde o segundo capítulo da tese, mesmo antes da série fotográfica e dos procedimentos de sua construção serem anunciados, no terceiro capítulo. O sequenciamento e a numeração das imagens também não têm nenhuma preocupação cronológica e linear.

A informação textual que acompanha as imagens é fundamental para a análise das fotografias. Tom Gunning (2016) nos lembra que uma fotografia, desprovida de linguagem, é o que se fala sobre ela. Os teóricos da virada pictórica nos alertam que o texto ajuda a prevenir a ambiguidade ou as deformações da imagem fotográfica. Além de trazer informações específicas sobre o evento fotografado, o texto nessa experiência, sempre que possível, tenta estabelecer um diálogo direto com as teorias sobre fotografia e memória vistas nos capítulos iniciais.

A experiência pós-fotográfica foi concebida com a intenção de explorar e relacionar os estudos dos capítulos iniciais a uma prática de memória no ciberespaço. Todas as decisões para a construção da série/coleção fotográfica - o tema, a metodologia, a análise das imagens etc. - foram tomadas em estreito diálogo com as teorias de fotografia e memória, vistas anteriormente.

A experiência reafirma a ideia do ciberespaço como contemporâneo arquivo cultural da memória humana, pronto para ser explorado. A construção da coleção acontece, primeiramente, através da busca de relevantes imagens da avenida no ciberespaço extraídas do conhecimento adquirido sobre o tema. Por vezes, a busca é de uma imagem que corresponda a um assunto, como na fotografia sobre o *impeachment* do Collor. Em outras vezes, a própria imagem se impõe e, por sua relevância, surge na memória, como as fotografias de embate entre policiais e estudantes feitas por Evandro Teixeira, no final dos anos 1960. A própria atividade de busca e pesquisa acaba por nos

surpreender com outras imagens, por exemplo: a imagem ressignificada de Marielle Franco, feita por Mulambö, apareceu como uma das opções sugeridas a partir da busca da fotografia original de Bárbara Dias. A acessibilidade é uma característica importante para que estudos sobre memória e fotografia sejam feitos e a tecnologia digital é uma grande facilitadora dessa questão.

A experiência pós-fotográfica se mostra profícua em revelar as memórias da Avenida Rio Branco, em que fotografias de imprensa ou documentais, além de descrever os fatos e eventos ocorridos, são prescritas à narrativa trágica. O método de exploração de memórias no ciberespaço proposto pela experiência serve para responder às questões da tese através do diálogo com os estudos teóricos e se apresenta como mais uma possibilidade de exploração de memória visual no contemporâneo, aproximando os campos da arte e da memória.

Nietzsche (1992) aponta o nascimento da tragédia na Grécia como uma forma de suportar a consciência da existência, através do embate entre essas duas pulsões artísticas. A ação de observar a influência das duas pulsões nas imagens é um exercício que nos faz refletir como a saga humana é marcada pela aproximação do homem com seus instintos mais básicos, instintivos e dionisíacos e, ao mesmo tempo, por princípios mais apolíneos, cerebrais e racionais. Neste embate existencial, na medida em que uma das pulsões se fortalece, a outra parece necessitar recompensar o espaço perdido à procura de um equilíbrio entre as forças.

A fotografia é apolínea, pois Apolo é o deus do sol, da luz, das aparências, das imagens. Se o mito trágico é uma representação simbólica ou imagética da história humana, a fotografia relacionada à memória também é, pois tem a capacidade e a função de ser uma representação do real. Da mesma forma que o teatro nos oferece uma reflexão a partir de imagens relacionadas a nossa existência no mundo, a fotografia também o faz. No teatro, entramos em catarse por nossa identificação com as imagens e os sons do palco. Ao olharmos uma fotografia de cunho social, também embarcamos em uma aventura, um mergulho em algo que representa a existência humana. Se o herói trágico nos oferece sua história para que possamos expurgar nossa tragédia existencial, a fotografia nos oferece uma experiência de mediação com o passado para que possamos entender melhor o mundo que nos cerca no presente e, conseqüentemente, tornar mais lúcida a consciência de nossa existência para a construção de um futuro melhor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos nos referir ao realismo como uma ideologia de representação ou como um movimento nas artes e humanidades, mas do ponto de vista da sociologia e antropologia, vamos concordar que a vocação realista obedece a uma espécie de impulso reflexivo, ou que o realismo é um registro impresso na memória hereditária da humanidade³⁶

(Joan Fontcuberta)

O sujeito moderno anonimamente se misturava à turba para flunar e experimentar a alteridade do novo espaço público das metrópoles e, dessa forma, exercer a crítica à modernidade. Na contemporaneidade, quem se aventura junto a um turbilhão de iguais é a imagem fotográfica digital. Ao invés de um espaço urbano, as imagens contemporâneas superlotam o ciberespaço, onde disputam com bilhões de outras imagens compartilhamentos e *likes* para circularem, serem exibidas e poderem, assim, construir a imagem do mundo que habitamos. Fontcuberta (2016) nos lembra que a pós-fotografia é a matéria-prima, o amálgama de nosso mundo contemporâneo, em que a imagem apresenta uma preponderância em relação ao real.

A produção de imagens de uma sociedade vai constituir sua autorrepresentação, proporcionar sua visibilidade, além de contribuir para construir e reafirmar sua identidade. As diferentes imagens apresentam tecnologias e estéticas próprias que permitem revelar muito sobre as particularidades das sociedades e, dessa forma, constituem uma poderosa ferramenta de investigação do campo de saber da memória social.

A fotografia analógica é fruto e imagem da sociedade moderna. Sociedade marcada pela industrialização, pelas máquinas, ferrovias, metrópoles, imprensa e mercado editorial. A fotografia analógica é matéria, um objeto, seja daguerreótipo, filme ou cópia em papel fotográfico, e se apoia sobre o caráter funcional e sobre a noção de documento com seus valores de registro, verdade, memória e arquivo. A fotografia como testemunho visual utilizada como fonte de informação ganha contornos coletivos, se destaca no âmbito social e encontra nos veículos de comunicação impressos seu principal

³⁶ Podemos referirnos al realismo en tanto que ideología de representación o como un movimiento en las artes y humanidades, pero desde la perspectiva de la sociología y de la antropología, convengamos que la vocación realista obedece a una especie de pulsión refleja, o que el realismo es un registro impresso en la memoria hereditaria de la humanidad.

meio de circulação e difusão. O fotojornalismo e a fotografia documental assumem um papel bastante importante como retrato da sociedade moderna.

A fotografia digital é a imagem e a consequência de uma sociedade na qual a economia se dá através da informação como mercadoria. Os objetos se desmaterializam, os códigos e os algoritmos prevalecem. As noções de tempo e espaço se modificam, se comprimem. A fotografia digital atende aos anseios de uma sociedade global e distribuída em rede que privilegia a velocidade e o imediatismo. A imagem digital não tem uma origem, está em todos os locais, pois está desterritorializada. A tecnologia fotográfica depende das telas dos computadores para sua existência através de programas fundamentais para sua exibição. Os telefones celulares absorvem múltiplas funções, dentre elas a de fotografar e de acessar as redes sociais, impulsionando a produção da fotografia vernacular à hipertrofia. A fotografia digital expande a atuação da fotografia para os processos de linguagem através da fotografia vernacular e ocupa papel de destaque na criação artística contemporânea. A imagem produzida na contemporaneidade prevalece sobre o real em nossa percepção do mundo.

A fotografia analógica apresenta a possibilidade de reprodução através de cópias oriundas de uma mesma matriz, o negativo de prata. A tecnologia digital possibilita a duplicação de arquivos que, ao invés de originarem uma cópia, geram outro original, com a mesma capacidade de autorreprodução. Não há diferença entre arquivo original e cópia. Uma imagem se destaca no ciberespaço por sua hiper-reprodução e circulação.

Na transição entre as tecnologias fotográficas analógica e digital e apesar da enorme diferença entre suas naturezas, a fotografia digital herdou todos os usos e as funções até então atribuídos à analógica. Assim, surge um paradoxo contemporâneo: a tecnologia fotográfica digital, que tem como principal característica a virtualidade, tem de atuar em determinados segmentos da fotografia que se fundamentam na noção de documento da fotografia analógica.

O hibridismo que Philipe Rosen (2001) aponta entre as duas tecnologias fotográficas, analógica e digital, contrasta com o discurso de ruptura radical que marcaria a transição entre as eras moderna e contemporânea, porém pode explicar a adequação da imagem digital à estética da fotografia analógica. A característica de mimetismo digital da tecnologia contemporânea possibilita a simulação de outras imagens. Em um determinado momento de seu desenvolvimento, a tecnologia da imagem digital optou pela simulação da estética realista da fotografia analógica, com sua sensação de perspectiva e riqueza de detalhes. Dessa forma, temos duas tecnologias extremamente diferentes em sua gênese, porém que produzem imagens muito similares esteticamente. Essa transição

que Joan Fontcuberta (2016) classifica como uma ruptura invisível, faz com que grande parte das pessoas não tenha notado as mudanças profundas ocorridas entre as técnicas fotográficas da imagem e como a tecnologia digital suplantou a analógica, tornando-a praticamente obsoleta.

Se a transição entre as duas tecnologias fotográficas mostra a influência de uma sobre a outra, podemos dizer que a cultura sobre a fotografia - para o que a fotografia serve e quais são seus usos e funções - também está submetida a esse regime de hibridização e influência mútua. O desvio do desenvolvimento da imagem digital, que se prenunciava experimental e era desenvolvida em conjunto com cientistas e artistas visuais, para a estética do realismo ocorre pela demanda de uma sociedade que escolhe usar a forma fotografia pura e direta como representação do real.

Tom Gunning (2016) nos alerta que a relação que temos com a fotografia como representação do real vai além da característica indexical das imagens e que, dentro do contexto semiótico, a iconicidade seria uma característica muito mais preponderante ao fato de relacionarmos fotografia à realidade pela riqueza de detalhes que oferece.

A fascinação que temos pela fotografia, para Gunning (2016), está relacionada à associação da imagem a uma realidade pré-existente. Dessa forma, o autor sugere uma interpretação fenomenológica a partir das ideias ontológicas de Roland Barthes e André Bazin, que consideram que a fotografia nos coloca ante à presença de algo, uma emanção do passado - o que se adequa à fotografia como registro de memória.

Segundo Tom Gunning (2016), a possibilidade de ilusão total que a fotografia pode nos proporcionar, é outra característica muito marcante. Por isso, o autor afirma que a imagem digital se apresenta como um campo profícuo de investigação e preconiza que a fotografia continuará sendo uma forma especial de representação visual da memória humana por proporcionar ao homem algo único e inalcançável quando comparada às outras imagens.

O hiper-realismo da imagem fotográfica pela representação precisa, científica e mimética do real e a sensação de vínculo com o passado, portanto, parecem ser os motivos para a eleição da imagem fotográfica pela sociedade como mais apropriada para representar e documentar nosso mundo. O hibridismo entre as tecnologias da imagem exerce influência sobre o fazer fotográfico contemporâneo e explica o paradoxo imenso da documentação fotográfica feita a partir da técnica digital que, a princípio, não precisa nem do referente para produzir imagens. Em relação à memória, não podemos negar a similaridade entre a estética fotográfica realista e as imagens associadas às lembranças de fatos importantes que povoam nossas mentes, sejam de caráter individual ou coletivo.

O termo fotografia digital foi cunhado com intenções mercadológicas para facilitar a assimilação pela sociedade de uma nova tecnologia em substituição à outra. O termo é equivocado semanticamente para nomear a nova técnica, pois o processo de produção da imagem não apresenta um contato direto, uma escrita da luz na superfície de gravação. Milton Guran (2002, p. 87) afirma: “Sendo essencialmente diversa da fotografia, não se justifica que a imagem digital seja chamada de fotografia”. André Rouillé (2009, p. 452) sugere que estamos diante de uma imagem de natureza tão distinta, que é um erro ainda chamá-la de fotografia: “[...] a mal denominada fotografia digital”.

Ronaldo Entler (2009) nos adverte sobre outro equívoco de nomenclatura, a inadequação da utilização do termo fotografia contemporânea para explicar as mudanças que a fotografia vem sofrendo nos últimos vinte ou trinta anos, pois dentre outros fatores, ressalta que o termo torna absoluto um conceito que deveria se referir a todo e qualquer presente: “[...] parece que daqui a cem anos, leremos nos livros que a fotografia contemporânea foi um movimento ocorrido na passagem do século XX para o século XXI”.

Pós-fotografia, imagem híbrida, hiperfotografia, fotografia expandida são algumas dentre outras tantas denominações que tentam definir a produção fotográfica do contemporâneo. O termo fotografia, como já era utilizado anteriormente, persiste denominando tanto a atividade, quanto os produtos visuais gerados por ela.

A palavra fotografia, mais do que denominar a técnica específica de gravação de imagem analógica, parece estar atrelada à estética hiper-realista da imagem fotográfica, tão similar à forma pela qual percebemos visualmente o mundo. Talvez essa tenha sido a razão pela qual nenhum outro termo mais apropriado tenha surgido para denominar a nova tecnologia de imagem digital.

A utilização da imagem fotográfica digital para os registros de documentação, informação e memória se apoia fundamentalmente na estética hiper-realista, já que não pode mais se apoiar na relação de verdade indexical com o referente. Ainda que a fotografia tenha perdido sua credibilidade como atestado do real, o que ficou explícito com a tecnologia digital, gêneros fotográficos como a fotografia documental e o fotojornalismo continuam a ser produzidos para suprir uma necessidade da sociedade de mediação e representação do mundo. Tom Gunning (2016) nos lembra que regras de discurso são estabelecidas para a fotografia ainda manter essa relação com a verdade, principalmente para o fotojornalismo e para fotografias governamentais que carecem desse tipo de comprovação.

A fala da fotógrafa Bárbara Dias - epígrafe inicial desse trabalho - que aspira fazer fotos históricas utilizando imagens digitais na produção de um fotojornalismo ativista, também revela o hibridismo entre as duas tecnologias da imagem que influencia o pensar e o fazer fotográficos na atualidade. Apesar da técnica digital se afastar da relação de comprovação do real, a ideia da fotografia como documento histórico moderno, que era avaliada pela tecnologia analógica, ainda faz parte da cultura fotográfica contemporânea.

Para Fontcuberta (2016), a memória em tempos digitais se distancia cada vez mais da fotografia. Ele se refere à fotografia vernacular, na qual o hábito de colecionar imagens que registrem as lembranças de momentos especiais em álbuns de fotografias foi substituído pela postagem de imagens que comunicam nosso estado de espírito e nossas atividades cotidianas através das redes sociais. Segundo o fotógrafo catalão, a “fotografia conversacional” se afasta da memória para atuar no âmbito da comunicação e da linguagem. Não concordo com o autor, acredito que as práticas de comunicação com imagens contemporâneas se somam às práticas de memória mais tradicionais. Não vejo essas práticas de forma excludente e em oposição. Talvez não tenhamos o álbum de família, mas mantemos os porta-retratos, as fotos de entes queridos nas carteiras. Valorizamos a fotografia profissional de grandes eventos como casamentos, nascimentos e batizados, ao mesmo tempo que produzimos pitorescas “*selfies*” que se revelam como explorações lúdicas de autorrepresentação para atestar nossa presença no mundo. À medida que a atuação da fotografia se amplia tanto no universo da linguagem nas redes sociais, quanto no da criação artística na contemporaneidade (FONTCUBERTA, 2016), os registros de memória feitos a partir da fotografia aumentam proporcionalmente.

A cultura de preservação da memória, segundo Huyssen (2000), é uma reação contemporânea ao imediatismo e à sensação de presente contínuo que marcam o ciberespaço e as redes digitais. Uma iniciativa como o portal “Brasileira fotográfica” é um exemplo de como a tecnologia digital pode ajudar a organizar, preservar e disponibilizar imagens relacionadas à memória social e coletiva. A mesma tecnologia digital, que ameaça a memória por ter o descarte como pressuposto fundamental de seu funcionamento, passa a oferecer soluções acessíveis de preservação e divulgação da memória.

Apesar da grande influência que a cultura digital tem sobre nossas ações do cotidiano, a memória contemporânea é influenciada, porém não totalmente determinada pela tecnologia. Pensar a memória no futuro apenas atrelada ao ciberespaço e à iminência do esquecimento pelos constantes descartes da tecnologia digital é um equívoco. A memória, para além da tecnologia que a molda, vive nos indivíduos, nas

famílias, nos grupos e nas interações sociais. Huyssen (2000, p.37) nos adverte sobre o absurdo de estabelecer uma divisão entre memória real e memória virtual, quando se quer referir à memória do universo digital. O autor, assim, reafirma que toda memória é virtual, “transitória, notoriamente não confiável e passível de esquecimento; em suma, ela é humana e social”.

Em resumo, poderíamos dizer que a relação entre fotografia e memória, que se estabelece indissociável na modernidade, se enfraquece em relação à fotografia vernacular aplicada às redes sociais do contemporâneo. Porém, o mesmo não ocorre em relação à fotografia vinculada à memória coletiva e social que é impulsionada por novas formas de produção em compasso com o universo digital e por uma valorização das políticas de memória na contemporaneidade.

Os gêneros fotográficos que têm a documentação social como função principal continuam a ser produzidos pela tecnologia digital, apesar da relação direta com o real, provocada pela característica indexical da fotografia analógica ter desaparecido. Nossa fascinação pelas fotografias se dá pela riqueza de detalhes oferecida pelo realismo e pela possibilidade de associá-las a eventos pré-existentes. Ainda que tenhamos uma tecnologia digital capaz de gerar outras possibilidades estéticas à imagem através da simulação, apresentamos ainda a necessidade da estética fotográfica hiper-realista para representar a sociedade e mediar as relações entre indivíduo e mundo.

A tecnologia digital também oferece a possibilidade de horizontalizar a disseminação de versões múltiplas de memória, o que impulsionou os coletivos fotográficos a estabelecerem um contraponto na produção de memória contemporânea, dando vozes a setores da sociedade que tradicionalmente não são contemplados pela mídia hegemônica.

A partir dessas informações, percebemos uma relação significativa entre fotografia e memória social no contemporâneo. Ainda que influenciada por aspectos da modernidade, a relação entre fotografia e memória social é renovada pela valorização da memória na contemporaneidade, por novas formas de documentação fotográfica em compasso com a tecnologia digital e pelo ciberespaço que se estabelece como depósito e arena das narrativas fotográficas de memória.

Ao fim da tese, acredito ter respondido à pergunta inicial sobre como a relação entre memória e fotografia foi afetada a partir das transformações sofridas pela sociedade contemporânea provocadas pelo surgimento da tecnologia digital. Após quatro anos, período em que me esforcei por tentar responder a essa questão, pude perceber o quanto

esses estudos foram proveitosos para o meu saber, minha formação como professor e crescimento como indivíduo.

Explorar a memória da Avenida Rio Branco trouxe à tona minhas próprias lembranças da avenida: o fascínio de criança em ver a alegria e as cores dos blocos de carnaval em imagens *contra-plongée*; sentar nas mesinhas sobre a calçada de pedra portuguesa para tomar frapê de coco no Café Simpatia, nas tardes em que ia "trabalhar" com meu pai no centro da cidade durante minha adolescência; seguir da Cinelândia à Candelária para assistir ao comício das "Diretas Já" aos 19 anos; acordar às 7 da manhã para fotografar a multidão do Bola Preta abrindo tantos carnavais cariocas. Muitas recordações que exemplificam o quanto a avenida também foi importante em minha vida.

REFERÊNCIAS

ABI. **Atrizes protestam contra a ditadura**. Disponível em: <<http://www.abi.org.br/os-50-anos-de-1968e-tema-do-novo-livro-de-roberto-sander/>>. Acesso em: 01/06/2017.

ASSMANN, A. Espaços da recordação. **Formas e transformações da memória cultural**. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.

ARCOWEB. **Ilustração fotográfica projeta a construção do museu do Amanhã**. Disponível em: <<https://arcoweb.com.br/finestra/arquitetura/santiago-calatrava-museu-amanha-rio-janeiro-2014>>. Acesso em: 01/06/2017.

ÁVILLA, L. **Desfile do Cacique de Ramos**. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/blocos-de-carnaval/veja-fotos-da-historia-do-cacique-de-ramos-7338426>>. Acesso em: 01/06/2017.

BALTAR, L. **Fuxos/contrafluxos**. Luiz Baltar, 2014. Disponível em: <<http://luizbaltar.com.br/ensaios/contrafluxos/>>. Acesso em: 01/06/2017.

_____. **Manifestação política e o Theatro Municipal**. Disponível em: <<http://luizbaltar.com.br/ensaios/contrafluxos/>>. Acesso em: 01/06/2017.

_____. **Manifestantes e policiais na Av. Rio Branco**. Disponível em: <<http://luizbaltar.com.br/ensaios/contrafluxos/>>. Acesso em: 01/06/2017.

BARROS, D. S. e AMELIA, D. Arquivo e memória: uma relação indissociável. **Transinformação**, Campinas, v. 21 n.1, p. 55-61, 2009.

BARTHES, R. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDELAIRE, C. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas I**: Magia e técnica, Arte e Política. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994A.

_____. **Obras escolhidas III**: Sobre alguns temas em Baudelaire. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994B.

BRASSAÏ, G. **Proust e a fotografia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BURKE, P. O testemunho das imagens. In: **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru, SP: EDUSC, p.11-24, 2004.

CAFFÉ, F. **Bate-bolas na Cinelândia**. Disponível em: <<https://www.facebook.com/Foliadelmagens/916456845187083/>>. Acesso em: 10/10/2018.

CARTIER-BRESSON, H. **The decisive moment**. New York: Steidl, 1952.

CARVALHO, V. A experiência do homem comum na fotografia de rua contemporânea. **Galáxia** (São Paulo, *Online*), n. 32, p. 80-92, 2016. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016223091>>. Acesso em: 01/06/2017.

CASTELLS, M. **A era da informação: economia, sociedade e cultura. A sociedade em rede.** São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2001.

COIMBRA, C. **Caras pintadas e o impeachment do Collor.** Disponível em: < <https://extra.globo.com/noticias/educacao/vida-de-calouro/enem-2012-impeachment-de-fernando-collor-tema-frequente-6260589.html>>. Acesso em: 01/06/2017.

DEBELLIAN, M & PONTES, F. **Peter Burke, historiador das ideias.** 2010. Disponível em:< <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10453>>. Acesso em: 08/01/2016.

DEEPTHROAT MAGAZINE. **Fotoguerrilha.** 2018. (11m27s). Disponível em: < <https://youtu.be/B2-xwhmWCwc>>. Acesso em: 10/10/2018.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia.** vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

DIAS, B. **Marielle Franco na Câmara dos Vereadores.** Disponível em: < https://www.instagram.com/p/Bntb_KcBuww/>. Acesso em: 10/10/2018.

_____. **Ato Fora Temer.** Disponível em: < <http://fotoguerrilha.com/ato-inaceitavel-no-rio-de-janeiro/>>. Acesso em: 10/10/2018.

DODEBEI, V. Espaço mítico e imagético da memória social. In: Magalhães, I.; Gondar, J. (Org.) **Memória e espaço.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. p. 63-71.

DÖRR, L. **Behind the FIRSTS Project: How Luisa Dörr Shot 12 TIME Covers On Her iPhone.** Time Magazine, 2018. Disponível em: <<http://time.com/4921227/time-magazine-covers-shot-on-iphone/>>. Acesso em: 10/10/2018.

DUBOIS. P. Da imagem-traço à imagem-ficção: O movimento das teorias da fotografia de 1980 aos nossos dias. In: **Discursos fotográficos,** Londrina, v.13, n.22, p.31-51, jan./jul. 2017.

_____. A matéria tempo e seus paradoxos perceptivos na obra de David Claerbout. In: FATORELLI, A; CARVALHO, V de; PIMENTEL, L. (Org.) **Fotografia contemporânea: desafios tendências.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

_____. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Campinas: Editora Papirus, 1993.

ENTLER, R. **Um lugar chamado fotografia, uma postura chamada contemporânea.** Disponível em <http://www.entler.com.br/textos/postura_contemporanea.html>. Acesso em 01/06/2017.

_____.; OLIVEIRA Jr, A. R. de. Rio de mão dupla: dois olhares sobre a metrópole. **FACOM,** n. 11, 2003.

FABRIS, A. **Fotografia - Uso e funções no século XIX**. São Paulo: EDUSP, 1991

FATORELLI, A. Modalidades de inscrição temporal nas imagens fotográficas. In: FATORELLI, A; CARVALHO, V de; PIMENTEL, L. (Org.) **Fotografia contemporânea: desafios tendências**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

_____. **Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.

FERNANDES, A.C. **Batalhão da PM e a Biblioteca Nacional**. Disponível em: < <https://extra.globo.com/noticias/rio/autora-de-foto-viral-diz-que-policia-nao-deixou-protesto-acontecer-foi-violentissimo-21277023.html>. > Acesso em: 01/06/2017.

FERNANDES JUNIOR, R. Processos de criação na fotografia. **FACOM**, n. 16, 2006.

FERREZ, G.; SANTOS, P. F. dos. **O álbum da Avenida Central: um documento fotográfico da construção da Avenida Rio Branco**. Rio de Janeiro: João Fortes Engenharia; São Paulo: Ex-Libris, 1982.

FERREZ, M. **Cartão postal de Vendedores Ambulantes**. Disponível em: < <http://www.harpyaleiloes.com.br/catalogo.asp?Num=4541&Srt=3&pag=6>>. Acesso em: 10/10/2018.

_____. **A arquitetura eclética da Avenida Central**. Disponível em: < <http://rioprimeirasposes.ims.com.br/visoes-da-cidade-a-partir-da-chegada-da-fotografia-1840-1930/>>. Acesso em: 01/06/2017.

_____. **Cine Pathé**. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=4787>>. Acesso em: 01/06/2017.

_____. **Reprodução da página 17 do “Álbum da Avenida Central”**. Disponível em: < http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/am_mf.htm>. Acesso em: 01/06/2017.

_____. **Construção da Avenida Central, vista para o sul**. Disponível em: < <http://rioprimeirasposes.ims.com.br/albuns-do-rio/>>. Acesso em: 01/06/2017.

FLUSSER, V. **Ensaio sobre a fotografia – para uma filosofia da técnica**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998.

FONTCUBERTA, J. **La furia de las imágenes - Notas sobre la postfotografía**. Barcelona: Galáxia Gutenberg, 2016.

_____. **A câmera de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2012.

_____. **Por um manifesto pós-fotográfico**, 2011 Tradução de Gabriel Pereira. Disponível em <<http://www.studium.iar.unicamp.br/36/7/>> Acesso em 01/06/2017.

_____. **La fotografía ha muerto, ¡viva la postfotografía! El independiente**, 2017. Disponível em: <<https://www.elindependiente.com/economia/2017/01/27/la-fotografia-ha-muerto-viva-la-postfotografia/>>. Acesso em: 01/06/2017.

_____. **El beso de Judas - Fotografia y Verdad.** Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

FOTÓGRAFAS BRASILEIRAS. **Nossa história.** Post do Facebook. Disponível em: < https://www.facebook.com/pg/fotografasbrasileiras/about/?ref=page_internal>. Acesso em: 10/10/2018.

FREUND, G. **Fotografia e sociedade.** Lisboa: Nova Vega, 1989.

GONDAR, J. Cinco proposições sobre memória social. In: DODEBEI, V.; FARIAS, F. R.; GONDAR, J. (Orgs.) **Revista Morpheus v. 9 nº 15: Por que memória social?** Rio de Janeiro: Editora Híbrida, 2016.

GUIMARÃES, J.C. **Fotógrafas Brasileiras.** Disponível em: < <https://waniacorredo.com.br/fotografas-brasileiras-1/>>. Acesso em: 10/10/2018.

GUNNING, T. Qual a intenção de um índice? Ou: Falsificando fotografias. In: FATORELLI, A; CARVALHO, V de; PIMENTEL, L. (Org.) **Fotografia contemporânea: desafios tendências.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

_____. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, L & SCHWARTZ, V. (Org.) **Cinema e a invenção da vida moderna.** São Paulo: Cosac Naify, 2001.

GURAN, M. **Linguagem fotográfica e informação.** Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, 2002.

HOLLANDA, R. Augusto Malta, a versão mecânica do flâneur. In: **Revista Rio de Janeiro.** n. 10, 2003.

HUYSSSEN, A. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentalismo, mídia.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

_____. **En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización.** Buenos Aires: FCE, 2001.

_____. Entrevista a Andreas Huyssen. **Comunicação & Cultura**, n. 7, p. 141-151, 2009.

JACQUES, P. **Elogio aos Errantes.** Salvador: EDUFBA, 2012.

JENKINS, H. **Cultura da convergência.** São Paulo: Aleph, 2012.

KNAPP, E. **Desfile do Cordão do Bola preta.** Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/paywall/signup.shtml?http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/13607-bloco-cordao-da-bola-preta-no-rio>>. Acesso em: 01/06/2017.

KOK, G. **Rio de Janeiro na época da Av. Central.** São Paulo: Bei Comunicação, 2005.

KOSSOY, B. **Fotografia e história.** São Paulo: Editora Ática, 1989.

_____. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, E. **O fotográfico**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

KRASE, A. **Paris: Eugène Atget 1857-1927**. Cologne: Taschen, 2004.

LANER, L. **Foliões em cima da estação do VLT**. Disponível em: < <https://www.facebook.com/Foliadelmagens/photos/a.533711860128252.1073741829.533508896815215/741388716027231/?type=3&theater>>. Acesso em: 10/10/2018.

LEITE, M. Texto verbal X texto visual. In: BIANCO, B. & LEITE, M. (Org.) **Desafios da Imagem**. Campinas: Papirus Ed., 2001.

_____. Fotografia e memória: depoimento. **Revista Antropológicas**, ano 13, vol. 20, 2009.

LÉVY, P. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. **A inteligência coletiva. Por uma antropologia do ciberespaço**. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

LORENZOTI, E. PÓS-TV, de pós-jornalistas para pós-espectadores. **Observatório da imprensa**. São Paulo, nº 752, jun 2013. Disponível em: < www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/postv_de_pos_jornalistas_para_pos_espectadores>. Acesso em: 01/06/2017.

MALTA, A. **Esta está pedindo picareta**. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_am_arquivos/am_1906_03.jpg>. Acesso em: 01/06/2017.

_____. **O Prefeito Pereira Passos e o Barão do Rio Branco**. Disponível em: < <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliiana/handle/20.500.12156.1/2418>>. Acesso em: 10/10/2018.

_____. **Desfile de curso na Avenida Rio Branco**. Disponível em: < <http://www.ims.com.br/ims/explore/acervo/noticias/antigos-carnavais>>. Acesso em: 01/06/2017.

MAUAD, A. M. Fotografia pública e cultura visual em perspectiva histórica. In.: **Revista Brasileira de História da Mídia**. vol.2, n. 2, jul/dez 2013.

MÍDIA NINJA. **Perguntas frequentes**. Mídia Ninja, 2018. Disponível em: < <http://midianinja.org/perguntas-frequentes/>>. Acesso em: 10/10/2018.

_____. **Greve dos garis em frente à câmara dos Vereadores**. Disponível em: < <https://pt.globalvoices.org/2014/03/11/greve-de-garis-no-rio-de-janeiro-da-luta-a-vitoria/>>. Acesso em: 01/06/2017.

_____. **A máscara de Hawkes no ato Nossa Copa é na Rua**. Disponível em: < <https://www.flickr.com/photos/midianinja/albums/72157644745470058/with/14433751493/>>. Acesso em: 10/10/2018.

MIRZOEFF, N. **Una introducción la cultura visual**. Barcelona: Paidós, 2003.

MULAMBÖ. **Força da natureza**. Disponível em: < <https://joaodamotta.wixsite.com/mulambo/fotos?fbclid=IwAR18nnroI1XFASpaf97M8y0hHlxUR7OJTDcqoPGaSIRSq2-YJqDQKvkChOs>>. Acesso em: 10/10/2018.

NATES, O. C. **Postfotografia: Informe especial**. 2014. Disponível em:< <https://oscarenfotos.com/2014/08/23/postfotografia/>>. Acesso em: 01/06/2017.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

O GLOBO. **Desfile da Escola de Samba Tupy de Brás de Pina**. Disponível em: < <http://oglobo.globo.com/rio/o-rio-de-janeiro-de-outros-tempos-5811809>>. Acesso em: 01/06/2017.

OLICK, J.; VINITSKY-SEROUSSI, V.; LEVY, D. **The Collective Memory Reader**. Nova York: Oxford University Press, 2011.

PESSANHA, T. **Selfie no #EleNão**. Disponível em: < <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1912307935513398&set=pb.100002026292077.-2207520000.1545832331.&type=3&theater>>. Acesso em: 10/10/2018.

PIRES, F. Q. **Fotografia em crise? Revista Zum**, São Paulo, n. 6, jun 2014. Disponível em: <revistazum.com.br/revista-zum_6/fotografia-em-crise> Acesso em: 01/06/2017.

PIRES, M. C. F.; SILVA, S.L.P. **Fotografia e Aderência Simbólica: ?Aura?, ?Engajamento? e ?Memória? no protagonismo fotográfico**. **Revista Ciências Sociais Unisinos**, v. 52, p. 437-446, 2016.

POE, E. A. **Os melhores contos de Edgar Allan Poe**. 3ª ed. São Paulo: Editora Globo, 1999.

PRONER, F. **Homenagem à Marielle Franco**. Disponível em: < <http://www.pt.org.br/placa-em-homenagem-a-marielle-franco-e-recolocada-no-rio/>>. Acesso em: 10/10/2018.

QUEIROGA, E. **Coletivos fotográficos contemporâneos**. São Paulo: Appris, 2012.

REVISTA ISTOÉ. **O jornalista Paulo Barreto**. Disponível em: < https://istoe.com.br/295699_DOM+JOAO+DO+RIO/>. Acesso em: 10/10/2018.

RIBEIRO, A. **Vista panorâmica da Bahia do Rio de Janeiro, Brazil**. Disponível em: < <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/2857>>. Acesso em: 01/06/2017.

RICHTIN, F. **Después de la fotografía**. Cidade do México: Edit. Concaulta/ Fundación Televisa, 2010.

ROSEN, P. **Change mummified: cinema, historicity, theory**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2001.

ROUILLÉ, A. **Fotografia entre arte e documento**. Rio de Janeiro: Senac Editora, 2009.

SANTAELLA, L. Os três paradigmas da imagem. In: SALMAIN, E. (org.) O fotográfico. São Paulo. Editora Hucitec / Editora Senac São Paulo, 2005.

SCOTT, C. **Street Photography** - from Atget to Cartier-Bresson. London/New York: I.B.Tauris & Co., 2013.

SILVA, S. L. P. Desafios metodológicos em memória e fotografia. In: DODEBEI, V.; FARIAS, F. R.; GONDAR, J. (Org.) **Revista Morpheus** v. 9 n. 15: Por que memória social? Rio de Janeiro: Editora Híbrida, 2016.

_____. Antes Ver para Crer, Hoje Digitalizar para Acreditar: a fotografia e o gozo estético da cultura visual. In: **Revista Domínios da Imagem**, ano 6, n. 11, p.111-120, 2013.

_____. A fotografia e o processo de construção social da memória. In: **Ciências Sociais Unisinos**, São Leopoldo, v.47, n.3, p.228-231, set/dez 2011.

SILVA JÚNIOR, J. A. Cinco hipóteses sobre fotojornalismo em cenários de convergência. **Discursos fotográficos**. v.8, n.12, 2012.

SIMMEL, G. **As grandes cidades e a vida do espírito**. Mana, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 577-591, out. 2005.

SINGER, B. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, L & SCHWARTZ, V. (Org.) **Cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

SOUZA, F. G. de. Augusto Malta e o olhar oficial – cotidiano e memória no Rio de Janeiro – 1903/1906. In: **História, imagens e narrativas**, ano 1, n. 2, p.72-93, abril 2006.

SOUZA, J. P. **Fotojornalismo: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

TEIXEIRA, E. **Morte do estudante na “sexta-feira negra”**. Disponível em: < <http://www.cartamaior.com.br/?/Coluna/A-fotografia-como-resistencia-politica-Evandro-Teixeira-e-a-ditadura-brasileira-/31608>>. Acesso em: 01/06/2017.

_____. **Movimento estudantil na Passeata dos 100 mil**. Disponível em: < <http://photos.com.br/evandro-teixeira-em-entrevista-exclusiva/>>. Acesso em: 01/06/2017.

_____. **As abelhas selvagens**. Disponível em: <<http://zonacurva.com.br/simposio-o-golpe-de-1964-e-onda-autoritaria-na-america-latina-na-usp/>>. Acesso em: 01/06/2017.

_____. **Evandro Teixeira - Instantâneos da realidade**. Direção: Paulo Fontenelle, Rio de Janeiro: Canal Imaginário, 2003. 1 DVD (76 min).

THEOBALD, R. **Leila Diniz desfilando na Avenida Rio Branco**. Disponível em: < <http://jornalggn.com.br/noticia/leila-a-eterna-rainha-da-banda-de-ipanema>>. Acesso em: 05/05/2017.

VERGARA, P. **Black-bloc e a Greve Geral de 28/04**. Disponível em: < <https://www.brasildefato.com.br/2017/04/29/sindicalistas-e-oab-dizem-que-pm-usou-violencia-em-comicio-no-rio/>>. Acesso em: 01/06/2017.

WESTERBECK, C. **What is street photography**. (3m54s). 2017. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=BP8yifGkYIQ> 2017>. Acesso em: 10/09/2018.

WESTERBECK, C. & MEYEROWITZ, J. **Bystander - A history of street photography**. London: Thames & Hudson, 1994.