

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS UFPE/UFPB

A ANTIFOTOGRAFIA NA CIA DE FOTO

**DESTRUIÇÃO, REMIXAGEM & REDEFINIÇÃO DE AUTORIA COMO
PROCESSOS DE CRIAÇÃO**

KYRTILENE DE AGUIAR SILVEIRA FORD

KYRTILENE DE AGUIAR SILVEIRA FORD

A ANTIFOTOGRAFIA NA CIA DE FOTO
DESTRUIÇÃO, REMIXAGEM & REDEFINIÇÃO DE AUTORIA COMO
PROCESSOS DE CRIAÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós-graduação em Artes Visuais da UFPE/UFPB como requisito parcial para obtenção do título de mestre. Linha de Pesquisa: História, Teoria e Processos de Criação em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Newton de Souza Lima Júnior

Recife, 2015

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria Valéria Baltar de Abreu Vasconcelos, CRB4-439

F699a	<p>Ford, Kyrtilene de Aguiar Silveira A antifotografia na Cia de Foto destruição, remixagem & redefinição de autoria como processos de criação / Kyrtilene de Aguiar Silveira Ford. – Recife: O Autor, 2015. 212 f.: il.</p> <p>Orientador: Carlos Newton de Souza Lima Júnior. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Universidade Federal da Paraíba. Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2015. Inclui referências e anexos.</p> <p>1. Arte. 2. Fotografia. 3. Fotógrafos. 4. Criação (Literária, artística, etc.). I. Lima Júnior, Carlos Newton de Souza (Orientador). II. Título.</p> <p>700 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2015-203)</p>
-------	--

KYRTILENE DE AGUIAR SILVEIRA FORD

A ANTIFOTOGRAFIA NA CIA DE FOTO
DESTRUIÇÃO, REMIXAGEM & REDEFINIÇÃO DE AUTORIA COMO PROCESSOS DE
CRIAÇÃO

Aprovado em 24 de agosto de 2015

Banca examinadora:

Prof. Dr. Carlos Newton de Souza Lima Júnior – Membro Titular Interno (UFPE)

Prof.^a Dr.^a. Maria do Carmo de Siqueira Nino – Membro Titular Externo (UFPE)

Prof.^a. Dr.^a. Helena Mousinho Magalhães Pacheco – Membro Titular Interno (UFPE)

'[...] mas, quando se trata de recordar, a fotografia fere mais fundo.'

Susan Sontag, 2003, p.23

Agradeço eterna e saudosamente à moça na fotografia



Dedico este trabalho ao meu inteligente, imaginativo e carinhoso sobrinho, José Antônio, que aos sete anos é o homem de minha vida. Sua sabedoria é mágica.

Às minhas irmãs, Suzy e Gyl, que plantaram onze horas comigo enquanto embalávamos saudades repartidas.

E ao meu cunhado Carlos, que subiu e desceu a *maledetta* Avenida Agamenon Magalhães enfrentando intermináveis engarrafamentos e assim dando um apoio inestimável nos dias mais longos de nossas vidas.

Meses e dias que pareciam minutos, que pareceram anos. Ler e escolher, escrever e esquecer. Estive acompanhada de porquês e atormentada de para quês. Um ubíquo luto tornou tudo diferente. As proporções, prerrogativas e prioridades cambiaram de lugar e intensidade. No meio de um redemoinho de estranhas semanas, sempre haviam pessoas que trouxeram presentes que não sabiam que portavam. Para cada uma digo o que me ofertaram sem saber:

Maria Betânia e Silva, empatia
Vitória Amaral, delicadeza
Paulina Maria, intuição
Tereza Carvalho, alegria
Niedja Santos, gentileza
Ceci Medeiros, música
Cláudia Badaró, tranquilidade
Flora Ruiz, ternura
Daniel Moreira, risadas
Maria do Carmo Nino, conhecimento
Renata Wilner, confiança
Marcos Costa, doação
Kate Leslie, presença
Cristiana Dias, placidez
Danielle Almeida, afeto
Marcia Tavares, fraternidade
Renata Victor, brevidade
Edith Leslie, encantamento
Luciene Pontes, solidariedade
Carlos Newton, Glauber Rocha
Dori Nigro, doçura
Tereza Vilaça, esperança
Paulo Emilio, graciosidade
Rebeka Monita, literatura
Luciana Tavares, energia
Alexandre Azevedo, permanência
Maria Augusta, memória

Obrigada.

A

Rafael Jacinto

João Kehl

Pio Figueiroa

Carol Lopes

Não tenho como agradecer a fundamental e importantíssima participação desses quatro talentosos fotógrafos e artistas. Em meio às suas ocupadas agendas encontraram tempo para gentilmente atender a minha solicitação para entrevistá-los.

Minha gratidão especial a Carol por ter enviado dados e imagens inéditas que eu não poderia obter de outra maneira e muito enriqueceram a pesquisa.



Um cara que sabia se divertir.

Ao meu pai,
Obrigada.

RESUMO

O processo de criação em fotografia na contemporaneidade é transgressor, irrequieto e um ávido explorador. É plural, diversificado e conduzido por olhares, percepções e experiências múltiplas. Esta dissertação procura, através da análise de trabalhos de artistas e fotógrafos contemporâneos, refletir sobre o fazer criativo chamado de antifotografia. Nossa investigação debruça-se especificamente sobre dois ensaios do coletivo brasileiro *Cia de Foto* - extinto em 2013 após dez anos de atividade - *Retiro* (2011) e *Pais Interior* (2012). A Cia de Foto fez uso de métodos que ignoram fronteiras e redefinem conceitos. Utilizando como ponto focal os trabalhos do coletivo Cia de Foto. Esta investigação tece considerações para compreender este processo antifotográfico através de diálogos com estudiosos e teóricos da fotografia como Ronaldo Entler, André Rouillé, Vilém Flusser, Roland Barthes, François Laruelle, Rubens Fernandes Júnior, Susan Sontag e Joan Fontcuberta.

Palavras-chave:

Fotografia, antifotografia, processo criativo, Cia de Foto.

ABSTRACT

The creation process in the contemporary photography is infringing, restless and an avid explorer. It is plural, diverse and driven by multiple looks, perceptions and experiences. This work seeks, through the analysis of works of contemporary artists and photographers, to reflect upon a creative doing called *anti-photography*. Our research focuses specifically on two photo essays from the Brazilian called *Cia de Foto* (extincted in 2013 after ten years of activity): *Retiro* (2011) and *País Interior* (2012). *Cia de Foto* made use of methods that ignore borders and redefine concepts. Using as a focal point the work of the collective photographic collective *Cia de Foto*. This research presents considerations in order to understand this *anti-photographic* process through dialogues with scholars and theorists of photography such as Ronaldo Entler, André Rouillé, Flusser, Roland Barthes, François Laruelle, Rubens Fernandes Júnior, Susan Sontag, and Joan Fontcuberta.

Keywords:

Photography, anti-photography, creative process, *Cia de Foto*.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – <i>Sunset Portraits</i> , 2011. Penelope Umbrico.	22
Imagem 2 – <i>Rafael Jacinto, Carol Lopes, João Kehl e Pio Figueiroa</i> . Ex- membros do coletivo fotográfico <i>Cia de Foto</i> . Revista Trip Online.	23
Imagem 3 – Fotografia Vitoriana - Século XIX. Autoria desconhecida.	28
Imagem 4 – <i>Rastadada</i> , 1920. Francis Picabia (1879-1953).	29
Imagem 5 – <i>Atome</i> . Cecília Urioste.	30
Imagem 6 – <i>Tayana e Jefferson – Pinhole</i> , 2007. Alexandre Sequeira.	31
Imagem 7 – <i>Tokyo, 1961</i> - William Klein.	34
Imagem 8 – <i>País Interior</i> , 2012. Cia de Foto.	41
Imagem 9 – <i>Retiro</i> , 2011. Cia de Foto.	42
Imagens 10 – <i>Caixa de Sapato</i> . Cia de Foto.	43
Imagem 11– <i>Caixa de Sapato</i> . Cia de Foto.	44
Imagem 12 – Carro do <i>Street view</i> . Google.	50
Imagem 13 – <i>Paris, 028</i> . Michael Wolf.	53
Imagem 14 – <i>Paris, 013</i> . Michael Wolf.	53
Imagem 15 – <i>A Series of Unfortunate Events, 051</i> . Michael Wolf	54
Imagem 16 – <i>New Orleans, LA. A New American Project</i> . Doug Rickard.	55
Imagem 17 – Projeto <i>9 Eyes</i> . Jon Rafman.	58
Imagem 18 – Projeto <i>9 Eyes</i> . Jon Rafman.	59
Imagem 19 – <i>Fuck You, 010</i> . Michael Wolf.	62
Imagem 20 – Projeto <i>9 Eyes</i> . Jon Rafman.	62
Imagem 21 – <i>Rue de Seine, Paris, 1924</i> . Eugène Atget.	64
Imagem 22 – <i>Rue de Seine, Paris, 2012</i> . Google Maps.	66
Imagem 23 – <i>Menina sobre uma mesa</i> . Autoria desconhecida.	72
Imagem 24 – <i>Mulher idosa na pré-estreia de filme</i> . John Blanding.	75
Imagem 25 – <i>The Fae Richards Photo Archive</i> . Zoe Leonard.	78

Imagem 26 – <i>The Fae Richards Photo Archive</i> . Zoe Leonard.	79
Imagem 27 – <i>Nº 832 Berlin</i> . Abril 2004. Joachim Schmid.	81
Imagem 28 – <i>Nº 140 Belo Horizonte</i> . Agosto 1992. Joachim Schmid.	82
Imagem 29 – <i>Arquivo Universal</i> . Rosângela Rennó.	84
Imagem 30 – <i>Série Vulgo</i> . Rosângela Rennó.	86
Imagem 31 – Vista Exposição <i>Retiro</i> (2011) da Cia de Foto.	93
Imagem 32-57 – Fotos do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro e do ensaio <i>Retiro</i> (2011) da Cia de Foto.	95 a 120
Imagem 58 – Cartaz do filme <i>Terra em transe</i> (1967) de Glauber Rocha.	122
Imagem 59 – Vista da Exposição <i>Pais Interior</i> (2012) da Cia de Foto.	127
Imagem 60 – Texto híbrido usado no ensaio <i>País Interior</i> . Cia de Foto.	128
Imagens 61-86 – Fotogramas do filme <i>Terra em transe</i> (1967) e fotos do ensaio <i>Pais Interior</i> (2012) da Cia de Foto.	130 a 155

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1 A MUTABILIDADE FOTOGRÁFICA	25
1.1 A mentira, o fascínio e uma ideia	26
1.2 Cia de Foto	35
2 FOTOGRAFIA EXPONENCIADA	47
2.1 A Imagem na rede	48
2.1.1 Google Street View	49
2.1.2 O anônimo que assina	52
2.1.3 O dedo para a câmera	61
2.1.4 Eugène Atget – Uma breve palavra	63
3 ARREBATAMENTO DA FOTOGRAFIA	67
3.1 Apropriação e processo criativo	68
3.1.1 O enigma do processo criativo	68
3.2 Autoria raptada e redefinida	72
3.2.1 A fotografia extraviada	72
3.2.2 As simuladoras, o catador de lixo e a arquivista	76
3.3 Dois ensaios da Cia da Foto	89
3.3.1 Retiro	90
3.3.2 País Interior	121
3.3.2.1 Terra, 1967 – País, 2012	121
3.3.2.2 Interrompendo o movimento	124
CONSIDERAÇÕES FINAIS	156
REFERÊNCIAS	163
APÊNDICE A - Transcrições de vídeo	174
APÊNDICE B – Entrevista com Carol Lopes	178
APÊNDICE C - Entrevistas com Rafael Jacinto, João Kehl & Pio Figueiroa	190

ANEXO A – Textos híbridos para exposição <i>País Interior</i> _____	205
ANEXO B – Frames do filme <i>Terra em transe</i> manipulados pela Cia de Foto não usados na exposição <i>País Interior</i> _____	209

“A fotografia é uma linguagem que merece um sistema em sua elaboração. O processo fotográfico [...] se dá em uma base de pesquisa muito grande. Ele se dá pela captura da imagem, que às vezes isso é por um clique, às vezes isso é por apropriação. Ele se dá no trabalho de edição, no trabalho de pós-produção. Ele se dá também no trabalho crítico que a gente desenvolve relendo o próprio trabalho.”

Pio Figueiroa – Cia de Foto
[No vídeo para a PUC TV/ Olhar Indiscreto]

1 INTRODUÇÃO

Enquanto fotógrafa (e desde o momento que uma câmera fotográfica chegou pela primeira vez às minhas mãos, aos onze anos), o que verdadeiramente importa para mim é o ato de fotografar, o poder – enquanto algo que é possível – de explorar o mundo e externar a minha voz através da máquina. A relação com a máquina e com o que fotografo é única, uma vez que ninguém tem uma experiência absolutamente idêntica a outro. Talvez aí esteja a verdadeira originalidade, a da experiência com a fotografia.

Quando a experiência particular expande-se e a ela somam-se o fazer artístico e profissional, os inevitáveis questionamentos sobre autoria e as idiosincrasias referentes ao fazer fotográfico vêm à tona. A necessidade pessoal ou econômica de ter seu trabalho divulgado coloca aquele que fotografa perante a ambiguidade da exposição. Ao expor o fruto do seu trabalho – a foto ou o produto misto com a foto – o profissional ou artista da fotografia lança-se para *ser conhecido* na pretensão íntima de *ser reconhecido*. Mas, ao mesmo tempo, e daí a ambiguidade, permite a possibilidade do uso indevido ou não do seu trabalho e a do uso de trabalhos que não são diretamente seus.

Queixas de uso indevido de propriedade autoral imagética são comuns ao exercício de fotografar. Já acompanhei tais queixas com colegas e amigos que fotografam como também já li sobre embates motivados por apropriação não permitida na mídia tradicional ou digital. Uso indevido de trabalho ou produção artística/intelectual não é uma dor de cabeça exclusiva dos fotógrafos. O mesmo ocorre com outros profissionais. Textos jornalísticos, trabalhos acadêmicos são muitas

vezes utilizados sem a anuência do autor. Com o advento da era digital (pois usos indefinidos também existem no universo analógico), a questão atinge proporções nunca antes vistas. A vasta possibilidade de armazenagem, troca e intercâmbio de dados e imagens no universo virtual facilitou exponencialmente o acesso e a apropriação livre aos mesmos.

Essa estrondosa facilidade de acesso a um vastíssimo número de imagens (amadoras, profissionais, históricas, pessoais, jornalísticas, científicas, artísticas) que transitam no mundo virtual seria o aval que permitiria um uso livre? Talvez o crescimento do número de advogados especializados em Direito Autoral e Propriedade Intelectual seja a resposta à pergunta. A noção de Economia Criativa¹ gerou a categoria do artista empreendedor. Aquele artista gestor que também administra e reside na esfera do trato financeiro, da venda e da comercialização. Vender o *meu produto*, com lucro revertido *para mim* (e aqui não há espaço para plágio ou apropriação indevida). Mas o que isso implicaria no fazer criativo? Apropriação não é um ato inédito, nem exclusivo de mídias contemporâneas.

Nos primeiros passos dados na busca para responder a essas inquietações iniciais, surgiram outros questionamentos que acabaram por suplantá-las em relevância, pertinência e prioridade. Quando comecei a trilhar o caminho em busca de respostas para a equação *apropriação-processo criativo-autoria* encontrei-me com o instigante conceito da antifotografia.

O que seria antifotografia? *A fotografia pode ser antifotográfica?* É o oposto, o contrário a fotografia? Essas perguntas emergiram progressivamente redirecionando-me a outras instâncias de análise. Seguindo na investigação ficou mais do que claro – em verdade absolutamente incontestável – a reiterada e frequente prática, comum a muitos fotógrafos e artistas atuais, do uso de imagens de outros, seja nos vastos

¹ Em 1998, o Departamento para a Cultura, Media e Desporto do Reino Unido notoriamente definiu indústrias criativas como "aquelas indústrias que têm a sua origem na criatividade individual, habilidade e talento e que têm o potencial para a riqueza e criação de emprego através da geração e exploração da propriedade intelectual." Tradução nossa. Original em inglês.
Disponível em: <http://www.nesta.org.uk/sites/default/files/a-manifesto-for-the-creative-economy-april13.pdf>
Acesso em: 07 jul. 2014.

bancos de imagens virtuais ou não. Esta prática apontada em fontes pesquisadas de *anti-fotográfica* não era apenas definida pelo plágio ou apropriação dita como indevida.

Encontrei, em um artigo escrito por Silas Martí² para a *Folha de SP*, uma definição – ainda que genericamente sucinta – do conceito antifotografia que me ajudou a ensaiar os primeiros passos em minha pesquisa. O artigo é breve e introdutório, desenhado como um prefácio que vincula em um âmbito superficial exposições internacionais (MoMa) e nacionais (Paraty em Foco) em que “expoentes dessa antifotografia” (MARTÍ, 2011) são listados. Segundo Martí, a antifotografia acolhe também o não ortodoxo e o experimental do fotografar. O jornalista não tece, neste artigo, argumentações mais profundas desse conceito – antifotografia – ou mune-se de outras vozes, seja elas de críticos ou estudiosos em fotografia, para melhor defini-lo. Afinal, não é um artigo acadêmico. É um artigo de reflexão pessoal cuja pauta cunhada na crítica subjetiva é voltada para o jornalismo cultural. Entretanto, reuniu certos elementos, ainda que talvez vagos, que usei como parâmetros iniciais para a minha pesquisa. A definição atribuída pelo jornalista da *Folha* ao que seria uma antifotografia (remixagem de imagens, contaminação, destruição da foto, apropriação de imagens, manipulação de registros documentais) foi tomada como uma referência inicial, uma pista que possuía o potencial de levar-me a caminhos mais férteis e proveitosos. Fui à busca de exemplos, entre fotógrafos ou não, que fizessem uso desses fazeres antifotográficos, ou que talvez tivessem tecido seus próprios conceitos quanto a eles.

A fotógrafa americana Penelope Umbrico é conhecida particularmente por apropriar-se de imagens que colhe em sites de armazenamento de fotos e portais de buscas, como o Google. Um dos seus trabalhos (Imagem 1) foi construído com fotos

² Silas Martí é repórter de artes plásticas, arquitetura e design do caderno “Ilustrada”, da *Folha de SP*, desde 2007. Jornalista pela Universidade de São Paulo e especialista em curadoria e crítica de arte pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, é mestrando da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, desenvolvendo uma pesquisa sobre o papel da cultura na gentrificação de espaços do centro de SP. Disponível <http://plastico.blogfolha.uol.com.br/perfil/em>: Acesso em: 04 jun. 2015

que roubou do Flickr em que casais se retratam diante do pôr do sol³. O trabalho, resultado de uma apropriação, é instigante uma vez que sobre as fotos – que são virtualmente idênticas – a artista aponta seu olhar autoral, analisando criticamente clichês recorrentes.

Umbrico, um dos “expoentes” listados por Martí, é apenas uma dentre vários artistas e ou fotógrafos cujo fazer em fotografia seria dito como antifotográfico. Se muitos são o que fazem uso da antifotografia, muitos são os meios e processos através dos quais ela se manifesta. Neste universo amplo para análise, e por questões de tempo esta pesquisa elegeu o coletivo brasileiro de fotógrafos Cia de Foto (Também citado no artigo de Martí) como objeto de estudo do uso de técnicas antifotográficas dentro do processo criativo.

A Cia de Foto (Imagem 2)⁴ não só chamou minha atenção por poder oferecer exemplos antifotográficos. O coletivo foi fundado por um jovem fotógrafo pernambucano (e eu queria trabalhar em algo vinculado à região Nordeste), as referências em documentos textuais e imagéticos relativas ao grupo eram muitas e de fácil acesso, eu possuía contatos que poderiam facilitar ou indicar maneiras de contatá-los, o grupo apresentava um portfólio relevante e profícuo e era reverenciado por críticos e estudiosos de fotografia. O coletivo foi fundado em 2003 e nos seus dez anos de existência – o grupo anunciou sua separação em novembro de 2013 – cresceu em ações e gestos, trazendo contribuições importantes à área da fotografia. Além disso, os projetos da Cia de Foto possuem extremidades mutáveis nas práticas sociais, culturais e artísticas da fotografia, o que foi mais do que pertinente à pesquisa.

Este trabalho tem como objetivo principal responder à pergunta que o norteia elencando como objetivos de caráter mais específico analisar a relação entre

³ Imagem 1 – Disponível em: <http://www.penelopeumbrico.net/sunsetportraits/sunsetportraits.html> Acesso em: 03 jul. 2013.

⁴ Disponível em: <http://revistatrip.uol.com.br/revista/210/salada/a-obra-e-a-marca.html> Acesso em: 07 jul. 2014.

apropriação, processo criativo e autoria, visando discutir sobre o conceito de antifotografia.

A ferramenta inicial da sua metodologia usada nesta pesquisa constituiu-se de uma busca e revisão bibliográfica por material publicado, entre livros, artigos, teses, dissertações e periódicos. O propósito era que esse material pudesse proporcionar maior profundidade em torno de o que seriam fazeres antifotográficos e dos processos criativos relativos aos mesmos, com vistas a torná-los explícitos ou a construir hipóteses para explicá-los. Para completar dados que não estejam disponíveis através de material publicado, houve também – e naturalmente - uma pesquisa por documentos escritos ou imagéticos que fundamentem, corroborem ou suscitem os questionamentos levantados.

Foram também coletadas entrevistas com os ex-membros principais que constituíram a Cia de Foto: Pio Figueiroa, Rafael Jacinto, João Kehl e Carol Lopes. Além das entrevistas coletadas, utilizei arquivos em vídeo disponibilizados na Internet (*PUC TV, Creative Mornings*⁵...etc) com entrevistas e depoimentos de membros da Cia de Foto (a maioria de Pio Figueiroa, que além de fotógrafo atuante da Cia de Foto, apresentava-se frequentemente como uma espécie de porta-voz do grupo).

Além da Cia da Foto – foco da pesquisa – procurei trazer para a discussão outros artistas e fotógrafos que pudessem a delinear alguns dos aspectos fundamentais para o aprofundamento da discussão sobre antifotografia.

O texto da dissertação está distribuído em cinco partes estruturais: introdução, capítulo 1, capítulo 2, capítulo 3 e considerações finais. No capítulo 1 – A Mutabilidade Fotográfica – a discussão tece considerações sobre a fotografia como um jogo de representações, em que noções tradicionais de que a fotografia seja um meio e tecnologia a serviço da verdade são questionadas. O fascínio que a fotografia exerce por seu potencial ambíguo, em que as fronteiras entre a verdade e a mentira

⁵ *Creative Mornings* surgiu originalmente como um evento regular e acessível para a comunidade criativa de Nova Iorque, EUA. O conceito era simples: um café da manhã e uma curta palestra matinal. Todos os eventos seriam gratuitos e abertos a todos os interessados. Hoje ele ocorre em 87 cidades espalhadas pelo mundo. No Brasil: São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Fonte: <http://creativemornings.com> Acesso em: 15 out. 2013.

são por vezes indistinguíveis, é analisado. Neste primeiro capítulo há também a apresentação aprofundada do coletivo fotográfico *Cia de Foto*.

No capítulo 2 – Fotografia Exponenciada – analiso trabalhos de três fotógrafos, Michael Wolf, Doug Rickard e Jon Rafman, que oferecem uma rica discussão sobre o recurso de utilizar imagens captadas através do sistema *Street View* da empresa norte-americana Google. A produção fotográfica contemporânea em muito se centra na facilidade de acesso e compartilhamento de imagens em sites de armazenamento e em redes sociais. “O projeto estético contemporâneo [...] é exatamente a busca dessa diversidade sem limites e da multiplicidade dos procedimentos – novas formas do conhecimento.” (FERNANDES JR, 2006, p.15). É importante dentro do debate desta pesquisa estabelecer a relação entre os ternários *imagem-rede-compartilhamento* e *apropriação-autoria-processo criativo*, este último abordado no capítulo seguinte.

No capítulo 3 – Arrebatamento da Fotografia – a linha de argumentação seguida pela pesquisa direciona-se especificamente para os aspectos da apropriação e do processo criativo. Neste capítulo esses aspectos que permeiam o conceito de antifotografia são explorados ao longo de temas acerca de autoria e sua potencial redefinição. No capítulo também é construída a conexão com os trabalhos do coletivo *Cia de Foto* que foram escolhidos para análise: *Retiro*, de 2011 e *País Interior*, 2012. Ambos frutos de pesquisas e experimentações do coletivo e cuja análise percorre aspectos relativos ao conceito de antifotografia elencados nos capítulos anteriores.

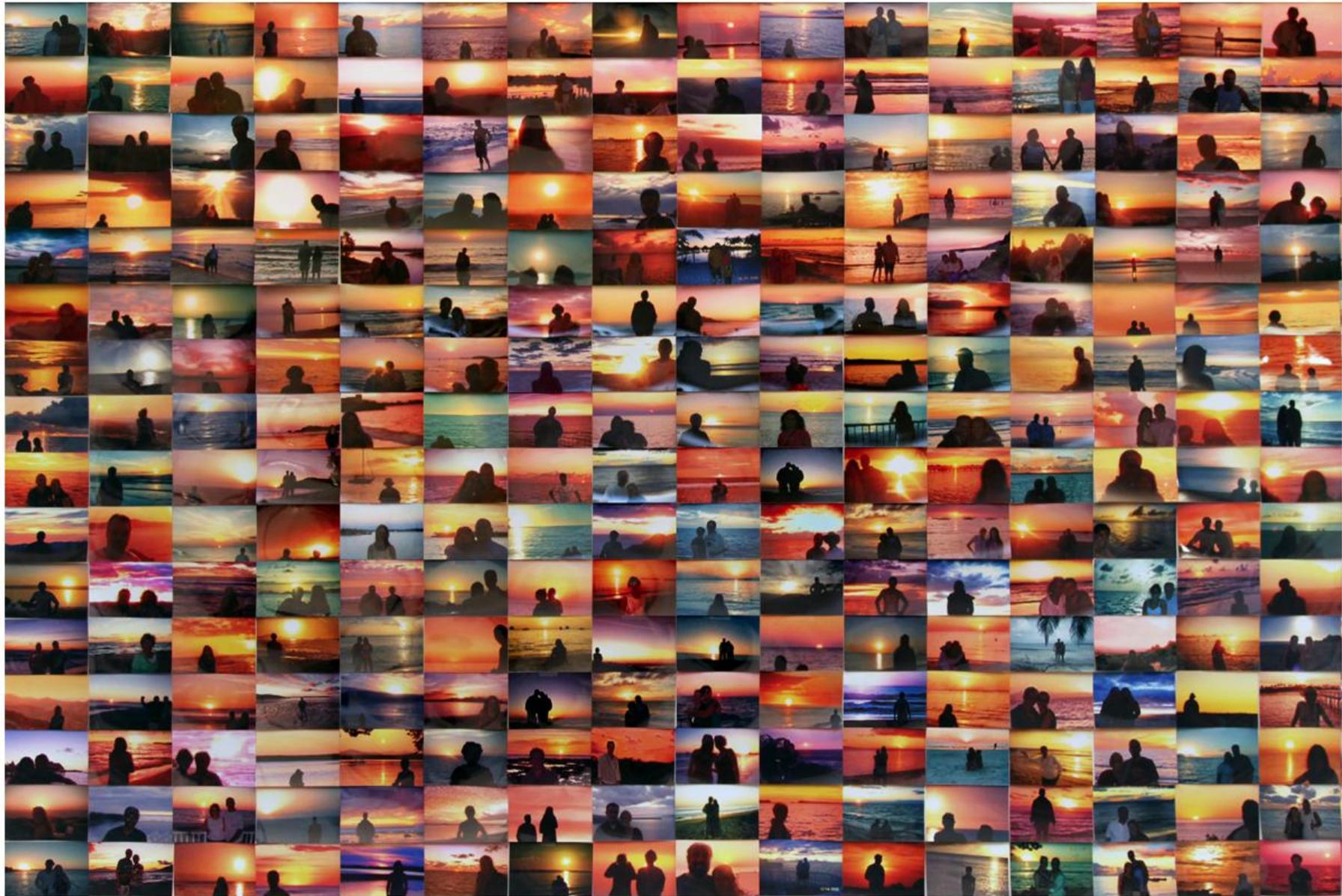


Imagem 1: *Sunset Portraits*, 2011 - Penelope Umbrico.

Ao longo da dissertação, trago para o diálogo as vozes de Walter Benjamin, Roland Barthes, Arlindo Machado, André Rouillé, George Batchen, Susan Sontag, Rosalind Krauss, Joan Fontcuberta, Annateresa Fabris, Luciano Vinhosa entre outros que contribuem com valiosas reflexões sobre a imagem, a fotografia e suas potencialidades.



Imagem 2: da esquerda para direita – Rafael Jacinto, Carol Lopes, João Kehl e Pio Figueiroa. Ex- membros do extinto coletivo fotográfico *Cia de Foto*.

Por último, nas considerações finais, serão tecidas as reflexões geradas pela linha de argumentação traçada ao longo da pesquisa. Todas as buscas e investigações procuraram responder ou expandir as perguntas que nortearam a dissertação – O que é antifotografia? É uma técnica ou técnicas? É uma postura, uma conduta, um comportamento? É o oposto da fotografia? Se for um oposto o que seria essa oposição à fotografia? O que faz de alguém um antifotógrafo? Tal conceito -

antifotografia - cujo entrelaçamento arremata sedutoras e instigantes noções a cerca da fotografia e do processo criativo que utiliza, será então contemplado no fechamento desta pesquisa.



|

A MUTABILIDADE FOTOGRÁFICA

1.1 A MENTIRA, O FASCÍNIO E UMA IDEIA

Quando se pensa em fotografia dentro do âmbito acadêmico vem à mente artigos e dissertações que mergulham no mundo da semiótica, dos significados mistos, dos sistemas de códigos, dos padrões. Há nesse entremeio conteúdos políticos, conjunto de ideologias, conceitos antropológicos, filosóficos, históricos e sociais que de mão em mão vão como ferramentas tentando decifrar esse fascinante campo da atuação humana. Desde que surgiu, em meados do século XIX, isso a que chamamos fotografia passou pelo crivo de intelectuais e estudiosos que buscavam – e que ainda buscam – compreender os seus mecanismos invisíveis, aquilo que a compõe e que vai além da máquina, da técnica ou da tecnologia.

De Walter Benjamim a Roland Barthes, para citar alguns daqueles que se debruçaram sobre esse enigma no século XX, o ato de fotografar e o seu produto – a foto - foram submetidos a múltiplas e extensivas análises que procuraram elucidar o seu DNA intangível. O que é fotografia ou o que é fotografar? São perguntas que emergiram e persistem em embustear pensadores desde a primeira heliogravura⁶ até hoje, tornando-se cada vez mais vastas e complexas. Como um vírus, que sempre mutante, não morre, que ao deixar de ser, torna-se mais, o fotografar, em todo seu âmbito maior, esquiva-se de uma elucidação definitiva e/ou definidora.

O ato de fotografar para aquele que fotografa traz outra gama de significações. A máquina é o instrumento, a ferramenta, mas o fotografar vai além. O espírito não está na máquina, o sopro que dá vida ao ato de fotografar está no fotógrafo. A máquina não escolhe, a máquina permite. É o meio, o instrumento pelo qual a foto sai do mundo intangível e interior da ideia para o mundo exterior. A origem da foto está na mente daquele que fotografa. Tal qual o poema ou a música, ela reside imaterial na ideia, no desejo ou intenção ainda não manifestada. Há um ideal que é traduzido e veiculado através da câmera.

⁶ Técnica desenvolvida pelo francês Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) para gravar e fixar de forma permanente uma imagem sobre um suporte físico.

Capturar uma imagem, o princípio básico e original da fotografia, é libertar uma ideia. A busca pela impressão ou gravação de uma imagem, possibilitando a sua fixação, foi oriunda de necessidades distintas. O brasileiro Antoine Hercules Florence (1804-1879), por exemplo, criou seu próprio sistema de impressões, que denominou originalmente Poligrafia, quando se viu diante da ausência de oficinas impressoras que pudessem reproduzir cópias de seus estudos sobre a zoofonia⁷ (KOSSOY, 1980 apud TESSARI, 2012). As primeiras experiências nesse processo de gravação alternativo à xilogravura ou à litografia não permitiam cópias. Cada registro era único. Produtor de uma única peça ou cópias múltiplas, o ato de fotografar registra um instante, que nunca será o mesmo, nem do mesmo modo, ainda que registrado por máquinas de idêntico calibre e sensibilidade. Seja porque o instante jamais se repetirá ou porque aqueles que o registraram foram indivíduos distintos. Cada mão que segura uma câmera é diferente e única. Fotos podem ser semelhantes, mas nunca serão iguais.

Deixando de lado em primeira instância conceitos como moderno, pós-moderno ou contemporâneo, a fotografia nesses quase dois séculos de existência foi além do ato de fotografar. Fotos não são apenas meros registros, assumiram novos usos, referências e categorizações. O ato de fotografar em 1845 ainda tem suas marcas residuais no fotografar em 2014. Fotografar é registrar agora, tal qual foi no século XIX, mas sua ação e alcance foram expandidos. Ao ato de registrar um efêmero instante foram adicionadas novas ações imbuídas de intencionalidades múltiplas. A fotografia tornou-se retrato, trucagem e referência. Já em fins do século XIX, com o avanço da tecnologia fotográfica, era possível fazer trucagens, experimentações e alterações no original.

Chamamos original a foto que não sofreu alterações significativas (exposição, desvios de manipulação e trato químico podem modificar o produto). No exemplo

⁷ Estudo dos sons emitidos pelos animais.

indicado pela imagem 3⁸, a fotografia do homem sentado que segura a cabeça da mulher cujo corpo a seu lado encontra-se aparentemente ileso indica uma manipulação mais incisiva.

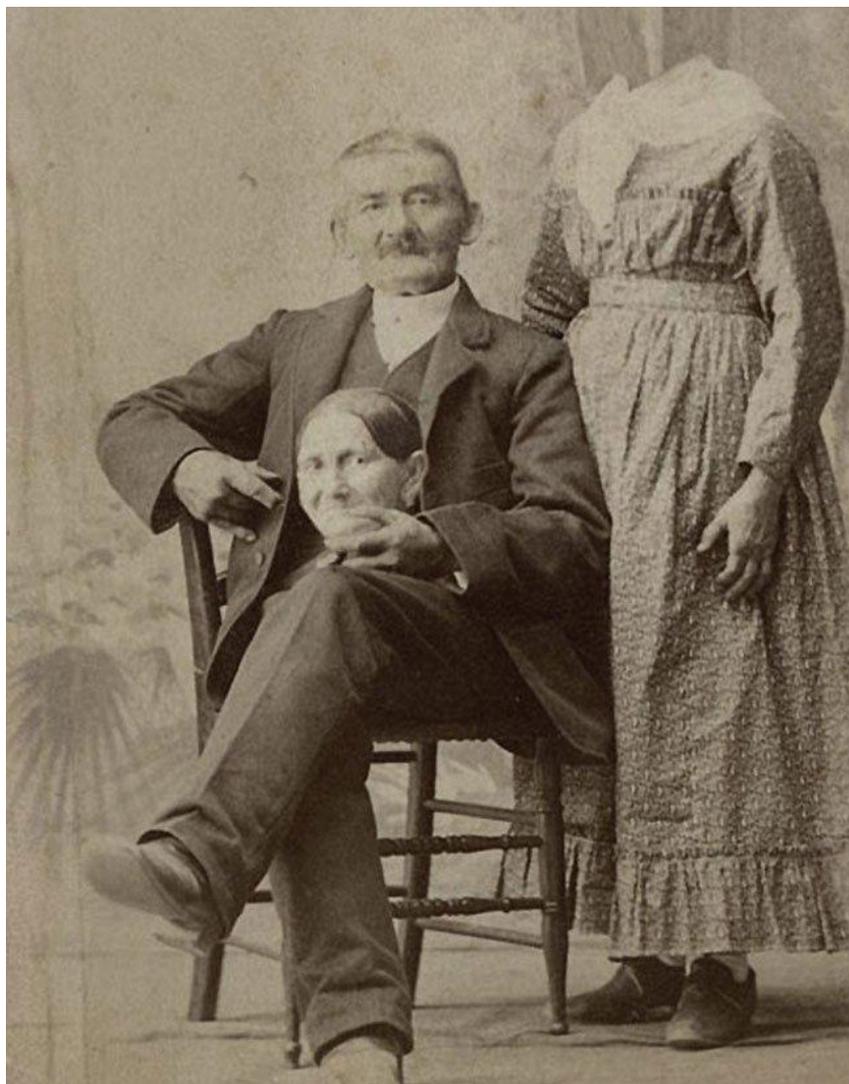


Imagem 3: Fotografia Vitoriana com indicação de fotomontagem, Século XIX - Autoria desconhecida.

Além das manipulações e trucagens na foto e sobre a foto (como pintura colorida à mão), este produto do ato de fotografar passou a ser utilizado de formas as mais distintas e variadas. A foto passou a compor colagens e técnicas

⁸ Imagem 3: <http://www.lostateminor.com/2013/01/04/bizarre-19th-century-victorian-photoshopped-images/>
Acesso em: 03 jul. 2013.

mistas⁹ (Imagem 4), foi rasgada, cortada e picada. Tornou-se a matéria e não o meio em si.

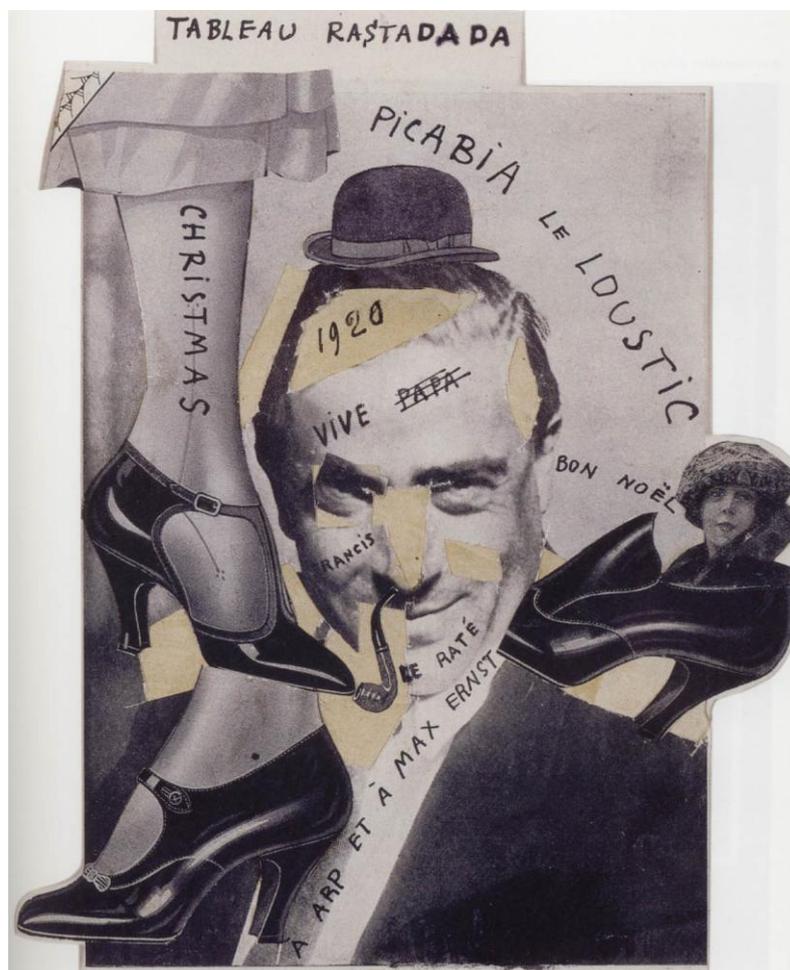


Imagem 4: *Rastadada*, 1920 - Francis Picabia (1879-1953).

A fotografia é mutável, adaptável e flexível. Desde seus primórdios da placa com nitrato de prata sensibilizado, até o sensor CCD da câmera digital, a fotografia tem exercido seu fascínio sobre estudiosos, artistas, fotógrafos amadores ou profissionais. Nunca deixando de registrar o momento, o instante, passou a abarcar outros adjetivos e usos a seu escopo: a fotografia conceitual, autoral e relacional. E é nesses novos aspectos mais fluentes da fotografia contemporânea que o ato de fotografar intensifica-se em uma instigante complexidade.

⁹ Imagem 4: <http://newsoftheartworld.com/wp-content/uploads/2014/11/Moma-Picabia.jpg>
Acesso em: 26 mai. 2013.

No Recife, projeto 3emeio¹⁰ abriu suas portas em 2012 para abrigar o curso de fotografia autoral ministrado por Cecília Urioste¹¹ (Imagem 5)¹². O curso foi montado como um grupo de estudo e tem como proposta acompanhamento de um trabalho autoral.



Imagem 5: da série *Atome* - Cecília Urioste.

Nas ladeiras da cidade de Olinda, Alexandre Sequeira¹³ compartilhou com público selecionado suas experiências com a fotografia relacional durante o Pequeno Encontro da Fotografia ocorrido entre os dias 18 e 22 de setembro do mesmo ano. Sequeira emocionou os ouvintes com o pungente relato de sua experiência/projeto *Meu Mundo Teu*¹⁴ (Imagem 6)¹⁵. O curso com Urioste foi dirigido a interessados em

¹⁰ O projeto 3emeio foi desenvolvido para promoção de conhecimento, ampliando a discussão das diversas áreas da cultura e incentivando novos diálogos, além de possibilitar projetos e movimentações culturais. Oferece cursos em diversas áreas incluindo artes, arquitetura, cinema fotografia, literatura, e moda.). <http://www.3emeio.com.br/>

¹¹ Fotógrafa. Proprietária / Printer na Cecília Maria Impressões Especiais (Recife, PE).

¹² Foto 4 - Disponível em: <https://www.flickr.com/people/cecilia-urioste/> Acesso em: 28 out. 2012.

¹³ Formado em arquitetura pela Universidade Federal do Pará – UFPA, em 1984, é professor do Instituto de Ciências da Arte da mesma universidade, Especialista em Semiótica e Artes Visuais e Mestre em Arte e Tecnologia pela Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG. Artista plástico e fotógrafo; desenvolve trabalhos que utilizam a fotografia como vetor de interação e troca de impressões com indivíduos ou grupos. Fonte: <http://alexandresequeira.blogspot.com.br/> Acesso em 31 out. 2012.

¹⁴ "A fotografia na obra de Sequeira é uma potente ferramenta de desvendamento e aproximação do Outro. Em "Meu mundo Teu", o artista promoveu o conhecimento de dois adolescentes por cartas e fotografias nas quais ambos descrevem em detalhes seus universos simbólicos pessoais. Sequeira atua como um mediador que, com

fotografia como forma de expressão pessoal. Se ao expressar-se um indivíduo manifesta seus pensamentos ou sentimentos ele possibilita – ao lançá-los para fora de si – a promoção de uma interlocução. [...] a arte sempre foi relacional em diferentes graus, ou seja, fator de sociedade e fundadora de diálogo. (BOURRIAUD, 2009, p. 21)



Imagem 6: Tayana e Jefferson – Pinhole, 2007 do projeto *Meu Mundo Teu* - Alexandre Sequeira. Aqui o mesmo frame do filme foi exposto duas vezes. Uma vez pela Tayana e outra pelo Jefferson.

Sequeira vive em imersão completa com os indivíduos de seus trabalhos. Sua fotografia o aproxima das pessoas de forma tal que o trabalho torna-se parte dele mesmo. “Nesse contexto, a fotografia surge primeiramente com um elo ou um

extrema sensibilidade, leva cada um dos adolescentes, e ele próprio, a mergulhar numa jornada de autoconhecimento por um jogo de contrastes entre culturas e realidades diferentes. Por meio de um processo fotográfico artesanal materializa-se a metáfora do encontro de dois seres, dois mundos, potencializando-se a afetividade e a riqueza que a amizade propicia.” Eder Chiodetto. (Texto escrito para a mostra “*Geração 00 - a nova fotografia brasileira*”).

¹⁵ Foto 05 - Disponível em: <http://alexandresequeira.blogspot.com.br/2010/07/meu-mundo-teu.html> Acesso em: 31 out. 2012.

comutador: instrumento disparador de encontros, permitindo a aproximação e o desvendamento do Outro.” (DOBAL;GONÇALVES, 2013, p.11). O autoral de Urioste e o relacional de Sequeira dialogam entre si à distância de uma proximidade intimamente subjetiva. A marca dos trabalhos de ambos os fotógrafos são de uma autoria personalíssima. A fotografia de Urioste é composta de criaturas fugidias envoltas em redemoinhos; a de Sequeira embebida em um processo orgânico de desenvolvimento.

A imagem apropriada e remixada redefine a autoria. Se “no sentido estrito da palavra, não há original na fotografia” (GUÉNOUN, 2003, p.67), o original se redefine na fotografia autoral? Diante da facilidade da reprodutividade permitida de modo quase instantâneo pelas novas tecnologias (Internet, celulares, câmeras digitais), qual a nova concepção de autoria se imagens de um ensaio fotográfico podem ser apropriadas, remixadas ou destruídas?

Em sua matéria originalmente publicada no jornal *Folha de SP*¹⁶, Silas Martí diz que

Na fotografia do século 21, não existe mais o instante decisivo. Está aposentada a noção clássica de autoria, e a realidade mergulha na ficção. Exponentes dessa antifotografia misturam imagens alheias, manipulam registros documentais, resgatam arquivos esquecidos e defendem a destruição da foto. (MARTÍ, 2011).

O termo *antifotografia*, citado acima por Martí, não é novo, porém é raramente utilizado. Isso foi observado durante as pesquisas para esta dissertação. A definição mais recente (no que diz respeito a esta pesquisa) do que seria esta antifotografia – mesmo que um tanto que lato – foi encontrada nessa matéria de Martí. Nos anos de 1960 a alcunha de antifotógrafo foi atribuída ao americano William Klein (1928) devido ao seu estilo de fotografar que ia de encontro com a fotografia tradicional de então. Mas se a fotografia ou ato de fotografar já é uma temática complexa sobre a qual estudiosos e intelectuais se debruçam há muito tempo tentando decifrar seu DNA imaterial, o que dizer então da antifotografia? É o contrário da fotografia? Uma

¹⁶ Publicada no caderno Ilustrada da Folha de SP em 13 de outubro de 2011.

fotografia anárquica? A fotografia em seu estado pós-moderno? A fotografia contaminada? A fotografia não fotográfica?

No infinitamente vasto mundo da Internet - apenas na rede social *Facebook* - já foram postadas mais de 140 bilhões de fotos¹⁷, isso sem contar sites exclusivos de armazenagem de fotos como *Instagram*, *Flickr*, *Pinterest* ou *Corbis*. O número de imagens disponíveis na rede mundial de computadores é absolutamente incontável e sempre crescente são virtualmente acessíveis a qualquer usuário da Internet. Colagens digitais transformam-se em piadas, lições de autoajuda, mensagens religiosas, flagrantes clamam por mobilizações e apelos por caridade anônima nas mãos de qualquer indivíduo possuidor de uma mínima familiaridade com ferramentas simples de edição. "As novas tecnologias, associadas ao processo de globalização, penetraram todos os espaços do planeta e interferiram na vida de todos os povos [...]" (MACHADO, 2010, p.32). Entretanto, essa democracia anárquica não transita sem seus oponentes nesse universo virtual sem fronteiras. Para impedir o download não autorizado de imagens, alguns sites armam-se de estratégias tecno-digitais desde alertas de copyright até o desativamento da ferramenta botão direito do mouse. Recursos que na maioria das vezes prestam-se apenas para barrar o usuário final que desconhece a combinação das teclas ALT + Print Screen¹⁸. O artista, o fotógrafo, o criador assume o papel ambíguo de proprietário e novo autor. "É com a fotografia que se inicia, portanto, um novo paradigma na cultura do homem, baseado na automatização da produção, distribuição e consumo de informação [...] com consequências gigantescas para os processos de percepção individual [...]" (MACHADO, 2010, p.43).

William Klein, já citado, é um fotógrafo e cineasta americano que fez uso como artista de fotografias granuladas, desfocadas e de alto contraste. Convidado por

¹⁷ Número apresentado de acordo com a página 'Tecnologia' do portal Terra. Disponível em: <http://tecnologia.terra.com.br/noticias/0,,O15363497-E112884,00-Facebook+hospeda+de+todas+as+fotos+tiradas+ate+hoje.html> Acesso em: 04 Nov. 2012.

¹⁸ Combinação de teclas para computadores que usam a plataforma Windows. Computadores Macintosh usam a combinação *command+shift+3*.

Fellini em 1957 para trabalhar no filme *Noites de Cabíria*, Klein aproveita os intervalos de filmagens para fotografar a cidade de Roma. Seguiu-se então um livro sobre Roma em 1960, e Moscou e Tóquio¹⁹ (Foto 6) em 1964. Como artista, seu uso de filmes de alta granulação, associado a ângulos largos chocou a fotografia tradicional, atribuindo-lhe então o rótulo de antifotógrafo. Essa desconstrução e contaminação da fotografia de Klein, que o colocaram inicialmente no ostracismo (por muito tempo não conseguiu fechar com qualquer editora americana um contrato para publicação de suas fotos), tornam-se sua marca registrada, um estilo próprio e inédito, que o põe, segundo a WPO,²⁰ entre os mais importantes e influentes fotógrafos do século XX. Marcus Bury, da HackelBury Fine Art, que representa Klein em sua galeria em Londres, comenta:

O trabalho de William criou uma trilha de inovação e teve grande influência sobre muitos artistas que o têm seguido em seu rastro.[...]. Os documentários de Klein, seus filmes de sátira política, comentários e anarquia; seus estudos de cidades e ícones da moda continuam a inspirar artistas, designers gráficos, cineastas e fotógrafos até hoje. Nunca fugindo de controvérsias ou confrontos, William Klein é um verdadeiro mestre das artes criativas. (Worldphoto.org, 2012)²¹



Imagem 7 Tokyo, 1961 - William Klein.

¹⁹ Imagem 7 - Disponível em <http://visualcultureblog.com/wp-content/uploads/2012/12/William-Klein-Tokyo-1961.jpeg> Acessado em: 03 nov. 2012.

²⁰ World Photography Organisation.

²¹ Tradução Nossa. Original em inglês.

Inicialmente considerado fotograficamente incompetente pelo *establishment* em ambos os lados do Atlântico, Klein é hoje aclamado fotógrafo. Sua autenticidade está em transitar na controvérsia. O prêmio, a ovação, as publicações, as palestras, as concorridas vernissages relocalam a valor do objeto de arte para o autor. O sucesso de Romero Brito, por exemplo, vai além daquilo que produz: se instaura em um nome/marca; em um artista/empreendedor. Um produto lucrativo gerado na era da economia criativa. Nem o número assombroso de imagens em disposição, nem as possibilidades infinitas de remixagem, possibilitadas pelas novas tecnologias escapam ao desejo de ser distinguível; único.

1.2 CIA DE FOTO

No dia 05 de dezembro de 2013 o coletivo fotográfico Cia de Foto anunciou a separação após dez anos de atividade. Rafael Jacinto (1975), João Kehl (1982), Pio Figueiroa (1974) e Carol Lopes (1982), membros originais do coletivo e segundo o blog da Folha de SP *Entretempos*²², “responsáveis por rejuvenescer a fotografia brasileira” (DER HAROUTIOUNIAN; OLIVA, 2013), chegaram à decisão de desfazer o grupo. O coletivo foi saudado, ao longo de sua bem sucedida carreira, em variadas fontes especializadas em imagem e fotografia, por mostrar um modelo diferente de apresentação autoral.

Sediado em São Paulo, o coletivo foi fundado em 2003 por Rafael Jacinto e Pio Figueiroa, ambos oriundos do fotojornalismo. A ideia para a Cia de Foto germinou inicialmente na mente de Pio Figueiroa “e se deu na hora em que a lida do fotojornalismo se esgotava”. (FIGUEIROA, 2014a). Rafael Jacinto era fotojornalista com passagens na redação do *Notícias Populares* e revistas da Editora Abril. Pio Figueiroa havia trabalhado para o *Jornal do Commercio* em Recife e havia trocado a capital pernambucana pela cidade de São Paulo.

²² Disponível em: <http://entretempos.blogfolha.uol.com.br/2013/12/05/apos-10-anos-cia-de-foto-anuncia-separacao/> Acesso em: 06 dez. 2013.

Foi trabalhando no jornal *Valor Econômico* que Pio conheceu Rafael. A identificação entre os dois foi imediata. Rafael fez parte da equipe que fundou o *Valor Econômico*. Os dois jovens fotógrafos desenvolveram uma parceria profissional que os permitiu o compartilhamento de ideias e pautas. Depois de alguns anos no jornal, os dois decidiram partir em busca de alternativas que lhes permitissem exercitar em um caminho mais experimental sua prática fotográfica. A práxis sedimentada em uma rotina de ritmo acelerado e ferrenha competição, costumaz do campo jornalístico, não proporcionava uma ambiente compatível para aquilo que a dupla buscava. Destarte, foram os acessos restritos que esse campo impunha às suas práticas fotográficas que motivaram a criação da Cia de Foto. O coletivo nasceu de uma necessidade pessoal e criativa.

Em seus primeiros passos – nos seis meses iniciais – A Cia funcionou como uma editoria terceirizada do jornal *Valor Econômico*. Não é estranho que tenha começado a traçar seu caminho no meio no qual seus fundadores – até então ali – haviam trabalhado pela maior parte de sua vida profissional. Entretanto, logo o cordão umbilical foi cortado e a Cia - então apenas constituída de Pio e Rafael - alçou velas em busca de novos horizontes. Pouco a pouco – pelo estabelecimento e qualificação de seu trabalho comercial – suas atividades foram se expandindo para outros campos como a publicidade, arte e a pesquisa teórica em fotografia.

O caminho de João Kehl encontrou-se com o da Cia de Foto em 2004. João começou trabalhando como assistente em um contrato temporário que duraria apenas noventa dias. João possuía uma afinidade com o trabalho de experimentação laboratorial que adquirira enquanto cursava o curso de fotografia no SENAC. Ainda na faculdade teve aulas de Photoshop. Descobriu, com esse aplicativo, que o que “levava horas pra fazer no laboratório podia ser feito em alguns minutos no computador.” (KEHL, 2014). João trouxe uma visão mais voltada à experimentação para a Cia. Não tardou muito para tornar-se sócio do coletivo.

Carol Lopes nasceu em Recife. Como Pio é natural de Pernambuco e foi responsável pela produção criativa do grupo. Quando o coletivo encerrou suas atividades, possuía uma pequena equipe de apoio²³ (comercial, administrativa e fotográfica.) Carol ingressou no grupo em dezembro de 2006. Formada em Arte Mídia pela Universidade Federal de Campina Grande, foi para São Paulo fazer pós-graduação em fotografia no SENAC. Enquanto trabalhava para Nair Benedicto²⁴ (fundadora da F4), soube, através do professor Thales Trigo²⁵, que a Cia procurava por alguém para ficar encarregado dos trabalhos com o Photoshop. Não tardou muito, como aconteceu com João Kehl, para também tornar-se sócia do coletivo.

Três anos após a sua fundação, estabeleceu-se o núcleo do coletivo formado por Pio, Rafael, João e Carol, e que se manteria assim até a dissolução do grupo. Os quatro sócios eram fixos, mas a equipe de apoio teve sua configuração modificada ao longo dos anos de existência do coletivo.

No início a inspiração do grupo era intuitiva, mas, em consequência do trabalho coletivo, começou a desenvolver um senso crítico interno proveniente de uma educação sobre o olhar. Esse olhar que a Cia de Foto procurou aperfeiçoar e expandir teve como alicerce o exercício de ver as coisas de um modo diferente. O trabalho crítico desenvolvia-se dentro desse exercício através da releitura de trabalhos. O trabalho da Cia de Foto não seguia uma forma definida, e sim procurava por meios mais dinâmicos de inspiração. Segundo Pio Figueroa, em entrevista²⁶ para o segmento *Giro Arte* do programa *Band News TV*, o tema do coletivo é "fotografar a

²³ Constituída – entre outras configurações - por Flávia Padrão (coordenadora de produção), Deborah Lindau (coordenadora administrativa) e a dupla da pós-produção, e Kosuke (fotógrafo e aprendiz da aprendiz de colorista). Disponível em: <http://www.old.diariodepernambuco.com.br/revistas/aurora/20101113/semanario.shtml> Acesso em: 29 jan. 2014.

²⁴ Formada em Rádio e Televisão pela Universidade de São Paulo (USP). Editora e fotógrafa da Agência N Imagens. Em 1978 fundou a Agência F4 de Fotojornalismo juntamente com Juca Martins. Em 1991 desligou-se da F4 para fundar a N Imagens. Integra também a equipe da Nafoto. Fontes: Disponíveis em: <http://www.agenciaf4.com/fotografos/naird-benedicto> & <http://www.imafotogaleria.com.br/galeria/fotografo.phd?cdFotografo=27> Acesso em: 17 dez. 20124

²⁵ Fotógrafo profissional. Diretor da "Fullframe Escola de Fotografia". Fonte Disponível em: <http://eivoce.com.br/curso/?codigo=216> Acesso em: 17 dez. 2014.

²⁶ Disponível em: <http://mais.uol.com.br/view/cphaa0gl2x8r/cia-de-foto-realiza-novo-trabalho-sobre-sao-paulo-04020E1C3162DCA14326?types=A&> Acesso em: 20 jul. 2013

própria fotografia”²⁷. Fotografar a fotografia é repensá-la através do rompimento do papel do fotógrafo detentor de um olhar único modificando-o para uma forma mais complexa, mais compartilhada através de uma feitura coletiva.

Para viver dessa pesquisa, entretanto, o coletivo precisava de suporte financeiro. O trabalho mais conceitual, e o verdadeiro gerador da Cia de Foto, era sustentado por demandas comerciais que em sua maioria proviam do mercado publicitário. As experiências que os membros do grupo trouxeram à Cia eram da área do jornalismo. E foi do mercado de jornalismo que o coletivo tirou, inicialmente, os seus proventos. Com o tempo, o retorno foi ficando pequeno e a Cia redirecionou esse foco para a publicidade. O coletivo acabou atuando também na área de produção cultural. O grupo participava ainda de festivais operando na área de formação em fotografia através do oferecimento de aulas de fotografias e palestras. Isso possibilitava ao coletivo uma atuação política mais fortalecida pelo impacto provocado nas trocas, contatos e intercâmbios que promovia.

Durante os anos de formação universitária de Pio Figueroa, não havia cursos superiores de formação em fotografia. A entrada para o mundo profissional nessa área residia nos cursos de Jornalismo e Comunicação Social. Era nas redações de jornais e nos estúdios de fotopublicidade que os aspirantes a fotógrafos iniciavam os primeiros passos na profissão. Foi a rotina repetitiva, extenuante e criativamente limitadora do mercado fotojornalístico que levou Pio e Rafael Jacinto a reconsiderarem seus rumos profissionais e abrirem a Cia da Foto. Ironicamente, dez anos após sua fundação, Segundo Jacinto,²⁸ foi o desgaste da rotina um dos motivos principais para a ruptura: “Pessoalmente, eu estava deixando de fotografar para cuidar de negócios. Vivendo um expediente de escritório.”

Apesar de a separação completar quase dois anos, continuam significativos os impactos que o coletivo teve sobre a prática fotográfica através de suas propostas

²⁷ Nos dois ensaios destacados nessa dissertação, *Retiro* (2011) e *País Interior* (2012), o coletivo fotografou fotos antigas arquivadas no primeiro e no último os fotogramas de um filme do cineasta baiano Glauber Rocha.

²⁸ Em entrevista ao blog *Entretempos da Folha de SP* (DER HAROUTIOUNIAN; OLIVA, 2013).

experimentais, tais como projetos assinados sempre sob o nome do grupo (os trabalhos da Cia eram assinados pelo coletivo, não havia a foto do Pio Figueroa ou do Rafael Jacinto), trabalhos que se caracterizaram pelo tratamento de imagens, trabalhos que dialogam com o vídeo (*Caixa de Sapato, A Marcha, Chuva...etc*), a circulação de imagens na rede com os direitos de uso e reprodução liberados, etc.

Os trabalhos da Cia de Foto, particularmente os ensaios artísticos, desenvolveram uma *assinatura*²⁹ bastante distinta. Isso se deveu a muita experimentação, estudo e treino. O coletivo possuía uma interação horizontal, rizomática. Não havia o chefe. Ideias e conceitos para trabalhos eram trazidos à mesa por qualquer um dos membros. Na ausência de um, outro assumia um papel mais atuante de acordo com as particularidades desse ou daquele trabalho. “Cada integrante segue transitando entre diferentes papéis, passando pela pesquisa, elaboração de projetos, gestão, produção, edição, apresentações de trabalhos para diferentes públicos, curadoria de eventos e exposições etc.”³⁰ (ENTLER, 2011a).

A Cia de Foto foi digital desde o início e o Photoshop a ferramenta medular e indispensável ao seu trabalho. Todos os membros faziam uso dela, mas Carol foi a que arregaçou as mangas, desenvolvendo acentuada familiaridade com o software. Os trabalhos do coletivo destacam-se por uma pós-produção apurada. O Photoshop era usado “não só como recurso estético, mas como recurso de pesquisa [...]”. (LOPES, 2014).

O caminho do coletivo não foi sempre pavimentado por louvores e reconhecimentos. Em seu início, obteve uma recepção fria e desconfiada dos seus pares. A Cia de Foto empunhava uma bandeira cujo estatuto inédito, o da liberdade criativa, experimental e compartilhada, precisou de estratégia para estabelecer-se em seu meio. “A Cia de Foto não inventou o formato dos coletivos, mas, para que sua atuação pudesse ser compreendida, precisou construir esse espaço de trânsito entre

²⁹ *Assinatura* aqui utilizada não designa uma demarcação de autoria como se a Cia de Foto assinasse ou firmasse seu nome em seus trabalhos e sim como um modo de fazer fotográfico pelo qual o coletivo passou a ser reconhecido.

³⁰ Tradução Nossa. Original em espanhol.

personagens e instituições que pouco dialogavam.” (ENTLER, 2011a). Transitar entre mundos requeria um constante malabarismo, mas isto era necessário e foi conduzido com êxito pelo grupo.

Em sua página oficial na Internet, a Cia de Foto – agora desativada após a separação do grupo – configurava seus trabalhos em três instâncias: Publicidade, Retrato e Ensaio Artístico. Eu orientei o foco da pesquisa para o último. Em destaque para esta dissertação estão os trabalhos *Retiro* (2011) e *País Interior* (2012), que inventaram novos usos com imagens de terceiros criando novas narrativas. A Cia de Foto era representada pela Galeria Vermelho. Cronologicamente os ensaios artísticos³¹ da Cia da Foto são:

911 (2006)

Boxing (2006)

Choro, 2006

Av. (2007)

Natureza, 2007

25 (2008)

Políticos, 2008

Guerra, 2008/2011

Tempo (2008)

Uma fotografia que não se fixa, 2009

Longa Exposição, 2009

Carnaval, 2010

Chuva, 2010

Retiro, 2011

Agora, 2011

Prefácio, 2012

País Interior, 2012

³¹ Com exceção do último da lista, *Passe Livre*, todos esses ensaios artísticos estavam disponíveis na página oficial do coletivo: www.ciadefoto.com Acesso em: 25 jan. 2013, mas podem ser todos encontrados após a desativação da mesma no site de Pio Figueiroa <http://www.piofigueiroa.com/>

Estádio, 2012

Marcha, 2013

Passe Livre, 2013

Em *País Interior* (Imagem 8) de 2012, a Cia de Foto utiliza fotografias tiradas de fotogramas do filme *Terra em transe* (1967), do cineasta Glauber Rocha. O movimento do filme é interrompido, tirando dele o estado de cinema. O coletivo fotografou os fotogramas, fazendo surgir dessa interrupção – imagem em movimento/imagem fixa – uma nova história. Essa política de educação do olhar, de ver diferente está nessa recriação em um produto artístico cuja autoria original é de outro. É o palimpsesto³² da redefinição de autoria que também está presente no ensaio *Retiro*, de 2011.



Imagem 8: Um das frames do filme *Terra em transe* (1967) submetido por um processo de manipulação e edição de imagem considerado para o ensaio *País Interior*, 2012 - Cia de Foto. Cedida por Carol Lopes, ex-integrante do coletivo. Disponibilizada via Dropbox em: 14 mai. 2015.

³² "Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação." (GENETTE, 2006, p.5)

O ensaio artístico *Retiro* (Imagem 9)³³ é composto por 13 fotos que formam um políptico. O bairro do Bom Retiro em São Paulo evocou na Cia de Foto um espaço ficcional que leva o nome do ensaio. Este trabalho emergiu de um convite para rever e visitar as vizinhanças do Bom Retiro e Luz e dele resultou a exposição fotográfica *Bom Retiro e Luz: Um Roteiro, 1976 – 2011*³⁴. A Cia parte da apropriação de fotografias que foram realizadas na década de 1970 e que retratam a vida cotidiana do bairro, conhecido como dos judeus. O acervo do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro agrupa as lembranças da comunidade judaica, da Mooca até o Bom Retiro.



Imagem 9: *Retiro*, 2011 - Cia de Foto.

A Cia apropria-se de imagens dos arquivos pessoais doados por famílias judias ao arquivo. São cenas da vida privada ou retratos de álbuns de família trabalhados em recortes, muitos deles intimistas. Este ensaio oferece uma mostra do trabalho de remixagem, produção e edição que definem a marca da Cia de Foto. Além das fotos

³³ Imagem 11 – Disponível em: <http://www.ciadefoto.com/filter/ensaio/RETIRO> Acesso em: 27 mai. 2013.e em <http://www.piofigueiroa.com/> Acesso em: 10 ago. 2014.

³⁴ Encerrada em 2 de outubro de 2011. Disponível em: <http://colunistas.ig.com.br/monadorf/2011/07/26/bom-retiro-e-luz-no-centro-da-cultura-judaica/> Acesso em: 31 out. 2012.

do acervo, que cobriram o período dos anos 1920 até os anos 1980, a Cia utilizou fotos próprias. As fotos do século passado foram usadas como inspirações para o ensaio idealizado pelo coletivo.

Ainda que possua um projeto mais intimista chamado *Caixa de Sapato* (Imagens 10 e 11), em que registros íntimos da rotina dos membros do grupo e suas



Imagem 10: Caixa de Sapato, Trabalho inacabado - Cia de Foto.

famílias são colhidos, um dos traços característicos do trabalho da Cia é o da apropriação; da remixagem de imagens. O *Caixa de Sapato* (composto de fotos e um vídeo) aposta nas memórias e nas narrativas: "É o momento de compartilhar o lugar onde foram testadas as possibilidades de convivência de seus integrantes, a vida cotidiana, e também aquilo de que são feitos os nós que os mantêm ligados, a intimidade e o afeto." ³⁵ *Caixa de Sapato* é transformado em banco de imagens ao ser incorporado ao Clube de Colecionadores do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

³⁵ Disponível em: <http://www.ciadefoto.com/CAIXA-DE-SAPATO> Acesso em: 31 out. 2012 e em <http://www.piofigueiroa.com/> Acesso em: 10 ago. 2014.

Esta pesquisa, como já destaquei, concentrará sua discussão sobre os ensaios artísticos *Retiro* e *País Interior*.

A sistematicidade da edição e da pós-produção fazia parte do dia-a-dia do grupo. Trabalhando em frentes variadas, a Cia de Foto possuía um crescente banco de imagens que era utilizado em seus trabalhos comerciais e publicitários, e que era também disponibilizado para terceiros. “Uma das justificativas para o trabalho coletivo, é, sem dúvida, a divisão de tarefas em função de competências específicas.” (ENTLER, 2011a).³⁶ As dinâmicas são invertidas pelo coletivo e se justificam por razões

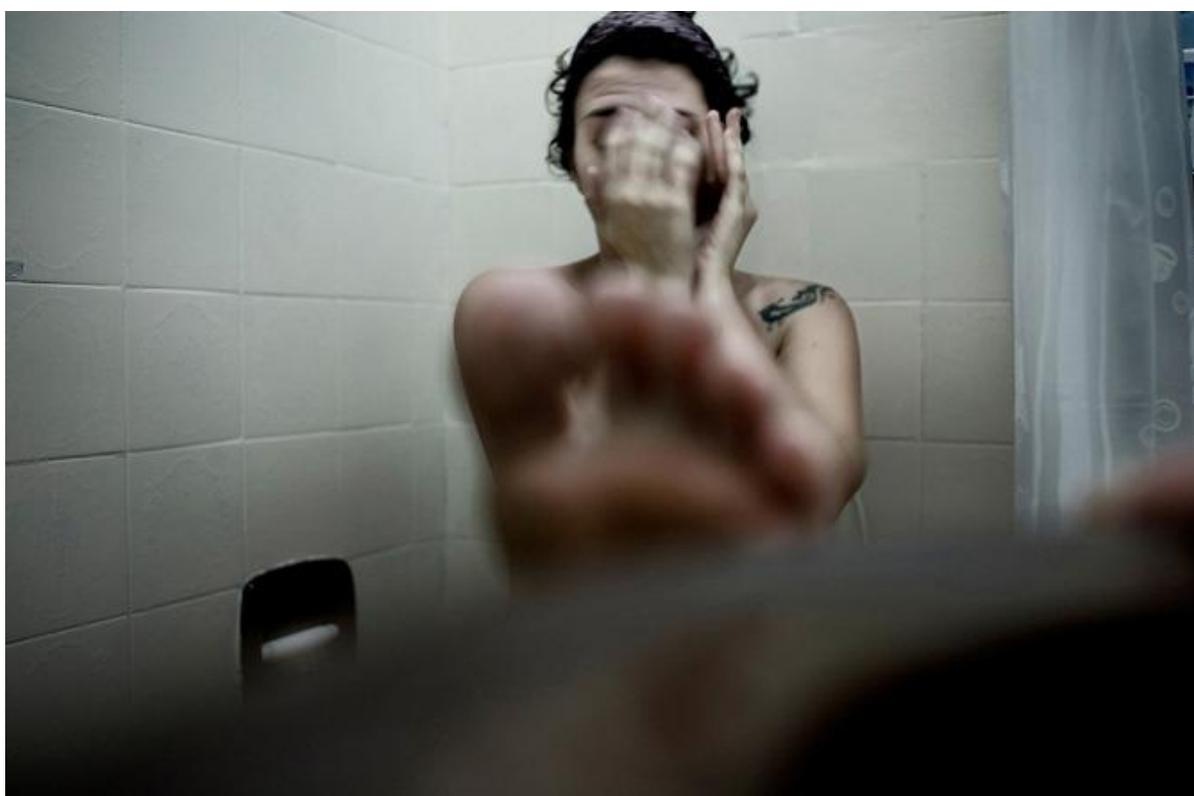


Imagem 11: Caixa de Sapato, Trabalho inacabado - Cia de Foto.

mais poéticas do que por uma economia de recursos. A Cia de Foto criou um espaço de trânsito e intercâmbio necessário para que sua atuação fosse compreendida e sua pesquisa pudesse ser desenvolvida em uma dinâmica que possibilitasse uma melhor discussão sobre a construção de uma maneira diferente de ver. Ao mesmo tempo em que faziam fotografia, realizavam uma política cultural. Parte significativa do seu trabalho está composta mais por ações do que por imagens. A força de sua atuação

³⁶ Tradução nossa. Original em espanhol. Publicação não paginada.

reverberou em outros lugares promovendo, o surgimento no Brasil de outros espaços coletivos³⁷.

A Cia de Foto foi um empreendimento multifacetado. Foi uma Iniciativa pessoal, um projeto sobre fotografia e uma experiência artística. Para continuar existindo e crescendo era necessário – como qualquer outra entidade organizada – sustentar-se financeiramente. Pesquisas, experimentações, projetos exigem investimento tanto de tempo como de capital. Recursos precisavam ser captados, contatos precisavam ser feitos, articulações entre galerias e agências precisavam ser desenvolvidas, viagens tinham que ser pagas.

2013 não foi um ano fácil para o coletivo. Tempo e dinheiro foram alocados para “emplacar uma mudança para algo mais voltado ao ensino.” (JACINTO, 2014). Essa nova guinada de foco não foi bem acolhida por todos os membros, uma vez que alguns não gostavam de dar aulas. Mesmo assim o coletivo, em comum acordo, definiu um período para abrir uma chance à nova investida. Foi determinado que o ano de 2013 servisse a esse propósito. Devido a reveses na empreitada, tais como parcerias que não chegaram a gerar frutos, e ao desgaste emocional e financeiro pelo qual o grupo passava, foi preciso reavaliar a situação.

Em outubro do mesmo ano, enquanto Pio estava representando a Cia de Foto em um festival no Chile, Flávia Padrão que, assumira a função de coordenadora de produção, notificou aos membros que estavam no Brasil que o tempo e dinheiro que haviam investido não dariam retorno imediato ou mesmo a médio prazo. Rafael então reuniu-se com João e Carol que “disseram que não aguentavam mais, que estavam infelizes, preocupados e cansados.” (JACINTO, 2014). Para evitar o endividamento, que poderia levá-los a uma situação mais potencialmente séria e prejudicial, Rafael, João, Flávia e Carol optaram pela dissolução do coletivo.

Rafael, João, Flávia e Carol tentaram esperar pelo retorno de Pio, que estava ausente, para as definições finais, mas não foi viável. Através do SKYPE Pio foi

³⁷ Em Recife pode ser citado o coletivo *7 Fotografia*, composto por cinco fotógrafas.

contatado e informado da decisão do grupo. Em seu retorno todo o grupo reuniu-se em conversas que determinaram a dissolução do coletivo.

A proposta – que não deu certo – para uma mudança no foco de ação do grupo não foi a causa única da sua dissolução. “Começaram a surgir dentro do grupo vontades individuais que, aos poucos, acabaram se tornando maior do que a vontade de permanecer trabalhando junto”. (KEHL, 2014). Os interesses tornaram-se diferentes. O grupo estava em “uma dinâmica que dividia a nossa atenção às áreas que atuávamos.” (FIGUEIROA, 2014a). Pio, por exemplo, estava mais voltado à parte cultural. João e Rafa estavam atuando mais na área de publicidade. Carol, junto a Pio, atuava mais ministrando palestras, cursos e aulas. “Cada um foi desenvolvendo interesses pessoais e não tão em nome do grupo.” (LOPES, 2014). O grupo estava se segmentando, “o modelo original do coletivo [...] já estava se desfazendo”. (LOPES, 2014).

Após o término da Cia de Foto, em que termos toda a produção acumulada ao longo de seus dez anos de existência ficaria? Se a *assinatura* coletiva não existia mais, como os seus ex-membros, agora seguindo caminhos diferentes, poderiam usar, veicular, trabalhar, assumir o que a Cia havia produzido? O consenso do grupo era de que o que havia sido produzido pela Cia era de autoria do coletivo. Ficou ao encargo de Flávia Padrão delinear os trâmites finais nesse assunto. Um contrato foi produzido especificando que o direito à produção do grupo pertence aos quatro, Pio, Rafael, João e Carol. O contrato “diz que o trabalho é dos quatro. Que tudo que foi produzido é dos quatro.” (LOPES, 2014). O documento formalizado segue moldes semelhantes a de um contrato de gaveta³⁸. “Os trabalhos produzidos até o ano passado são e serão da Cia de Foto. Serão creditados à história do coletivo.” (FIGUEIROA, 2014a).

³⁸ Contrato não oficial, particular, sem registro em cartório, que somente tem existência perante as partes, comprador e vendedor. Fonte : www.amspa.com.br/novo/contrato-bancos/contrato-de-gaveta/ Acesso: 28 dez. 2013.



2

A FOTOGRAFIA EXPONENCIADA

2.1 A IMAGEM NA REDE

Compartilhamento é hoje a palavra de ordem. Ela é prima da palavra apropriação. Permitir e promover o compartilhamento é lançar um convite para que o que se compartilha seja também apropriado. Compartilhar é um ato de divisão e cessão a outra parte. Partes distintas passam a possuir o mesmo algo que se torna propriedade comum. Algo que não pertencia a alguém (ou a alguma coisa) tornar-se próprio de outrem. A pertinência emerge daquilo que foi compartilhado. O ato de compartilhar é ação intrínseca no universo virtual da internet que é densamente ocupado por sites de compartilhamento.

Tomando como parâmetro inicial na investigação aquilo que potencialmente caracterizaria uma antifotografia, o fator apropriação é algo que não pode ser descartado e que assume importância central quando considerado dentro da rede mundial de computadores. A internet é massivamente visual. O som está lá formatado em música, vozes e ruídos. Mas é a imagem a verdadeira dona do show. É óbvio e gritante o número fenomenal de imagens disponibilizadas em sites de armazenamento, compartilhamento e redes sociais. Diante de tamanha vastidão imagética é improvável que a apropriação de algo não ocorra. O caráter interativo da Web além de fazer parte de sua fatura, é um chamado de sedução.

Antes de lançar sobre o que faz o coletivo fotográfico Cia de Foto possuir ações antifotográficas achei pertinente explorar a correlação que as imagens disponibilizadas na rede têm com o ato criativo-artístico enquanto feito via apropriação. Afinal, parte das ações da Cia de Foto foi o compartilhamento de seus trabalhos na internet. Assim sendo, decidi me conduzir nesta exploração através da descrição e interpretação que Silas Martí (2011) estabeleceu para uma antifotografia. Para ele o fazer antifotográfico reside primariamente no uso de imagens alheias e isso pode ser feito através da manipulação de registros documentais, pelo resgate de arquivos esquecidos e até mesmo na destruição da foto. Esses aspectos principais são

explorados ao longo desta pesquisa até o seu encontro com o fazer fotográfico da Cia de Foto.

Seguindo primeiramente o aspecto de usar imagens alheias e associando-o à disponibilidade imagética que a internet oferece, encontrei nos artistas Michael Wolf, Doug Rickard e Jon Rafman exemplos singulares. Wolf, Rickard e Raffman não se apropriaram das imagens de alguém (como fez, por exemplo, Penelope Umbrico em seu ensaio *Sunset Portraits*³⁹), mas sim de algo. Os três fizeram uso de imagens captadas automaticamente por uma câmera acoplada a um veículo. Eles se debruçaram sobre o mundo mapeado pelo *Google Street View*.

2.1.1 GOOGLE STREET VIEW

A gigante multinacional *Google*, empresa americana de serviços online e software dos Estados Unidos, disponibiliza entre os seus vários produtos voltados para a internet o *Google Maps*⁴⁰. É um serviço de visualização de mapas e imagens de satélite do planeta oferecido gratuitamente na web. Foi lançado em 08 de fevereiro de 2005. Em 25 de maio de 2007, foi incorporado ao *Google Maps* (e também ao *Google Earth*) o recurso chamado *Google Street View*, que permite ao usuário vistas panorâmicas – ao nível do solo – de partes de algumas regiões do globo.⁴¹ O *Street View* começou como um projeto experimental e hoje sua cobertura alcança sete continentes e mais de cinquenta países. As imagens são capturadas por câmeras especialmente projetadas que são acopladas em automóveis utilitários, trolleys, motoneves, bicicletas e até mesmo mochilas. Cada um desses equipamentos projetados para cobrir os mais variados tipos de terrenos, desde ruas em metrópoles urbanas a vastidões selvagens cobertas por neve.

³⁹ Ver Introdução.

⁴⁰ Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Google_Maps Acesso em: 01 set.2014

⁴¹ Alguns países possuem cobertura total do Google Street View, outros apenas parcial. Alguns países não possuem cobertura por razões que variam desde mera logística, acordos contratuais a instabilidade política ou recusa legislativa.



Imagem 12: Carro do Street View.

As imagens são capturadas e, com a ajuda de sensores localizados no carro⁴² (Imagem 12)⁴³, são alinhadas com sua correta localização geográfica no mapa. Após o processo de costura das imagens (as imagens são unidas através de aplicação de algoritmos para que ocorra uma transição suave, permitindo uma sensação de continuidade) elas são disponibilizadas no *Google Maps* e *Google Earth*, permitindo serem alcançadas por qualquer usuário com acesso à internet. Segundo o site da *Google*, o *Street View* já cobriu mais de oito milhões de quilômetros.

Em meio às ruas existem os que as habitam, os que por elas passam. Transeuntes são flagrados por câmeras de vigilância ou câmeras de controle de trânsito, às vezes atuando como figurantes em câmeras de terceiros e às vezes como protagonistas em desajeitados *selfies*.⁴⁴ Essa exposição voluntária ou não a equipamentos de captura de imagens é compartilhada por grande parte da massa

⁴² Não só no carro como nos outros veículos utilizados pelo Street View.

⁴³ Disponível em: <http://www.google.com/maps/about/images/behind-the-scenes/about/device-carousel1.jpg>
Acesso em: 02 set. 2014.

⁴⁴ *Selfies*, estrangeirismo e neologismo largamente utilizado na Internet para indicar um autorretrato. Aquele que fotografa está também na fotografia que tira. Originou-se do inglês *self-portrait* que significa em português autorretrato.

humana do planeta. Há sempre alguém com uma câmera ou uma câmera em algum lugar. Esses passageiros caminhantes de ruas e avenidas não escaparam às lentes do *Street View*.

O conceito inicial do *Street View* era disponibilizar uma vista panorâmica sob o ângulo de visão de um transeunte. As imagens capturadas são substituídas dentro de determinados intervalos de tempo. Em uma mesma rua, por exemplo, é possível ver que diferentes ângulos (ou planos) de uma mesma edificação são constituídos por imagens, com marcos de tempo diferentes. Nessa atualização sistematizada de imagens o *Street View* vai documentando, mesmo não intencionalmente, aspectos variados de um sítio, que podem incluir desde transformações urbanas nas faces das cidades a idiosincrasias étnico-culturais de um povo.

Este desfile gratuito e acesso facilitado de imagens chamou a atenção de alguns indivíduos. O *Street View* oferecia um farto volume imagético de flagrantes inesperados, decadência crua, opulenta fartura e peculiaridades bizarras. O fotógrafo não mais espera, espera, espera até finalmente apertar o botão aguardando que uma configuração ideal se construa em frente à sua lente pondo-se a “paralisar, atrasar, esperar para que a cena aconteça.” (CARTIER-BRESSON⁴⁵). Não segue mais para o laboratório para através da procura de figuras nas imagens perceber em sua composição que a foto foi feita no instante decisivo⁴⁶. O fotógrafo não estava lá.

Não há mais o olhar pelo visor de uma câmera ou o enquadramento de uma cena por uma janela como fez Joseph Nicéphore Niépce. No *Street View* o enquadramento e a composição foram domados por algoritmos complexos. A vista pela janela é através de um monitor de computador ou pela tela de um *smartphone*. O que emerge é um acaso pixelado que foi garimpado e editado por um fotógrafo ausente da cena. O dedo sobre o obturador e o olhar pela composição através do

⁴⁵ “Henri Cartier-Bresson foi precursor do conceito fotográfico mais difundido no jornalismo internacional, o instante decisivo (ID). [...] conceito original por ele aplicado que foi difundido após publicação de seu livro *O imaginário segundo natureza*” (BONI; HONORATO, 2015, p.114).

⁴⁶ Para Henri Cartier-Bresson o instante decisivo seria uma determinada conjuntura onde tudo se alinha e cria uma imagem harmônica e simétrica onde há o reconhecimento simultâneo da significância de um acontecimento

visor de uma câmera são substituídos por mãos que se revezam entre o teclado e o mouse. O documento acidental de uma câmera acoplada a um veículo é transformado em projeto de arte. A criação pelo anonimato e oportunismo.

2.1.2 O ANÔNIMO QUE ASSINA

Sem sair de casa ou sequer manusear uma máquina fotográfica artistas contemporâneos têm feito da internet a fonte de seus trabalhos. Imagens que não foram diretamente obtidas por eles são selecionadas, editadas, reconfiguradas.

Michael Wolf⁴⁷ – fotógrafo e artista alemão radicado em Hong Kong – retira do imenso manancial imagético que é o *Google Street View* o material do seu trabalho. Em 2010, foi agraciado com uma menção honrosa pelo *World Press Photo Awards* por um trabalho de sua série *Unfortunate Events* (Imagem 15)⁴⁸ extraída das vistas de ruas capturadas pela câmera móvel do *Street View*. Wolf entretanto, simplesmente não aplica as ferramentas copiar e colar. Ele posiciona uma câmera sobre tripé em frente a um monitor que exhibe imagens do *Street View* e as fotografa, assim redefinindo o papel do fotógrafo de rua.

Os trabalhos de Wolf baseados no *Street View* são agrupados em categorias: *A Series of Unfortunate Events*, *Paris*, *Eiffel Tower*, *Manhattan*, *Fuck You*, *Portraits* e *Interface*. Em relação a Paris, Wolf confessa que achava a Cidade Luz um tédio exatamente por manter uma face de velha cidade. Ele explica em uma entrevista a revista *The Outlook Magazine*⁴⁹ que começou a usar o *Google Street View* quando sua esposa mudou-se para Paris e ele ia até a cidade com frequência. Para ele, a Ásia era vibrante e em constante mudança ao contrário de Paris, que “não havia mudado nada em um século” e onde não havia nada para fazer a não ser visitar museus. Decidiu

⁴⁷ Nasceu em 1954.

⁴⁸ Disponível em: <http://photomichaelwolf.com/#asoue/21> Acesso em: 02 set. 2014.

⁴⁹ É uma revista chinesa sobre estilo de vida criativo. É publicada em Xangai desde outubro de 2002 pelo *Modern Media Group*. O editor-chefe é Jiaojiao Chen e o diretor de arte é Peng Yangjun

então explorar Paris através do Google. Uma nova Paris (imagens 13 e 14)⁵⁰ se descortinou ante seus olhos. Uma Paris mais interessante que a real. A Cidade Luz tem sido fotografada há anos e por uma imensa quantidade de pessoas. Wolf havia descoberto uma nova maneira de fotografar a mesma cidade. Para ele isso é o que arte significa: uma nova maneira de ver, a descoberta de um novo olhar.



Imagem 13: PARIS, 028 (das séries do *Street View*). Michael Wolf.



Imagem 14: PARIS, 013 (das séries do *Street View*). Michael Wolf.

Wolf passeia por Paris sem descer às ruas de Paris fotografando a cidade sem estar lá. E o mesmo fez para a série *Manhattan*. A menção honrosa obtida em 2010 pela *World Press Photo Awards*, pela série *Unfortunate Events* não veio desacompanhada de críticas. A ideia de tirar a foto de uma foto que capturou um flagrante por mero acidente foi aclamada por alguns como a redefinição do fotojornalismo, mas o mesmo ato da fotografia da fotografia foi criticado pelo fotojornalismo estabelecido. Wolf observa as ruas como um voyeur que bisbilhota os

⁵⁰ Respectivamente: Disponível em: <http://photomichaelwolf.com/#paris-street-view/16> Acesso em: 08 set. 2014. & Disponível em: <http://photomichaelwolf.com/#paris-street-view/9> Acesso em: 08 set. 2014.

vizinhos pelas frestas das persianas, aquela espiada de gosto ilícito que se mantém escondida entre as sombras. Isso incomoda e cutuca. Este registro oportunista da vida cotidiana seria o quê? Para uns um novo fotojornalismo, para outros uma ofensa ao mesmo. Imagens são apropriadas e apropriação é uma ação recorrente na arte. É arte? Para Wolf ele está reinterpretando fotos tiradas por outros. “É uma declaração sobre arte”⁵¹, disse ele a *The Outlook Magazine*.



Imagem 15: *A series of unfortunate events*, 051 (das series do *Street View*). Michael Wolf.

Semelhante a Michael Wolf, o fotógrafo americano Doug Rickard⁵² também fez uso das imagens do *Google Street View*. Como Wolf, Rickard dedicou-se a vagar virtualmente pelas ruas através das imagens capturadas para o serviço *Street View* disponibilizado pelo Google Maps. Concentrou sua busca por cidades americanas que possuíssem características específicas. Para seu projeto *A New American Picture*

⁵¹ Tradução nossa. Original em inglês.

⁵² Nascido em 1968.

(Imagem 16),⁵³ percorreu virtualmente o país (EUA) em busca de áreas cuja economia arruinada tivesse vitimado populações à pobreza e decadência. Em entrevista para a versão online da revista americana *The New Yorker*⁵⁴ em 2012 Rickard fala da opção pelo uso do Street View explicando que

[...] o embaçamento de rostos do Google e a característica baixa definição das imagens transformaram os indivíduos em símbolos ou emblemas e em algo representativo de noções mais amplas, tais como raça e classe, ao invés de histórias pessoais que poderiam ter querido emergir em reconhecimento.⁵⁵ A desfiguração das pessoas reforça o caráter desumanizador da vida navegada sem perspectiva ou rumo. (RICKARD in: KLAPHEKE, 2012).



Imagem 16: 29.942566 New Orleans, LA. (Projeto A New American Picture). Doug Rickard.

Rickard dedicou várias horas a sua pesquisa e coleta de imagens via *Street View*. Afirma que chegou a reunir cerca de 10.000 imagens até chegar à escolha das

⁵³ Disponível em: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/newphotography/doug-rickard/29-942566-new-orleans-la/> Acesso em: 08 set. 2014.

⁵⁴ Revista semanal americana publicada desde 1925.

⁵⁵ Tradução Nossa. Original em inglês.

79 finais que fizeram parte do projeto. Da mesma forma que Wolf, posicionou uma câmera sobre tripé em frente ao monitor do computador. Depois da captura, todos os marcos indicativos típicos do Google Maps, como as setas indicadoras, bússolas e nomes de ruas, foram removidos. As imagens então foram editadas para um mesmo tamanho panorâmico. Wolf, ao contrário, chega a utilizar os marcos indicativos em suas fotos, recortando nas imagens os elementos que mais chamam a sua atenção, chegando mesmo a ampliá-los para que atendam à edição que deseja. Wolf e Rickard também compartilham a mesma recepção hostil da crítica convencional ao uso de imagens do *Google Street View*.

A segura e esterilização das imagens coletadas de forma autômata e distanciada pelo sistema do *Street View* parecem anuir com propriedade à ideia inicial que lançou Rickard a produzir o projeto *A New American View*. O conceito retratava um onirismo às avessas. O pesadelo que o sonho americano havia criado. Se as críticas ao seu trabalho baseado em apropriação de imagens de outrem o incomodaram ou não, Wolf segue imperturbável. Este novo modo de fotografar que desgosta e exaspera parte da crítica especializada é para Rickard uma fonte que permite múltiplos usos e interpretações. "A própria definição de fotografia está em expansão. Particularmente, estou extasiado com isso, e vejo uma fronteira enorme que está se desdobrando para alimentar e abastecer minhas obsessões."⁵⁶

Jon Rafman é um artista e cineasta canadense que expandiu o uso do Google Street View em seu projeto *9 Eyes*. O nome é alusivo ao número de câmeras que o sistema *Street View* usava em 2009, quando Rafman iniciou o seu projeto. Enquanto o projeto *An American View*, de Doug Rickard, é centrado nas vias urbanas dos Estados Unidos, e as séries *Street View*, de Michael Wolf, percorrem em sua maioria o eixo Manhattan – Paris, Rafman voltou seu olhar via Google para o mundo inteiro. O projeto *9 Eyes* (Imagens 17 e 18)⁵⁷ é um trabalho contínuo, que foi inicializado em

⁵⁶ Em entrevista a revista *The New Yorker*. Tradução Nossa. Original em inglês. Disponível em: <http://www.newyorker.com/culture/photo-booth/doug-rickards-street-view> Acesso em: 07 set. 2014.

⁵⁷ Respectivamente: Disponível em: <http://9-eyes.com/> Acesso em: 08 set. 2014.

2009. Rafman alimenta com as imagens colhidas e selecionadas um blog do mesmo nome.

Rafman entrou em contato com o mundo apresentado através do *Google Street View* por volta de 2007/2008 durante seu exercício de consulta e pesquisa artística na internet. Segundo entrevista à versão online da revista do *New York Times* em dezembro de 2013, o potencial artístico das imagens captadas pelo sistema *Street View* do Google chamou sua atenção de imediato. Como aponta na entrevista, nunca antes nenhuma companhia ou empresa havia tentado a empreitada de registrar imagens do mundo inteiro sob o ângulo de um transeunte. Juntou-se a Wolf e Rickard como mais um andarilho e desbravador virtual, disposto a enfrentar a maratona de horas e mesmo dias de exploração virtual imagética do mundo. Descreve seu processo como intuitivo, do mesmo modo que um fotógrafo de rua tradicional. Ao invés de percorrer as ruas portando uma câmera, perscrutando e escolhendo *in loco* algo que lhe chamasse a atenção, faz o mesmo, porém em frente a um monitor de computador.

O sistema *Street View* do Google captura toda e qualquer cena que passa pelo caminho diante de suas câmeras. O potencial de leituras é vastíssimo. Há o bizarro, o comum, o estranho, o grotesco, o belo, o violento, o hostil, o assombroso, o extraordinário. O registro de algo insolitamente comum ou notável que já passou. Sobre isso Rafman elabora:

Há também essa empolgação de potencialmente eu ser o primeiro a olhar para esta imagem, porque não há *cameraman* - é apenas um robô. Há algo intrinsecamente emocionante em saber que você pode ser a primeira pessoa a contemplar uma cena que aconteceu no passado.⁵⁸ (RAFMAN in: STALEY, 2013).

Entre muitas coisas associadas à fotografia, há a noção do registro da memória de alguém. As fotografias do *Google Street View* não são memórias de ninguém. No

& Disponível em: <http://9-eyes.com/> Acesso em: 08 set. 2014.

⁵⁸ Em entrevista a revista do *New York Times*. Tradução Nossa. Original em inglês. Disponível em: http://6thfloor.blogs.nytimes.com/2013/12/16/poaching-memories-from-googles-wandering-eye/?_php=true&_type=blogs&_r=1 Acesso em: 07 set. 2014.

uso dessas imagens, tanto por Michael Wolf, Doug Rickard ou Jon Rafman, há a potencial recriação de realidades. As narrativas são recortadas e definidas por aquele que olha. As imagens são automaticamente capturadas, sem conceituação, tema ou categorização, a não ser a de serem sob o ângulo de um transeunte. O ângulo da rua. Quando Wolf opta pelo inusitado, Rickard pelo decadente e Rafman pelo relacional (a maioria das imagens escolhidas por Jon Rafman mostra pessoas em algum tipo de embate ou postura), eles reinterpretem uma realidade documentada pela máquina andarilha. Não são histórias ou relatos de ninguém até passarem a pertencer a uma realidade recriada. A realidade é um construto. Somos todos personagens.

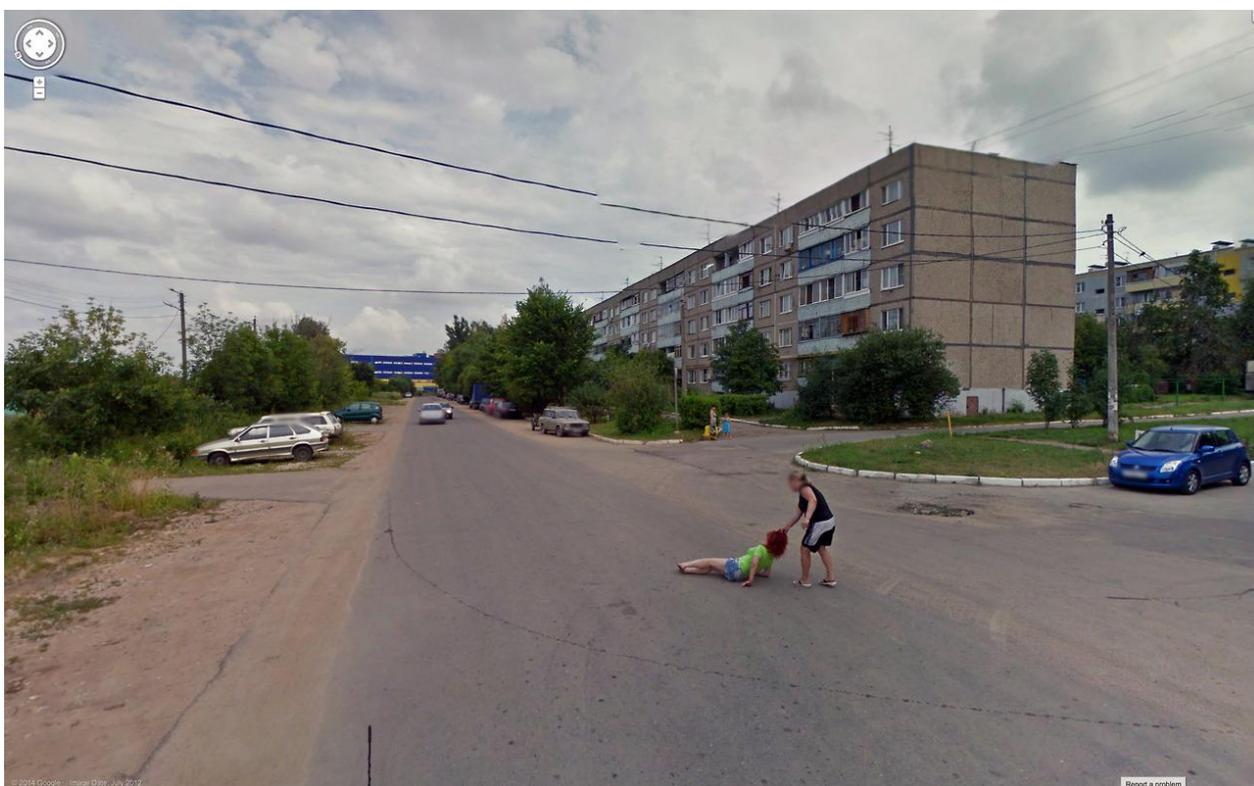


Imagem 17: Uma das imagens do projeto 9 Eyes. Jon Rafman.

[...] Nós vivemos um momento em que se afirma a possibilidade de uma expressão mais intimista e libertária por parte dos fotógrafos. Momento em que a fotografia se apresenta como um território de invenção, como uma trama complexa e instável, aberta aos domínios da ficção e do imaginário, e no qual ela é tomada, sobretudo, por sua capacidade de invenção, seu poder de produzir novas realidades, pôr em movimento acontecimentos inesperados, encontros que estabeleçam relações inéditas com as imagens e com o mundo." (DOBAL;GONÇALVES, 2013.p.57).

Diferente de Michael Wolf e Doug Rickard, Jon Rafman não utiliza uma câmera sobre tripé em frente ao monitor para capturar as imagens exibidas através do *Google Street View*. A sua atuação é mais direta, recorrendo à dupla copiar/colar⁵⁹. É possível ver nas imagens que escolheu que os marcos típicos do *Street View* parecem não importuná-lo. Talvez os utilize para exatamente indicar a origem das fotos. Rafman é um multi-artista que explora mídias variadas. Pintura, vídeo, videogame, fotografia são muitas vezes explorados em convergências e hibridização variadas. Apropriação é uma ação comum em seus trabalhos. No projeto *BNPJ.exe*,⁶⁰ de 2011 utilizou parte de trabalhos de artistas conhecidos tais como Francis Bacon, Jean-Michel Basquiat, Marc Chagall, Alberto Giacometti, Adolph Gottlieb, Jasper Johns, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Yves Klein, Franz Kline, Willem De Koonin, o que gerou controvérsias sobre questões de propriedade intelectual e artística.



Imagem 18: Uma das imagens do projeto 9 Eyes. Jon Rafman.

⁵⁹ Em projetos mais recentes, *Nine Eyes of Google Street View Microfiche Archive* e *Annals of the Time Lost Microfiche* (2013), Rafman está transferindo as imagens do *Street View* para arquivos de microfichas. Uma mídia quase obsoleta.

⁶⁰ As iniciais **BNPJ** significam *Brand New Paint Job*. Neste projeto ele incorpora imagens que fazem referência a várias pinturas modernistas famosas (também usa um pequeno número de trabalhos de artistas contemporâneos) como texturas em modelos 3D. Site com o projeto: <http://brandnewpaintjob.com/> Acesso em: 07 set.2014.

Em seu livro *Arder en Deseos, La concepción de la fotografía*, Geoffrey Batchen investiga a razão pela qual, em época específica, surgiu em diferentes lugares e em diferentes pessoas o interesse pela exploração de técnicas de fixação de imagens. No terceiro capítulo do livro, intitulado "Desejo", Batchen vai a busca de como esses pioneiros, que chama de proto-fotógrafos, exprimiam, chamavam ou designavam essas experimentações pré-fotográficas. Talvez em suas descrições estivesse a pista para esse desejo. E, talvez através, de como Michael Wolf, Doug Rickard e Jon Rafman se referem aos seus projetos, esteja a pista para os que eles sejam.

Enquanto expressões como *novo fotojornalismo* são atribuídas pela crítica a esses trabalhos que usam como recurso as imagens do *Google Street View*, nenhum dos três artistas fotógrafos citados neste texto as utilizam. Seus projetos são referenciados por eles próprios como projetos artísticos. Seguem um tema, são organizados e agrupados de forma a atenderem ao tema, são expostos em formatos de exibição aberta, tanto em galerias como em *websites*. Apesar de usarem técnicas ligeiramente diferenciadas a ação é a mesma. A do olhar através do olhar. O homem enquadra através do visor de uma câmera uma imagem que já foi por sua vez capturada pela lente de outra câmera. A imagem capturada sem qualquer intenção de categorização e análise é em outra instância ressignificada. São palimpsestos fractais que sugerem ramificações e entrelaçamentos infinitos. Sobre a apropriação dessas imagens via *Street View* e sua potência artística Rafman fala:

A arte tem um papel de reflexão, crítica e investigação da realidade social, mas não é um papel "ativo". Deste modo, a arte é um espaço discursivo através do qual é possível ler a mudança social. Sou contra a reconciliação entre teoria e prática ou arte e política. A separação da arte em seu próprio domínio autônomo é a marca da nossa liberdade.

[...]

Eu acredito, eu defendo a total autonomia do artista para capturar ou criar o que ele ou ela assim desejar, embora eu saiba que esta é uma aspiração e não um status alcançado.⁶¹ (RAFFMAN in: KELLER, KOSMAS, 2011)

⁶¹ Em entrevista a blog *Kaleidoscope*. Tradução Nossa. Original em inglês, Disponível em: <http://kaleidoscopeoffice.wordpress.com/2011/11/14/jon-rafman-interviewed-by-aids-3d/> Acesso em: 07 set.2014.

Expresso em palavras nas entrevistas e dito com imagens de seus trabalhos está como os fotógrafos andarilhos – em caminhadas virtuais através de um monitor de computador – conceituam seus trabalhos. Michael Wolf percorre as ruas em busca de pequenas calamidades no seu projeto *A Series of Unfortunate Events*, Doug Rickard confronta a noção do sonho americano coletando regiões financeiramente arruinadas nos Estados Unidos em seu projeto *A New American Picture*, e Jon Rafman percorre o mundo como um voyeur que bisbilhota as querelas, desavenças e alterações de relacionamentos interpessoais em seu projeto *9 Eyes*. A fotografia da fotografia via internet. “Os meios se intoxicam uns nos outros, e o mais interessante dessa intoxicação não é a mera transfusão tecnológica, mas a conceitual. (FONTCUBERTA, 2012, p. 187).

2.1.3 O DEDO PARA A CÂMERA

Em seu projeto *Street View*, Michael Wolf possui uma série chamada *Fuck You*. (Imagem 19)⁶² É uma coletânea de dedos médios em riste levantados em direção à câmera do *Google Street View*. Alguns dedos em riste também podem ser vistos em algumas das imagens utilizadas por Jon Rafman. (Imagem 20)⁶³ Uma declaração sumária e contundente ao mundo em frente às câmeras do carro do *Street View*, que segue indiferente, ignorando esses dedos ao ar como também tombos, brigas tolas, escorregões, pegadas ou alterações. Quando Rafman ou Wolf optam por selecionar esses dedos agressivos para seus arquivos estão eles ao mesmo tempo fazendo uma declaração e servindo de meio para a expressividade de indivíduos anônimos de rostos borrados. Muitas pessoas foram registradas pelo sistema *Street View* sem saber e provavelmente seguem suas vidas sem jamais terem a ideia de que algo assim aconteceu. Outras tantas têm ciência do fato e optaram por registrar essa percepção através de tal gesto específico. É certo que a face está borrada para evitar

⁶² Disponível em: <http://photomichaelwolf.com/#fuck-you/7> Acesso em: 08 set. 2014.

⁶³ Disponível em: <http://9-eyes.com/> Acesso em: 08 set. 2014.

identificação e assegurar o anonimato, mas no instante em que o carro do *Street View* é percebido, há muitas vezes essa imediata reação hostil ao mesmo assim que é identificado pelo indivíduo que cruza com seu caminho. Tal gesto e postura suscitam questões de invasão de privacidade e vigilância não autorizada. O robô paparazzo da vida alheia. É a *candid photography* motorizada e autômata.

Uma foto cômica é normalmente uma fotografia feita em movimento, em que o fotógrafo tenta passar-se como que imperceptível ao objeto a ser fotografado. Este tipo de *modus operandi* surgiu principalmente na captura de imagens de celebridades e personalidades de destaque na mídia. O *objeto cômico* é fotografado independente de seu conhecimento ou consentimento, e ao mesmo tempo, daí a candura, ele não se importa com isso. Os objetos que caem sob o foco da câmera do Google Street View estão *candidamente* à sua mercê. E uma vez postados e disponibilizados na internet estão outra vez *candidamente* à mercê de artistas contemporâneos, que utilizam suas vistas *atgetianas* sob os mais diversos olhares.



**Imagem 19: FUCK YOU, 010
(das series do Street View).
Michael Wolf.**



**Imagem 20: Uma das imagens do projeto 9 Eyes. Jon
Rafman.**

Como o fotógrafo *paparazzo*, que tenta se passar imperceptível nessa candura desligada de uma celebridade que sabe que vai ser fotografada, mas faz que não vê a iminência da foto, o carro do *Street View* segue rápido sem a intenção imediata de ser

percebido. Mas é uma candura ilusória, que recortada por artistas como Michael Wolf, Doug Rickard e Jon Rafman, marca imagens secas, hostis, frias, ríspidas, ofensivas, ultrajantes e invasivas. É o registro da vida cotidiana? Um documento ainda que arte? “A verdade do documento não é a verdade da expressão.” (ROUILLÉ, 2009, p.139). O fotógrafo de rua, com os pés sob o asfalto ou em frente a um monitor de computador, não documenta, faz arte – por apropriação ou não – em um conceito determinado por categorizações e escolhas pessoais.

2.1.4 EUGENE ATGET – UMA BREVE PALAVRA

A série *Paris*, realizada por Michael Wolf em suas andanças virtuais pelas ruas da Cidade Luz, remetem às caminhadas que o fotógrafo francês Eugène Atget (1857-1927) fez pela mesma capital. São muitas as diferenças entre os dois fotógrafos, mas as similaridades são significativas. Por um dos seus trabalhos (*A Series of Unfortunate Events*), a Wolf foi atribuída a redefinição do fotojornalismo. Nesta via de análise é possível atribuir a noção de registro documentativo. Organizando suas séries em categorias, Wolf aproxima-se do fotógrafo francês do século passado. Coletâneas virtuais pixeladas que são reunidas sob um tema, tal como Atget organizava seus documentos. Mas ao contrário do fotógrafo francês, que nutria preferência pelas ruas e esquinas da velha Paris (Imagem 21)⁶⁴, Wolf achava a Cidade Luz um tédio exatamente por manter uma face de velha cidade

Atget desprezava a fotografia convencional cujo foco centrava-se na figura humana. “Ele buscava por coisas perdidas e extraviadas.” (Benjamim, 1994, p.101). Parisense de nascimento passou toda sua vida na Cidade Luz, o que lhe rendeu um conhecimento íntimo de suas ruas e passagens. E foi nas ruas de Paris que sua fotografia moldou-se.

⁶⁴ http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5b/Eug%C3%A8ne_Atget_Coin_rue_de_Seine.jpg Acesso em: 08 set. 2014.

Em seu trabalho, oferecia desde imagens de monumentos e paisagens a documentos e reproduções de pinturas. Sua clientela era ilustre: entre os artistas que atendia estavam Georges Braques, Maurice Utrillo, Léonard Fujita. Mas apesar disso sua situação financeira era precária.

Trabalhando sozinho, Atget acumulou um vasto acervo com fotos de velhas casas, igrejas, jardins, portas, escadas, cornijas e elementos decorativos. A cidade era um objeto histórico que precisava ser registrado.

Pobre e desconhecido, Jean-Eugène-Auguste Atget percorreu virtualmente incógnito as ruas de uma Paris de *fin de siècle*, tirando fotografias que vendia por meros centavos.



Imagem 21: Rue de Seine, Paris, 1924. Eugène Atget.

Uma rápida busca online por Atget revelará adjetivos ou títulos anexados ao seu nome, tais como "pioneiro da fotografia documental", "um dos maiores fotógrafos do século XX", "pai da fotografia moderna", "virtuoso", possuidor de "suprema maestria", "gênio". Walter Benjamin o chama de precursor da fotografia

surrealista (BENJAMIN, 1994, p.100), André Rouillé lhe dá o rótulo de topógrafo urbano (ROUILLÉ, 2009, p.38), mas Atget não tomaria para si nenhum desses títulos ou adjetivos.

A fotografia nasceu urbana, na polis oitocentona. André Rouillé destaca este aspecto em sua origem e conteúdo:

A fotografia é urbana primeiramente pela sua origem: surgida ao mesmo tempo que as cidades modernas, desenvolveu-se nelas – mais nas grandes do que nas pequenas cidades. A fotografia é igualmente urbana pelo seus conteúdos – monumentos, retratos, ou nus, clichês científicos ou de polícia, de canteiros de obra ou de acontecimentos, etc. ; a maioria têm a cidade como cenário. [...] A fotografia é ainda urbana porque, muito cedo, lógicas implantadas na cidade motivaram escolhas técnicas propiciadoras da nitidez e da precisão da imagem, e os esforços empreendidos para aumentar sua rapidez. (2009, p.43).

O fotógrafo urbano é o andarilho que, vagando pelas ruas, mirando através de ruelas, janelas e pórticos, registrou a transformação das urbes. O advento da Revolução Industrial iniciou o movimento de urbanização do mundo. Segundo a Organização das Nações Unidas, até 2050, mais de 70% da população mundial residirá em cidades.⁶⁵ Atget é citado por alguns autores como o primeiro fotógrafo de rua.

Atget chamava suas fotos de documentos, mas seus contemporâneos surrealistas viam algo a mais nos reflexos das vitrines que fotografava. Os fotógrafos Street View (Wolf, Rickard e Rafman) podem até incidentalmente estarem a documentar, mas a sua conceitualização contém e refreia a adjetivação de novo fotojornalismo. Mas ainda que mero registro, foto “[...] nenhuma registra sem transformar.” (ROIULLÉ, 2009, P.79).

O que faria Atget com o *Google Street View*? Talvez desse às costas ao monitor indo com sua câmera às ruas de Paris para ver como ela está, com seus próprios olhos, quase um século depois.

⁶⁵Fonte disponível em: <http://www.onu.org.br/onu-mais-de-70-da-populacao-mundial-vivera-em-cidades-ate-2050/> Acesso em: 24 ago.2014



Imagem 22: Rue de Seine, Paris, 2012 Google Maps.

O processo criativo de Wolf, Rickard e Rafman abraça a tecnologia andarilha do *Street View*, apropriando-se de imagens captadas automaticamente, promovendo assim o câmbio de olhares e a transformação do registro. A apropriação é o âmago de seu percurso criador. Aqui vejo a relevância de explorar, no meu caminho de entender o que é um ato⁶⁶ antifotográfico, como é conduzido e no que reside o processo criativo. Investigo no capítulo seguinte, onde e como se insere o arrebatamento enigmático do fazer artístico.

⁶⁶ Ato no sentido de ação, postura, conduta, atitude.

3

ARREBATAMENTO DA FOTOGRAFIA



“Tem a fotografia independente do fotógrafo. O clique é minimizado, deixou de ser o ponto importante e o processo que vem depois é maior do que o instante em que a foto se baseia.”

Rafael Jacinto – Cia de Foto, 2011

3.1 APROPRIAÇÃO E PROCESSO CRIATIVO

3.1.1 O ENIGMA DO PROCESSO CRIATIVO

Nos dois volumes do catálogo *No Ateliê do Artista: os Mecanismos de Criação* publicado para o leilão de Soraia Cals, realizado nos dias 4 e 5 de maio de 2004, o crítico, historiador de arte e curador independente Frederico Morais (1936) faz uma rica, vasta e afetiva visita – e revisita – aos métodos, técnicas e estratégias de criação de um extensa lista de artistas plásticos. No catálogo, Morais procura elucidar o enigma máximo do fazer artístico: o processo de criação. Muitos das dezenas de artistas citados foram de seu convívio íntimo. Assim, Morais visitou estúdios, dividiu mesas de bar e até ajudou a montar exposições. Com alguns pôde acompanhar etapas do processo de criação, com outros escutou narrativas, ouviu histórias. O processo de criação, *o ato de criar*, não é exclusivo e reservado a artistas plásticos. Faz parte do ser humano, seja ele aquele que abraça a *persona* artística – poetas, escritores, cineastas, músicos – ou não. Em um sentido maior faz parte de ser humano. Morais foi um crítico bastante atuante, particularmente nos anos de 1970 e 1980, que propunha novas possibilidades dentro da área de crítica da arte. Chamado de *crítico criador*, defendia uma crítica criadora, afetiva: “Considero o olho mais importante que o saber e a intuição mais reveladora que a inteligência.”⁶⁷ A crítica da arte, para ele, fazia parte do fazer do artista. Artista e crítico trocavam saberes.

As narrativas compartilhadas por Morais misturam-se com suas próprias experiências como crítico. Os relatos que traz à tona retratam processos de criação

⁶⁷ Trecho do debate *A Crítica como Criação* realizado em 16 de outubro de 2010 no Instituto Moreira Salles - Rio de Janeiro. Parte do projeto *Encontros Contemporâneos da Arte*, o debate no Instituto Moreira Salles contou com a presença de Fernando Cocchiarale, Frederico Morais e José Carlos Avellar. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=3-ss-VG5wIA> Acesso em: 07 abr. 2013

tão distintos entre si quão distintos são os próprios artistas. Há aqueles cujo processo é lento, outros doloridos, uns cheios de tensão e movimento, outros de quietude e repouso. Alguns processos criativos de natureza íntima e indissociáveis à rotina e ao cotidiano do artista, outros metódicos e técnicos, cartesianos. Alguns influenciados pela rua, pela noite; outros pela feiura, o vazio. Outros intrinsecamente políticos, outros profundamente passionais. "O artista se apropria de elementos da natureza, da realidade, da própria arte, da realidade objetiva ou subjetiva, para elaborar o seu trabalho" (MORAIS, 2011).⁶⁸

Da pintura à fotografia, o que constitui, caracteriza ou permite o processo criativo? Sobre o processo de criação debruçaram-se vários autores de Marcel Duchamp (*O Ato Criativo*, 1957) a Lewis Hyde (*The Gift*, 2006), e tão plurais quanto os autores são seus olhares sobre o assunto. O fotógrafo americano Ansel Adams (1902-1984) em sua série de três livros *A câmera*, *O negativo*, *A cópia*, traz com seu marcante rigor técnico valiosas considerações sobre a fotografia enquanto arte, enquanto expressão da criatividade. Adams desenvolveu um sistema de zonas⁶⁹ para auxiliar o processo de criação em fotografia, mas deixa claro que a criatividade vai além da máquina. Esta deve estar a serviço do fotógrafo e sua técnica não deve se sobrepor a sua expressão Imagética.

Os trabalhos artísticos são *dádivas* oriundas de uma inquietação ou de um desejo. "Uma vez que a dádiva se agita dentro de nós, cabe a nós desenvolvê-la. Há um trabalho recíproco na maturação de um talento. A dádiva vai continuar a liberar sua energia enquanto continuarmos a alimentá-la."⁷⁰ (HYDE, 2006). O processo criativo é o veículo para responder a uma inquietação. O produto deste processo,

⁶⁸ Trecho do debate *O Trabalho do Crítico* realizado em 16 de outubro de 2010 no Instituto Moreira Salles - Rio de Janeiro. Parte do projeto Encontros Contemporâneos da Arte, o debate no Instituto Moreira Salles contou com a presença de Fernando Cocchiarale, Frederico Morais e José Carlos Avellar. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=NPcSznvm_Dk Acesso em: 07 abr. 2013

⁶⁹ Formulado por Ansel Adams e Fred Archer em 1941 é uma técnica fotográfica para determinar a exposição ideal de filme fotográfico e seu processamento em papel na impressão.

⁷⁰ Tradução nossa. Original em inglês.

apesar de conter o potencial de ser finito, em si não se encerra. Uma foto não é necessariamente o fim de um processo. Ela pode ser parte de um processo contínuo.

Como decifrar o enigma do processo criativo? A palavra enigma deriva do latim *aenigma*, do grego *ainigma*, "falar com sentidos ocultos", de *ainos*, "dito, conto, discurso". No mundo pós-moderno, onde não existe mais o absoluto, a resposta definidora das respostas, mais inalcançável parece ser compreender o que conta o processo criativo. "Pode ser exibido, pode ser assistido ou revelado, não pode ser explicado⁷¹." (HYDE, 2006).

Na fotografia o processo criativo vai – e segundo Ansel Adams deve ir – além da máquina. Artistas e fotógrafos contemporâneos levam esse sentido um passo mais distante. Em seu processo criativo, em resposta à sua inquietação, alguns não utilizam nem mesmo a máquina. A câmera é descartada e as ideias veiculadas de formas inéditas e variadas. A fotografia expande-se, converte-se em conceito, tornar-se extra em si e além de a si mesma.

Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), poeta, filósofo e crítico literário inglês, cunhou muitas palavras e expressões que se tornaram parte de sua língua nativa. Provavelmente, entre estas palavras encontra-se o termo *esemplastic*. Apesar de disputas da autoria desta palavra – sua etimologia é de origem grega, significando moldar, dar forma – Coleridge⁷² trouxe-a à tona em seus ensaios literários e críticos. Algo *esemplástico* é oriundo de um entrelaçamento de opostos implicando um processo pelo qual objetos, ações e ideias vão sendo moldadas para tornarem-se algo singular, único, novo, diferente ou diferenciado. A criação é um processo *esemplástico*. Para Brooks Jensen, editor da *LensWork*⁷³, em um dos seus *podcasts* de

⁷¹ Tradução nossa. Original em inglês.

⁷² Mantinha uma relação próxima com Humphry Davy (químico inglês) e Anthony Carlisle (cirurgião inglês). Este último clamou ter realizado experimentos fotográficos. Provavelmente Coleridge estivera também familiarizado com os mesmos experimentos. [BATCHEN, p.64, 2004].

⁷³ *LensWork* é uma revista americana bimestral. Possui um estilo antológico com foco na fotografia e seu processo criativo. Ganhadora de prêmios cada edição inclui de 3 a 4 portfólios de fotógrafos, geralmente acompanhado de entrevista com um deles. Com frequência publica artigos de colaboradores convidados. Comentários do Editor faz parte de sua marca registrada.

áudio⁷⁴ realizados via *Itunes* este ano, o processo de criação é uma acumulação de bens. É essencialmente *esemplástico*. Imagens e emoções oriundas das diversas esferas da atividade humana é a matéria prima de um processo que molda e dá forma a uma nova significação, um novo trabalho.

A mente humana, de maneira mecânica e passiva, acumula e armazena dados. *Esemplasticamente*, a imaginação – através de um processo indefinido – extrai desses dados ideias e significados ocultos. Está aí o processo de criação. O enigma reside no que acontece no próprio armazenar de dados e entre este armazenamento e sua ressignificação. Mas a relevância maior no processo fotográfico talvez não seja desvendar este enigma e sim a ideia e a ressignificação dos dados acumulados. Tais dados, olhares e experiências, variam de indivíduo para indivíduo, de época para época, de local para local.

Nos anos de 1970, a fotografia invade massivamente museus e galerias, alcançando o patamar de *beaux art* para um público maior. Foram os artistas conceituais de então, que inicialmente usavam a fotografia para fins de registro, que começaram em um caminho exploratório, a enfatizar seu potencial ideológico. A fotografia não migrou de um campo antes focado no registro e documentação para outro, mas incorporou novos usos. Nancy Foote⁷⁵ em artigo publicado⁷⁶ na revista *Artforum*, *The Anti-photographers* ressalta o potencial extrafotográfico da fotografia, uma vez que “pode-se argumentar que a fotografia oferece certas qualidades e possibilidades específicas que muito têm feito para informar e canalizar estratégias artísticas e alimentar o desenvolvimento de uma arte orientada pela ideia.”⁷⁷

O fotógrafo, o artista pós-moderno, utiliza a fotografia em usos ampliados, remixados e radicais. Autoria redefinida, fronteiras ignoradas, em que ações de

⁷⁴Podcast ‘Gathering Assets’ Disponível em: <https://itunes.apple.com/br/podcast/lenswork-photography-creative/id73802605> Acesso em: 08 jul. 2013.

⁷⁵ Crítica e escritora americana.

⁷⁶ Número 15 – setembro de 1976.

⁷⁷ Tradução nossa. Original em inglês.

manipulação ou destruição se distanciam de qualquer conotação marginal em um abraço íntimo à filosofia da apropriação tornam-se lugar comum no processo criativo.

3.2 AUTORIA RAPTADA E REDEFINIDA

3.2.1 A FOTOGRAFIA EXTRAVIADA

Uma fotografia de uma menina sobre a mesa. O ano da foto é 1968. Não há como estabelecer a origem, autoria (aqui tomada por quem tirou a foto). Não há anotações no verso. Não está vinculada a nenhuma rede social ou site de armazenamento de imagem. Desse jeito, nas mãos de qualquer um, é uma foto perdi



Imagem 23: Menina sobre uma mesa - Autoria desconhecida

da, sem origem, sem destino. Uma Imagem que ao mesmo tempo aparentemente sem história carrega um potencial capaz de suscitar infinitos contos. É uma fotografia que

poderia estar no fundo de uma gaveta, encerrada em uma caixa de sapatos ou jogada em uma lata de lixo.

Largamos no passado muitas memórias, trazemos algumas ao presente, levaremos outras tantas ao futuro. As memórias constroem o que somos ou o que pensamos que somos. As memórias falham, desbotam, transmutam-se, adaptam-se, mentem, trocam de rosto e corpo, geram múltiplas realidades.

Extraviar-se é estar desgarrado, desencaminhado, perdido. Algo, alguém ou alguma coisa afasta-se ou é afastado de um caminho original. O extravio pode ser acidental ou premeditado, intencional. Às vezes o sentido de extravio remete à noção de furto. A imagem fotografada da menina sobre a mesa (Imagem 23)⁷⁸ pode estar fora do seu caminho pré-traçado: o registro, a revelação, a impressão, o álbum, a guarda e a partilha. A salvaguarda de uma memória. Escrevemos, construímos, conservamos, emolduramos, gravamos, filmamos, fotografamos porque esquecemos. A vida é constituída de uma constante seleção de fatos e eventos a serem esquecidos. Viver sob uma memória perfeita seria um não viver sob uma ditadura implacável que talvez nos paralisasse como ao memorioso Funes⁷⁹, no conto do escritor argentino Jorge Luis Borges. Lembrar com exatidão cada minuto de sua vida levou Irineu Funes a isolar-se do mundo que o olhava como um tolo excêntrico. Para viver esquecemos e damos espaço para as novas experiências, as outras memórias.

A fotografia surgiu no século XIX “dando um soco no estômago” da pintura. Enfim o real poderia ser de fato registrado. A pintura reagiu e deu uma tapa na fotografia. “Pode ficar com o real sua máquina copiadora”, respondeu, “eu abraçarei o mundo moderno, a abstração, o surreal”. O fotógrafo não era um poeta. Era um mero escrivão. A pintura era arte. A fotografia não, a câmera apenas reproduzia: um brinquedo complicado que em sua máxima ambição poderia ser um aparelho

⁷⁸ Foto 11 – Origem e autoria desconhecidas.

⁷⁹ Conto publicado no livro *Ficciones* em 1944. Narra a história de Irineu Funes, dono de uma memória prodigiosa e pouca inteligência. Incapaz de articulá-la, ele era tido como curiosidade na pequena cidade em que morava. Lembrava-se de incontáveis textos e conseguia recordar com fidelidade vivaz tudo o que havia vivido, experimentado ou observado.

educativo ou científico. O registro preciso do real. Mas imagens iludem, confundem, causam estranheza, brincam com a realidade. Fotografias mentem. O fotógrafo é o poeta, aquele que ilude e atrapalha. Atrapalhando, fica no meio do caminho, e gera uma extra via. Platão o expulsaria da pólis. Esse desorientador de uma realidade ordenada. A foto pode falar mentiras, mas ao dizer também revela, torna algo visível. A verdade é um ato criativo.

A imagem por si só, a imagem alterada. A imagem fotográfica que é e vai além de si mesma. Se, como diz o filósofo alemão Martin Heidegger (1977,p.56), aquilo que move a arte não está no universo artístico, está além da arte; a imagem que vai além de si mesma, sendo a própria ao mesmo tempo, é o exercício dialético transgressor primeiro: é a potência criativa de não sendo arte, ser arte. A arte é um conduto que se leva a si mesma ser maior do que é. Existe a potência do caminho a percorrer. O extravio é quando o caminho é rompido. É escapando, indo além da fronteira que se vai ao encontro do novo.

Qual é a realidade transferida, transmutada ou traduzida pela foto da menina sobre a mesa? A menina hoje não existe mais. Passados 46 anos, se ainda estiver viva, já é uma mulher. Esta mulher lembra-se da foto? Ou melhor, que memória seria suscitada pela foto? Por vezes não nos lembramos do momento ou da ocasião em que a foto foi tirada. Lembramo-nos da foto. A conexão visual/mnemônica é estabelecida pela foto. Tornamo-nos observadores de nós mesmos. *Voyeurs* de um momento que passou. Não são apenas os nossos olhos que veem. Vemos através e além deles. Com a mobilidade advinda da câmera inserida a um celular vamos a uma exibição ou espetáculo para registrá-lo. Passamos boa parte da duração do espetáculo de braços estendidos vendo ao show através da tela de um smartphone. Apesar de todo estímulo sensorial do som que vibra, da luz jogada pelos refletores, do calor da proximidade corpórea, das alterações no condicionamento artificial do ambiente, muitos de nós estão imersos em uma tela minúscula. Ficamos absortos em estado quase extracorpóreo monitorando o registro de uma cópia para poder acessá-

la mais tarde, ou talvez carregá-la em um site de compartilhamento de vídeo. Provar que esteve em algum lugar é mais importante. A memória é a lembrança de ter registrado o show. Não é mais de tê-lo visto. Uma foto (Imagem 24)⁸⁰ tirada no dia 15 de setembro de 2015, na estreia do filme *Aliança do Crime* (*Black Mass*) protagonizado pelo ator americano Johnny Depp, rapidamente tornou-se bastante popular na Internet. A imagem capturada pelo fotógrafo John Blanding mostrava uma senhora em meio a um grupo grande de pessoas. O que chamou a atenção, e fez a foto ser reproduzida em várias redes sociais, foi que a senhora era a única que não estava segurando um smartphone. As discussões suscitadas pela imagem giraram em volta da perda da capacidade de desfrutarmos momentos importantes. Quem nunca sentou em um restaurante ao lado de uma mesa em que duas ou mais pessoas estavam voltadas a um encontro com o intramundo de um celular?



Imagem 24: Senhora idosa repousando contra a grade de contenção é capturada pelo fotógrafo John Blanding (The Boston Globe/Getty Images) durante a pré-estreia do filme *Aliança do Crime* em Brookline, nos EUA. Ao contrário dos outros na foto é a única pessoa sem portar uma câmera.

“A invenção da fotografia foi saudada como um modo de aliviar o fardo de ter de acumular cada vez mais informações e impressões sensoriais.” (SONTAG, 2004,

⁸⁰ Imagem 24 - disponível em: <http://www.bdcwire.com/wp-content/uploads/2015/09/4439-hjvedj-1000x510.jpg>

p.104). Não precisamos mais lembrar, guardar na memória. A fotografia poderá fazê-lo para nós. Afinal a vida é esquecer. Mas o quanto somos nós nessas memórias extracorpóreas, anexos acrescentados aos nossos corpos, fora de nossas mentes e apenas revisitadas às vezes ocasionalmente, às vezes acidentalmente? A menina sobre a mesa é um fenômeno que já ocorreu. Não é possível recapturá-lo enquanto experiência.

Ainda que seja parte de um relato, é um extravio; primeiro por sua remoção do acontecimento original, e segundo, pela potência que guarda em si para fabricar outra realidade. A possibilidade de causar um novo fenômeno pelas rachaduras que provoca na pavimentação do caminho. Uma essência que é repleta de vir a ser.

3.2.2 AS SIMULADORAS, O CATADOR DE LIXO E A ARQUIVISTA

Além das marcas do tempo, o que mais carrega a fotografia da menina sobre a mesa? Não há nada escrito no verso ou sobre a imagem além da data impressa na borda branca da foto. Ela passou a existir e continua a existir. Não há como saber apenas pela foto de qual sequência de fotografias fez parte ou quantas fotos eram. Talvez tenha sido a única sobrevivente de um desastre de manuseio ou revelação. A fotografia retém a possibilidade de dizer muito.

O que ela diz em primeira instância é o acontecido. O tempo está congelado na foto. O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente. (BARTHES, 1984, p.13). A imagem fotografada da menina sobre a mesa não é algo imaginado. É o passado de um flagrante não fabricado. A menina não está em uma pose pré-definida: não está sorrindo graciosamente com as mãos na cintura em uma encenação que é tão recorrente em fotografias, amadoras ou não. Ainda assim guarda mistério e uma inquietação que incomoda, fere como o *punctum* mortificante

de Roland Barthes. Há algo de caráter subjetivo que interessa àquele que olha a foto. Algo que toca emocionalmente o observador, espectador.

Esse algo que torna uma foto interessante não é exclusivo dessa foto. Outras fotografias, outros registros em imagens podem cutucar e instigar de maneiras diferentes outros observadores, uma vez que não há uma unicidade de indivíduos, culturas, sociedades e saberes. Essa leitura da fotografia é “[...], portanto sempre histórica: ela depende do saber do leitor, exatamente como se se tratasse de uma língua verdadeira, inteligível somente se aprendemos os seus signos. (BARTHES, 1961, P.6).⁸¹ Esse *algo* pode ser fabricado? Fazer parte da procura de um fazer fotográfico? Ser o processo de criação, ou parte (ou caminho para) o mesmo? O extravio forçado de seu caminho?

Fae Richards (1908-1973) nunca existiu, mas sua trajetória como uma afro-americana que viveu no século XX está documentada em um arquivo de fotos. *The Fae Richards Photo Archive* (Imagens 25 e 26)⁸² foi montado pela fotógrafa Zoe Leonard durante 1993-1996. Sua vida fictícia segue documentada desde sua infância até seu envolvimento com o movimento dos direitos civis. A narrativa inclui até as dificuldades encontradas por Fae para seguir em sua carreira de atriz, mesmo quando sabotada pelo racismo. Como uma estrela de cabaré e atriz de cinema do início do século passado, sua história é convincente. Leonard pega emprestado recortes das vidas de figuras conhecidas substanciando-os com fatos históricos, trazendo à tona, através da narrativa, discussões envolvendo raça, gênero e sexualidade. As fotos foram tiradas originalmente para um projeto cinematográfico intitulado *The Watermelon Woman*⁸³ de autoria da cineasta Cheryl Dunye “[...] e são cuidadosas falsificações de imagens publicitárias com direitos autorais, cenas de filmes e fotos

⁸¹ Extraído do artigo *A Mensagem Fotográfica*, originalmente publicado em 1961, mas constando nas referências bibliográficas deste trabalho como PDF acessado em 2013.

⁸² Imagens 25 e 26 – Disponíveis em:

<http://saradistin.wordpress.com/2008/05/29/icp-archive-fever/> Acesso em: 20 de maio de 2013. & Foto 12 – Disponível em http://www.palgrave-journals.com/fr/journal/v105/n1/fig_tab/fr201322f4.html Acesso em 20 mai. 2013.

⁸³ *A Mulher Melancia*, em português. Tradução nossa.

peçoais, sem faltar nem as marcas, manchas e pontas dobradas de fotos antigas e maltratadas.” (COTTON, 2010. p.199).



Imagem 25: parte do projeto/livro *The Fae Richards Photo Archive* - Zoe Leonard.

Fotos que originalmente deveriam seguir como produtos de divulgação de um filme têm sua trajetória original desviada para a documentação de uma vida que nunca aconteceu, mas que, fundamentada em fatos históricos e ocorrências pessoais

verídicas, poderia representar a voz de qualquer mulher afro-americana ou não, que tivesse vivido naquele momento do tempo.



Imagem 26: parte do projeto/livro *The Fae Richards Photo Archive* - Zoe Leonard.

Como simuladoras de vida Zoe Leonard (1961) e Cheryl Dunye (1966) tomam emprestado, num ato de *roubartilhamento*⁸⁴ criativo viabilizado através de um extravio de imagens, um conteúdo imagético originalmente colhido para outro fim.

⁸⁴ Neologismo: roubo + compartilhamento. Uma nova palavra curiosa que encontrei na Internet.

Ao mesmo tempo “o fotógrafo saqueia e também preserva, denuncia e consagra.” (SONTAG, 2004, p. 79).

Procuramos nos ver na fotografia e muitas vezes não nos reconhecemos em nossas próprias fotos. Possuímos um eu idealizado dentro de uma realidade transformada por nós. “A fotografia não apenas reproduz o real, recicla-o – um procedimento fundamental numa sociedade moderna.” (SONTAG, 2004, p. 191). Temos uma ideia de como somos e uma expectativa de como queremos que nos vejam. Alguém já deve ter ouvido outra pessoa falar que estava ótimo em uma foto quando o mesmo se achava pouco apresentável, talvez pouco atraente na imagem. É nesse reconhecimento e percepção de si e dos outros que Leonard brinca e instiga, na vida fictícia de Fae Richards. Há a poesia na mentira que o foto conta. “Não é, então, Deus um poeta mentiroso?” (PLATÃO, 1965, Livro II).

Joachim Schmid, artista alemão nascido em 1955, organizou e reciclou imagens que foram jogadas fora. Um verdadeiro catador de lixo que procurou e recuperou cartões-postais e fotos que foram descartadas. Em seu projeto *Fotos da rua*, iniciado em 1982 e que apenas recentemente foi considerado concluído por Schmid, ele coletou e classificou cada fotografia ou fragmento de fotografia que encontrava na rua. O critério de seleção para que a foto fosse incluída neste projeto é que ela tenha sido encontrada após ter sido jogada fora. As fotografias foram organizadas cronologicamente sobre um mesmo tipo de papel suporte. Há uma indicação numérica, em cada foto, com data e local onde foi encontrada⁸⁵. Os fragmentos de fotos foram remontados como se Schmid tentasse reconstruir a história daquelas personagens desconhecidas. Algumas estão rasuradas,

⁸⁵ As fotos são numeradas seguindo a ordem em que foram encontradas. Junto ao número há a indicação do local e data (onde e quando a foto foi achada).

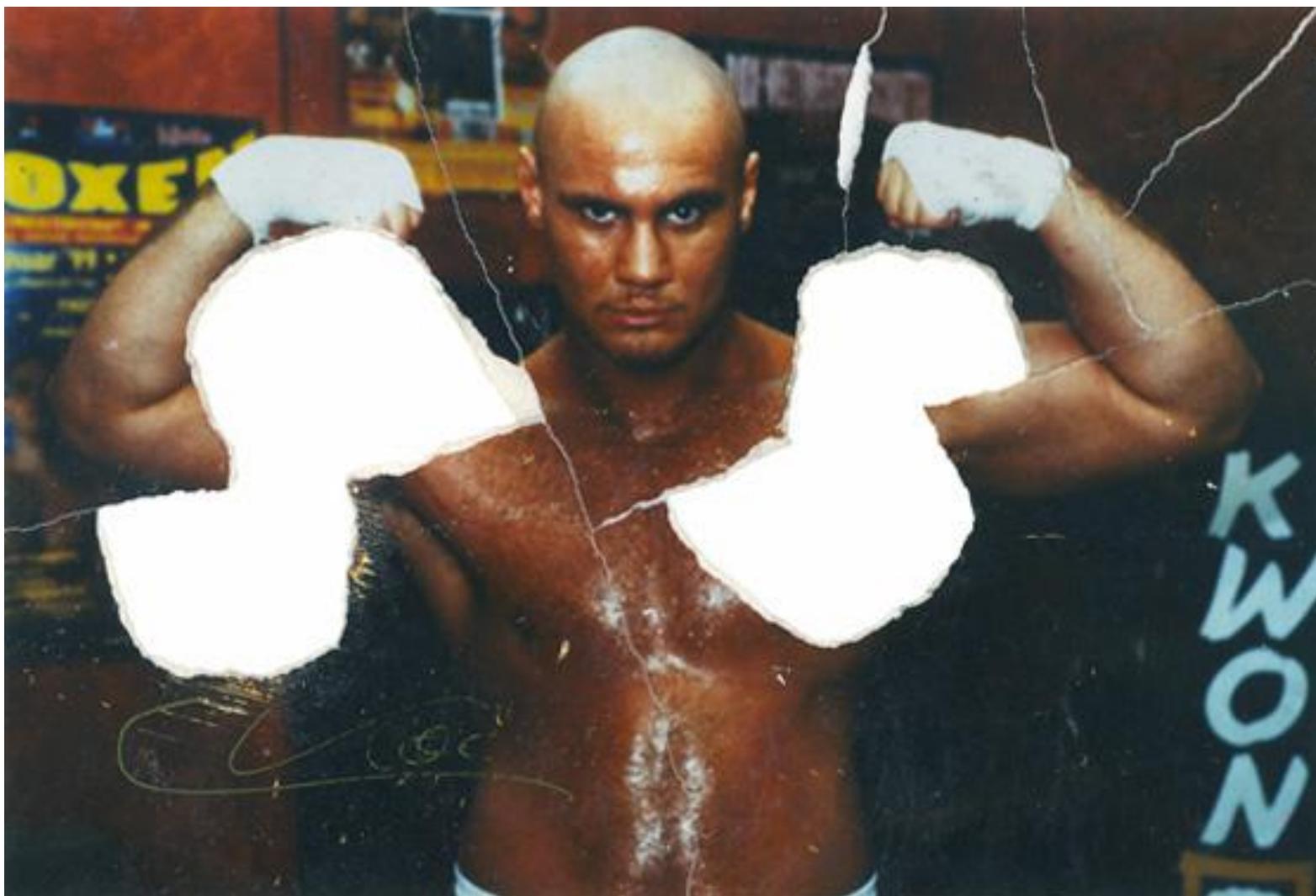


Imagem 27: Nº 832 Berlin. Abril 2004 - Joachim Schmid.



Imagem 28: N° 140 Belo Horizonte. Agosto 1992 - Joachim Schmid. (A imagem da menina à beira mar não indica em que praia ou quando a foto foi tirada. O local e data marcam onde e quando a foto foi encontrada)

rabiscadas (Imagem 27)⁸⁶; outras, amassadas, rasgadas (Imagem 28)⁸⁷. Impossível não imaginar, ao vê-las, porque foram descartadas. Foram vítimas de uma

⁸⁶ Imagem 27 – Disponível em: http://www.rencontres-arles.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=ARL_213_VForm&FRM=Frame%3AARL_394&LANGSWI=1&LANG=English
Acesso em: 20 mai. 2013.

⁸⁷ Imagem 28 – Disponível em: <http://thecreativediarist.com/2011/11/02/joachim-schmid-found-photography-1982%E2%80%93ongoing-bilder-von-der-strase/> Acesso em: 20 mai. 2013

abrupta animosidade? Um rompante fulminante de raiva? Uma onda súbita de dor ou saudade? A pessoa vista na foto foi aquela que a descartou? Como observadores vemo-nos levados a tentar solucionar o mistério das fotos. Vamos tecendo fantasias e imaginando histórias, trazendo partes de nossa própria história à tona. “[...] o que está sendo resgatado a partir das imagens é o seu *status* de ‘provas forenses’; que a contiguidade entre imagem e objeto possa ser moldada para recriar um renovado envolvimento com histórias esquecidas [...]” (COTTON, 2010, p.213).

Joachim Schmid não é fotógrafo. Em verdade numa entrevista ao jornal britânico *The Telegraph*⁸⁸, realizada em 2011, confessou que raramente tira fotografias. Considera-se a si mesmo como um artista acidental. Há em seu projeto *Fotos da rua* (*Bilder von der Straße*, em alemão) uma violência latente. Fotografias são objetos caros àqueles que as possuem. Não é um ato fácil descartar-se de imagens que retratam momentos de uma vida, pessoas a quem somos afeiçoados, estejam elas em nossas vidas ou que já tenham partido. Fotos perdidas em enchentes, deslizamentos, incêndios são lamentadas como uma perda profunda. Parte de nossa história, do registro dela, se foi. Há certa “[...] relutância a rasgar ou jogar fora a foto de uma pessoa amada, sobretudo, quando morta ou distante. Fazer isso é um ato cruel de rejeição.” (SONTAG, 2004, p. 177). Rejeitadas por qualquer razão ou motivo que seja as fotos encontradas por Schmid foram desviadas do extravio maior. Foram arrancadas do esquecimento. Schmid encerrou o projeto *Fotos da rua* (Imagens 26 e 27) por conta da escassez de fotos impressas descartadas. O advento da tecnologia digital e a explosão de fotos armazenadas e compartilhadas na Internet modificaram o hábito de fazer fotos. Schmid redirecionou seu interesse para a garimpagem de fotos de terceiros em sites de armazenamento de imagens.⁸⁹

Nascida em Belo Horizonte, a artista mineira radicada no Rio de Janeiro, Rosangela Rennó, possui um extenso currículo que inclui desde várias exposições

⁸⁸ Versão online do jornal em 03 de novembro de 2011. Ver referências bibliográficas.

⁸⁹ O objeto de análise do artista neste novo projeto centra-se continua a centrar-se nos usos sociais da imagem fotográfica e não na imagem em si (sua materialidade).

coletivas e individuais tanto no Brasil como no exterior a muitos prêmios e publicações de livros. É expressivo também o número de museus, galerias e institutos de arte que possuem em seus acervos várias coleções da artista. Rennó formou-se em arquitetura pela UFMG,⁹⁰ em 1986, em artes plásticas pela Escola Guignard,⁹¹ em 1987; e concluiu o doutorado em artes pela ECA/USP, em 1997. Desde que começou a expor, em 1986, Rennó não parou mais. Apenas em 2014, participou de quatro exposições individuais e dez coletivas. Sua produção é profusa e seu trabalho possui uma compulsiva força criativa.

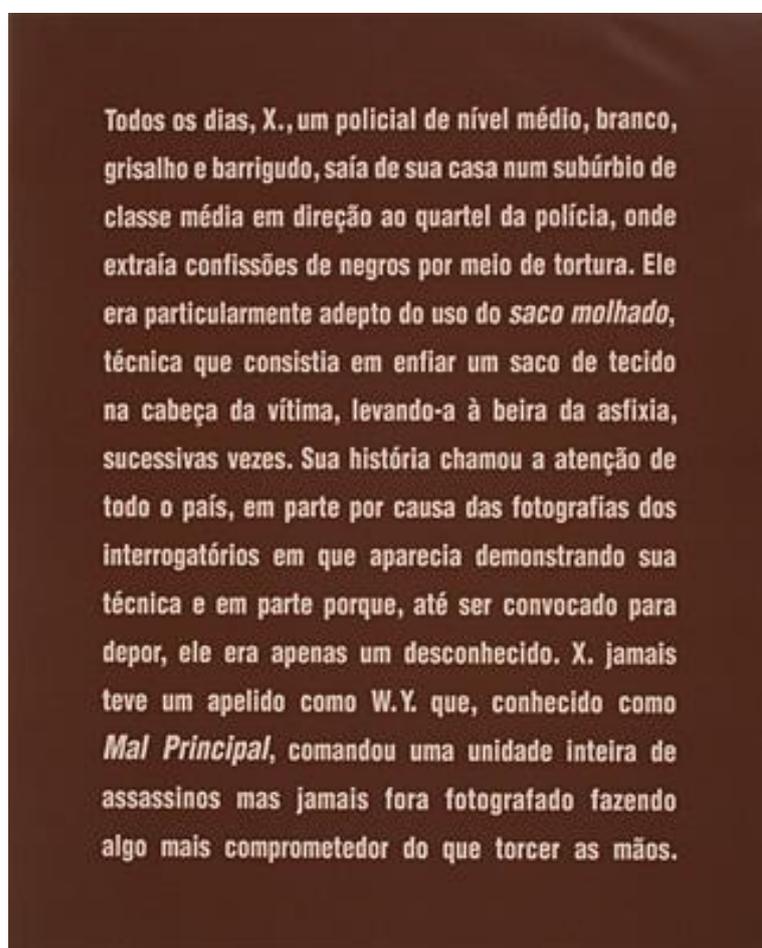


Imagem 29: Um dos textos editados oriundos de notícias de jornais que fazem parte do projeto Arquivo Universal de Rosângela Rennó. (Wetbag, 1999-2000 – Processo Cromógeno. 72,6 X 61,0 cm)

⁹⁰ Universidade Federal de Minas Gerais em Belo Horizonte.

⁹¹ Localizada em Belo Horizonte.

Arquivo Universal (Imagem 29)⁹² talvez seja um dos seus mais emblemáticos projetos. Rennó começou o processo de composição e sistematização do projeto em 1992. Em um transcurso de crescimento contínuo, a artista vem coletando textos de notícias em jornais – oriundos desde colunas sociais até páginas policiais – que são posteriormente editados e frequentemente revisitados em seus trabalhos. São relatos e narrativas banais, corriqueiras, nos quais a fotografia, a imagem, está ausente. Na edição dos textos Rennó remove as identificações dos sujeitos e locais dos eventos (substituindo nomes por letras X, Y, Z, W) promovendo um anonimato que estabelece uma universalização. Qualquer um de nós leitores/observadores poderíamos ser aqueles indivíduos sem identidade. Através dos textos Rennó incita-nos a criar uma imagem mental suscitada pela fotografia inexistente. Em suas próprias palavras ela diz: “A maneira como eu lido com o texto é exatamente como faço com uma foto. Sinto que o texto determina uma potência imagética muito grande como informação descritiva que a foto não dá.” (RENNÓ In: HERKENHOFF, 1996, p. 25). Muitas de suas produções (re)utilizam partes e fragmentos desses textos.

Além desse repositório crescente de textos jornalísticos, Rennó também coleta imagens fotográficas de fontes diversas, acrescentando-as ao seu acervo de criação. Entre as fontes em que Rennó, ao longo dos anos, vem encontrando os itens que constituem seu arquivo estão a Academia Penitenciária do Estado de São Paulo (ACADEPEN)⁹³, a Biblioteca Nacional⁹⁴ e o Arquivo Público do Distrito Federal. Em 1995 Rennó solicitou permissão para ter acesso ao arquivo de negativos fotográficos que pertencia à ACADEPEN. A artista tinha como objetivo restaurar e organizar os negativos, e utilizá-los posteriormente em seus trabalhos. A autorização para tal, entretanto, só foi concedida em 1996. A recusa inicial foi devido a um regimento que

⁹² Imagem 29 – Disponível em:

http://www.colecaopirellimaspa.br/files/work/image/572/400px_CP0572_10_82.jpg

Acesso em: 10 dez.2015.

⁹³ Encontra-se lá o Museu Penitenciário Paulista, parte do Complexo do Carandiru.

⁹⁴ Localizada na cidade do Rio de Janeiro.

protegia a identidade dos detentos e suas famílias. A descoberta de que algumas das imagens já haviam sido publicadas possibilitou a autorização.

Amontoados no porão da ACADEPEN, em caixas de papelão, um número expressivo de negativos de vidro – quase quinze mil – estavam danificados pela umidade e negligenciados por mais de cinquenta anos. Rennó montou um estúdio na ACADEPEN, auxiliada pela FUNARTE, USP e a Associação de Arquivistas Brasileiros. Lá os negativos foram limpos, restaurados e catalogados. Fotos identificatórias (rosto de frente e perfil) e nus de corpo inteiro (frente, perfil e costas) constituíam a maior parte das imagens. Também havia fotos de tatuagens, marcas, cicatrizes, doenças e anomalias. As fotografias em preto e branco ilustravam as fichas pessoais dos internos da penitenciária e cobriam o período entre 1920 e 1940. Não há indicação de quem foi o fotógrafo (ou fotógrafos).



Imagem 30: da série *Vulgo*, 1998, Cibachrome Laminado, 166 X 120 cm. Rosângela Rennó.

Rosângela Rennó é uma fotógrafa que pouco fotografa. Quando o faz é apenas para registrar a produção de suas obras. Ela utiliza em seus trabalhos fotos que não são suas. Imagens coletadas por ela e provenientes de origens variadas. Suas

produções utilizam plataformas variadas como vídeo, instalações e *assemblages*⁹⁵. Rennó segue em um constante exercício misto de apropriação, reutilização e arquivamento. Isso é manifesto – entre outros trabalhos – nas séries *Cicatriz* (1996), *Museu Penitenciário/Cicatriz* (1997/1998) e *Vulgo* (1998), em que usa os arquivos coletados na ACADEPEN, no trabalho *2005-510117385-5*(2009) utiliza imagens da Biblioteca Nacional, e na série *Imemorial* (1994), em que fez uso de itens colhidos no Arquivo Público do Distrito Federal.

Os quase quinze mil negativos de vidro colhidos na ACADEPEN lhe renderam pelo menos – até agora – três séries (*Cicatriz*, *Museu Penitenciário/Cicatriz* e *Vulgo*). A instalação *Vulgo* (Imagem 30)⁹⁶, por exemplo, utiliza textos do *Arquivo Universal* e fotografias encontradas no ACADEPEN. Doze fotos de cabeças de detentos (nove de costas e 3 de frente) foram usadas em conjuntos com onze textos do *Arquivo*. As cabeças estão com os cabelos raspados bem rente ao crânio. Nas imagens de frente os olhos estão fechados ou voltados para baixo. O tom rosáceo, avermelhado das fotos foi acrescido por Rennó através de um processo de colorização. As fotos originais são em preto e branco. Ali não existe mais o indivíduo com as dores, crimes e sentenças que os levaram à penitenciária. Talvez o único indício de identidade esteja na organização distinta dos redemoinhos formados pelos curtíssimos fios ao redor do centro da parte de trás da cabeça. “As fotos da ACADEPEN parecem ter obedecido a uma suposta tentativa de estudo fisionômico ou frenológico⁹⁷.” (MELENDI, 2003).

Ao resgatar as fotos esquecidas no arquivo penal, Rennó trabalha com os conceitos de esquecimento e eliminação, perda de memória, ausência de lembrança, amnésia social. As fotos não estão ali para qualquer avivamento de memória e sim para testemunharem o descaso frio do esquecimento. Uma potência de memória

⁹⁵ Termo em francês usado para definir uma composição artística realizada com retalhos de papel ou tecido, objetos descartados, pedaços de madeira, pedras etc.

⁹⁶ Imagem 29 – Disponível em: <https://kunstelar.files.wordpress.com/2009/05/vulgo.jpg> Acesso em: 10 dez.2015.

⁹⁷ Frenologia é uma teoria, muito popular no século XIX, que clama poder determinar o caráter, características da personalidade, e grau de criminalidade pela forma da cabeça (analisando também os "caroços ou protuberâncias" no crânio).

latente e nunca atendida. "Ao restaurar o arquivo, Rennó restaura, também, a certeza de que o arquivo está irremediavelmente perdido. Extraviado na sucessão de cópias, o arquivo é ilegível porque todas as claves para sua leitura foram apagadas."(MELENDI, 2003)

Rennó é uma incansável e obstinada arquivista que escava por trincheiras de registros esquecidos em um verdadeiro trabalho de arqueologia. O abandono sob poeira e mofo de fragmentos repletos de cicatrizes e marcas de uma invisibilidade opressiva, uma presença transitória. "A eficácia do relatório de perdas feito pela fotografia depende de ela ampliar, de maneira constante, a iconografia familiar do mistério. Da mortalidade, da transitoriedade." (SONTAG, 2004, p.82).

Está aí o atestado da passagem do tempo, a lembrança de nossa mortalidade e a promessa da nossa eventual e definitiva ausência. A síntese dialética hegeliana do ser e do não ser. A permanência é uma ilusão. A fotografia não captura um momento. Ela enfatiza a não fixação, a passagem, um contínuo direcionamento para o nada. Corremos no tempo e o tempo é uma sucessão. Gerações sucedem umas às outras, surgindo e desaparecendo em um eterno caminhar para o não ser. A fotografia impressa se desbota, o rolo de um negativo some sob o mofo e nem mesmo a fotografia digital está segura de sua preservação continuada. Cartões de memórias podem ser destruídos e sites de armazenamento desmantelados pela ação de um vírus, de um hacker. O potencial para o extravio é a constância. A masmorra da gaveta, o túmulo da cesta de lixo, ou uma nova via.

O tempo é uma corrente de datas. Não é particularmente necessário que a data de uma fotografia esteja visivelmente indicada. É possível existir indicações cronológicas acerca de uma foto. O estado da foto na alteração de suas cores, as mudanças nos perfis das cidades, dos costumes, das vestimentas, dos objetos que estão registrados na foto. A tecnologia de uma época que transparece no próprio modo da captura da imagem, sua granulação, textura. A datação, na noção de passagem do tempo, está lá. "A data faz parte da foto: não porque ela denote um

estilo [...], mas porque ela faz erguer a cabeça, oferece ao cálculo a vida, a morte, a inexorável extinção de gerações [...].” (BARTHES,1984, p.125).

A hora exata do clique não é tão relevante. Afinal a menina não existe mais. O tempo passou. O mistério persiste no extravio. O potencial de vários caminhos de devir reside na imagem. Rumos que se estendem em todas as direções, para fora daquela sala, daquela mesa, para além da garota banhada de luz.

A criação contemporânea em fotografia é repleta de convergências que paradoxalmente divergem, flutuando entre limites indefinidos, entre resgates e apropriações, entre mentiras e desvios.

Essa mestiçagem contemporânea, esse hibridismo entre os processos de produção, essa permanente contaminação visual, esses voos alçados rumo ao desconhecido, balançam de tempos em tempos, as velhas certezas da imagem fotográfica. (FERNANDES JR, 2006, p.16)

3.3 DOIS ENSAIOS DA CIA DE FOTO

Enquanto durou a parceria colaborativa dos fotógrafos que fizeram parte da Cia de Foto o coletivo acumulou em seu currículo quinze ensaios fotográficos que fizeram parte de várias exposições tanto individuais como coletivas. Nesta pesquisa são analisados dois deles: *Retiro* de 2011 e *País Interior* de 2012. Escolhi estes dois como estudos de caso significativos e pertinentes à discussão aqui gerada sobre os aspectos definidores da antifotografia – considerada tanto como ato, como também conceito em potência – e acerca de redefinições em torno das noções que o senso comum e tradicional toma como autoria.

Em ambos os ensaios o coletivo fez uso de imagens oriundas originalmente de outrem, fontes distintas a seu acervo direto.

3.3.1 RETIRO

Em 2011, a convite do Centro da Cultura Judaica, o então diretor de fotografia da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Diógenes Moura⁹⁸, encarregou-se da montagem de um ensaio voltado para promover um diálogo com o bairro do Bom Retiro, baseado em imagens que o fotógrafo Cristiano Mascaro⁹⁹ havia feito na década de 1970 (a convite de Aracy Amaral¹⁰⁰, diretora da Pinacoteca na época).

Aliado ao diretor do Centro da Cultura Judaica naquele momento, Benjamim Seroussi,¹⁰¹ Moura convidou três fotógrafos que possuísem alguma produção fotográfica contemporânea e que pudessem estabelecer alguma relação com o bairro do Bom Retiro. Ao longo do século XX, o bairro foi habitado primeiramente por italianos, seguidos por portugueses, judeus e árabes. Em décadas mais recentes, coreanos, paraguaios e bolivianos começaram chegar ao bairro. É um bairro central mantido pelo comércio dominado por orientais, cuja paisagem apresenta misturas e confluências que são marcadas pela presença de sinagogas, restaurantes gregos, oficinas industriais e centros culturais relevantes, como a Pinacoteca do Estado.

Bob Wolfenson¹⁰² (fotógrafo e ex-morador de longa data do bairro), Marlene Bergamo¹⁰³ (conhecida fotojornalista da Folha de SP) e a *Cia da Foto* formaram o *trio* de fotógrafos convidados para participarem da mostra. Aos três participantes havia

⁹⁸ Pernambucano, nascido em Recife e radicado em São Paulo. É escritor, jornalista, roteirista e curador de fotografia. Eleito em 2009 o melhor curador de fotografia do Brasil pelo Sixpix/Fotosite. Disponível: <http://madalencei.com.br/profesor/diogenes-moura/> Acesso em: 12 dez. 2014.

⁹⁹ Fotógrafo e arquiteto paulista nascido em Catanduva (1944). Mestre em Estruturas Ambientais Urbanas e doutor em Arquitetura e Urbanismo pela USP. Recebeu em 1985 o Prêmio Eugène Atget do *Musée de l'Art Moderne de la Ville de Paris*. Fonte: <http://www.cristianomascaro.com.br/sobre>

¹⁰⁰ Historiadora, crítica de artes visuais e curadora paulista, nascida em São Paulo (1930). Mestrado em Filosofia e doutorado em Artes, ambos pela USP. Disponível: [HTTP://www.iatucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/Enc_Artistas/dsp_dados_artista.cfm?id_nome=10&cd_idioma=28555](http://www.iatucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/Enc_Artistas/dsp_dados_artista.cfm?id_nome=10&cd_idioma=28555)

¹⁰¹ Francês radicado no Brasil, curador e produtor de projetos em artes visuais, foi diretor do Centro da Cultura Judaica (São Paulo) por três anos. Mestre em sociologia pela *École Normale e École des Hautes Etudes en Sciences Sociales*. Fonte: <http://www.escolasaopaulo.org/atividades/art-business-2o-sem-2013/art-business>

¹⁰² Fotógrafo brasileiro nascido em São Paulo (1954). Co-editor e co-criador da revista *S/N* (lê-se Sem Número). Atuando principalmente em publicidade (moda) e arte. Fonte: <http://bobwolfenson.com.br>

¹⁰³ Fotojornalista nascida em São Paulo (1965). Ingressou na Folha de São Paulo em 1985 como fotógrafa da coluna social. Disponível: <http://www.colecaopirellimas.art.br/autores/282>

sido jogado o desafio de realizar uma ponte criativa com o bairro e com as fotos em preto e branco que Cristiano Mascaro havia tirado da área trinta e cinco anos antes.

Wolfenson optou por um caminho mais intimista, penetrando nas residências dos moradores, algo facilitado pelo contato que ainda mantinha com alguns residentes da área. Bergamo optou trilhar por outra vereda. Sua abordagem a levou às ruas, lugar ao qual estava habituada a trabalhar como fotojornalista.

Inicialmente a *Cia de Foto* considerou fazer uma busca de imagens nos minilab¹⁰⁴ (laboratórios de revelação de fotografias) que houvesse no bairro. Com a transfiguração da paisagem edificada e da composição etnográfica do bairro, muito havia sido modificado e não restavam mais os minilabs originais. Com o descarte de uma possível fonte de registros imagéticos relacionados à cultura judaica do bairro foi necessário encontrar outra forma de construir o projeto.

A solução veio com a indicação, de Benjamin Seroussi da existência de um arquivo judaico brasileiro. O arquivo era composto com documentos textuais e imagéticos descartados ou doados por famílias judaicas. A sugestão foi bem-vinda pela Cia de Foto, que se mobilizou para contatar o arquivo.

Na ausência dos outros participantes do coletivo (Pio Figueiroa estava no Rio de Janeiro em um trabalho de filmagens, Rafael Jacinto e João Kehl estavam em uma abertura de exposição em Nova York), coube a Carol Lopes tomar à frente do projeto. Com acesso total ao acervo dado pela coordenadora responsável Lúcia Chermont,¹⁰⁵ Lopes ia diariamente ao arquivo judaico para tirar fotos das imagens que considerava interessantes. As fotos do acervo, constituído essencialmente de pastas de material doado pelas famílias, foram feitas com um *iphone*. Havia pouca informação de quem eram ou as origens das pessoas nas fotos. "Faziam um trabalho super bonito lá nessa luta [...] Porque também é muito difícil catalogar material familiar." (LOPES, 2014).

¹⁰⁴ Estabelecimentos comerciais de revelação e ampliação rápidas de fotografias que se popularizaram nas décadas de 1980 e 1990 cujo número foi severamente reduzido com o advento da fotografia digital que incitou a queda no hábito de impressão de imagens tiradas por câmeras analógicas.

¹⁰⁵ Historiadora. Mestrado em História Social pela PUC-SP. Atua como Coordenadora de Atendimento, Pesquisa e Educação do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro em São Paulo. Fonte disponível em: <http://br.linkedin.com/pub/lucia-chermont/28/b72/361>. Acesso em: 13 dez. 2014.

Apesar de Lopes seguir como elemento articulador mais ativo frente ao projeto em uma atuação imersa dentro do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro, contatos regulares eram feitos com os outros participantes do coletivo. Diariamente, via e-mail, Carol enviava um relatório sobre o andamento da pesquisa e consulta do acervo aos membros distantes da *Cia de Foto*. Definições e ideias de como os documentos imagéticos poderiam ser utilizados para a mostra eram trocadas entre os membros através de um diálogo constante.

Para facilitar sua navegação em meio ao acervo Lopes, criou um sistema de mapeamento e localização através da catalogação em categorias, como fotos de crianças, fotos coloridas e fotos de determinado grupo familiar.

Devo ter selecionado e fotografado uma média de cem imagens por dia. No final, vi praticamente todas as fotos do setor. Deixei de lado os eventos burocráticos, reuniões de rabinos ou eventos sociais que não me interessavam. Priorizei imagens do cotidiano.

Depois, identificamos e criamos padrões: uma senhora que gostava de ser fotografada sempre com seu cachorro; fotos do mesmo casal diante de diferentes carros; um senhor que tinha uma coleção de fotos dos sobrinhos; bebês na mesma posição, com o bracinho levantado; fotos rasgadas, como se uma mesma pessoa houvesse sido retirada de várias imagens. (LOPES in: SEROUSSI, 2011, p.18)

As reproduções feitas por ela através do registro via *iphone* foram as que formaram o trabalho final. O grupo optou por um perfilhamento atemporal para o projeto. As imagens, trabalhadas em conjunto, foram submetidas a um processo de edição que buscava tirar traços e marcas que pudessem identificá-las cronologicamente.

Usando o Photoshop, as imagens receberam um tratamento de granulação acentuada, escurecimento pronunciado, reenquadramento e abrangente exclusão de elementos. Alguns elementos foram valorizados enquanto outros foram absolutamente suprimidos. Das fotos metamorfoseadas sob uma estética mais contemporânea, emergiu uma ressignificação poética “para a construção de uma nova narrativa.” (FIGUEIROA, 2014a).

A proposta criativo-artística da *Cia de Foto* foi progressivamente se delineando ao longo da existência do coletivo para a experimentação e pesquisas tanto teóricas quanto relativas a tratamento e pós-produção de imagens. A dinâmica grupal do coletivo foi abraçando cada vez mais a pesquisa conceitual que progressivamente foi se configurando desde os passos iniciais de um projeto até o seu design final. Em 2011, apenas a dois anos de sua eventual dissolução, a *Cia de Foto* mostrava o amadurecimento desta metodologia investigativa neste ensaio para a exposição.



Imagem 31: Vista do ensaio *Retiro* apresentado pela *Cia de Foto* na exposição *Bom Retiro e Luz: um roteiro (1976 – 2011)*, no Centro da Cultura Judaica em São Paulo (2011).

Para a exposição *Bom Retiro e Luz: um roteiro (1976-2011)* (Imagem 31)¹⁰⁶, a *Cia de Foto* selecionou treze imagens das dezenas pesquisadas no Arquivo Histórico Judaico Brasileiro. Quatro foram arranjadas em dois dípticos com fotos de 75,8 X 113,3 cm e outras nove em um político com fotos de 50 X 75 cm. Das treze fotos expostas, apenas uma – de um arvoredo – era colorida, porém com característica quase monocromática, com pouquíssima variação de tonalidade. Todas foram impressas em jato de tinta sobre papel algodão. Complementando o projeto, o vídeo

¹⁰⁶ Imagem 31: cedida por Carol Lopes, ex-integrante da *Cia de Foto*. Disponibilizada via Dropbox em: 14 mai. 2015.

de 25'26" intitulado *Marcha*¹⁰⁷ (registro das movimentações de transeuntes ao final do expediente marchando do Bom Retiro à Estação da Luz) era exibido continuamente (*looping*). A exposição ficou aberta ao público entre 05 de julho a 02 de outubro de 2011.

Na atemporalidade que caracterizou as fotos em *Retiro*, um mundo misterioso e onírico emergiu de fotografias arquivadas por mais de noventa anos. O período dos documentos imagéticos pesquisados cobriu seis décadas – de 1920 a 1980. “O ensaio é, na verdade, outro percurso daquele lugar, feito no tempo presente olhando para imagens de um tempo passado.” (FERNANDES JR, 2011).

O tratamento que a Cia de Foto deu às imagens escolhidas – massa extração de elementos, escurecimento acentuado, reorganização da composição – trouxe à tona um universo de personagens enigmáticos envoltos por sombras ostensivas cuja própria realidade é posta à prova. Um vasto potencial para novas relações e conexões é ativado, intensificado e instigado. Que histórias estão cerradas por faces e meio-corpos recortados por uma tênue luz?

Atualmente, produzir imagens de certa forma está associado à nossa necessidade de vivenciar uma atividade ficcional que pulsa dentro de nós, de estabelecer narrativas inspiradas e distantes de qualquer reconhecimento imediato. Por mais que tenhamos a pretensão de referendar o nosso cotidiano, a possibilidade de torná-lo mágico e mais experimental é quase sempre mais imperiosa. Desenvolvemos artifícios para estender o prazer do ato criativo e nos afastar da tensão da vida presente. (FERNANDES JR, 2011)

As fotos que compõem o ensaio *Retiro* seguem nas próximas páginas. As originais captadas por Carol Lopes no Arquivo Histórico Judaico Brasileiro usando um Iphone antecedem suas versões após o tratamento e edição aplicados pela Cia de Foto.

¹⁰⁷ O vídeo pode ser visto no site de armazenamento VIMEO. Disponível em: <https://vimeo.com/29165425> Acesso em: 13 dez. 2014.



Imagem 32: Fotografia pertencente ao acervo do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro capturada via *iphone* e posteriormente submetida a tratamento de imagem pela Cia de Foto para inclusão no ensaio *Retiro* (2011).



Imagem 33: Fotografia pertencente ao ensaio *Retiro* (2011). Cia de Foto.



Imagem 34: Fotografia pertencente ao acervo do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro capturada via *iphone* e posteriormente submetida a tratamento de imagem pela Cia de Foto para inclusão no ensaio *Retiro* (2011).

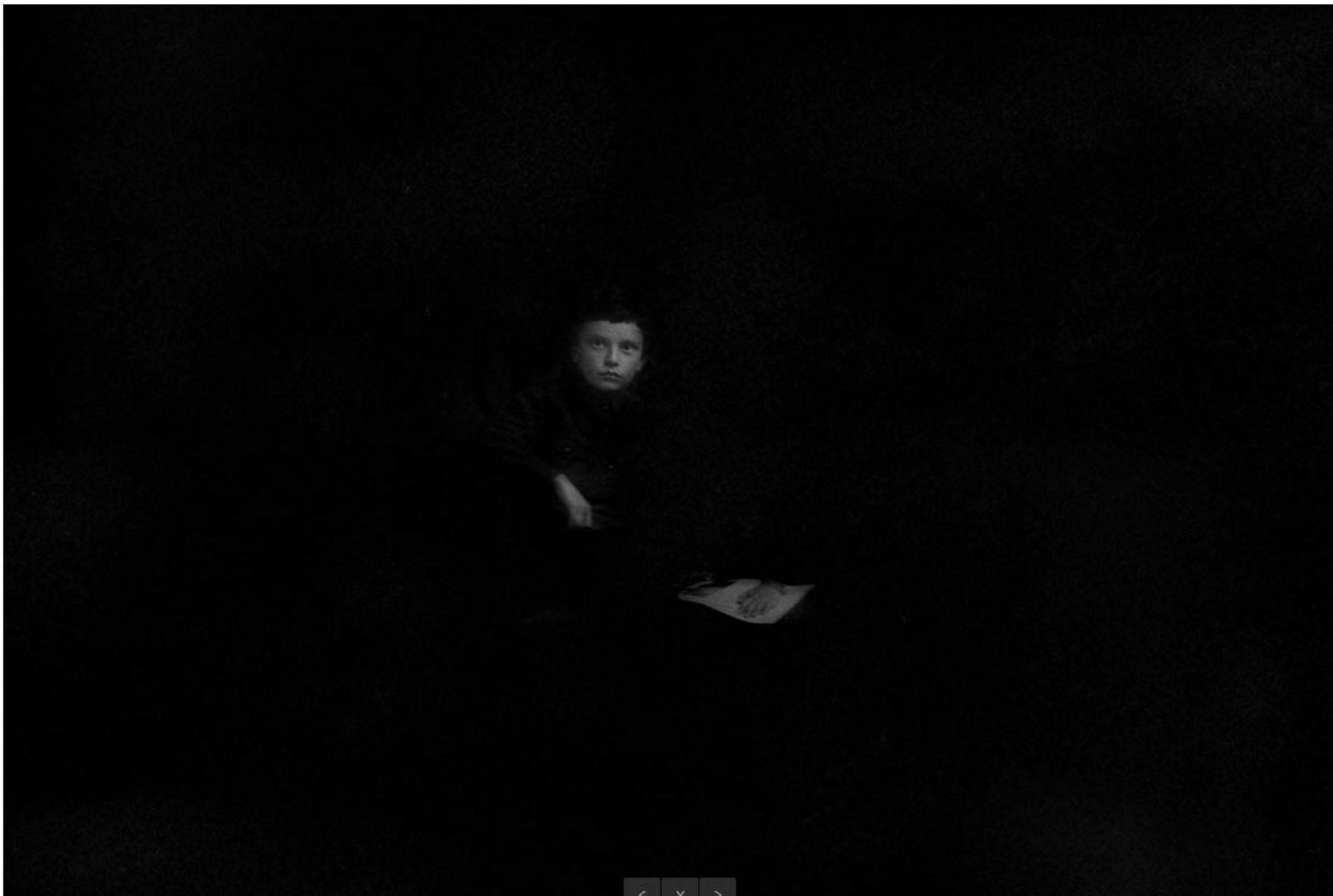


Imagem 35: Fotografia pertencente ao ensaio *Retiro* (2011). Cia de Foto.



Imagem 36: Fotografia pertencente ao acervo do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro capturada via *iphone* e posteriormente submetida a tratamento de imagem pela Cia de Foto para inclusão no ensaio *Retiro* (2011).



Imagem 37: Fotografia pertencente ao ensaio *Retiro* (2011). Cia de Foto.



Imagem 38: Fotografia pertencente ao acervo do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro capturada via *iphone* e posteriormente submetida a tratamento de imagem pela Cia de Foto para inclusão no ensaio *Retiro* (2011).



Imagem 39: Fotografia pertencente ao ensaio *Retiro* (2011). Cia de Foto.



Imagem 40: Fotografia pertencente ao acervo do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro capturada via *iphone* e posteriormente submetida a tratamento de imagem pela Cia de Foto para inclusão no ensaio *Retiro* (2011).



Imagem 41: Fotografia pertencente ao ensaio *Retiro* (2011). Cia de Foto.



Imagem 42: Fotografia pertencente ao acervo do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro capturada via *iphone* e posteriormente submetida a tratamento de imagem pela Cia de Foto para inclusão no ensaio *Retiro* (2011).



Imagem 43: Fotografia pertencente ao ensaio *Retiro* (2011). Cia de Foto.



Imagem 44: Fotografia pertencente ao acervo do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro capturada via *iphone* e posteriormente submetida a tratamento de imagem pela Cia de Foto para inclusão no ensaio Retiro (2011).



Imagem 45: Fotografia pertencente ao ensaio *Retiro* (2011). Cia de Foto.



Imagem 46: Fotografia pertencente ao acervo do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro capturada via *Iphone* e posteriormente submetida a tratamento de imagem pela *Cia de Foto* para inclusão no ensaio *Retiro* (2011).



Imagem 47: Fotografia pertencente ao ensaio *Retiro* (2011). Cia de Foto.



Imagem 48: Fotografia pertencente ao acervo do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro capturada via Iphone e posteriormente submetida a tratamento de imagem pela Cia de Foto para inclusão no ensaio *Retiro* (2011).



Imagem 49: Fotografia pertencente ao ensaio *Retiro* (2011). Cia de Foto.



Imagem 50: Fotografia pertencente ao acervo do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro capturada via *iphone* e posteriormente submetida a tratamento de imagem pela Cia de Foto para inclusão no ensaio *Retiro* (2011).



Imagem 51: Fotografia pertencente ao ensaio *Retiro* (2011). Cia de Foto.



Imagem 52: Fotografia pertencente ao acervo do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro capturada via Iphone e posteriormente submetida a tratamento de imagem pela Cia de Foto para inclusão no ensaio *Retiro* (2011).



Imagem 53: Fotografia pertencente ao ensaio *Retiro* (2011). Cia de Foto.



Imagem 54: Fotografia pertencente ao acervo do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro capturada via *iphone* e posteriormente submetida a tratamento de imagem pela Cia de Foto para inclusão no ensaio *Retiro* (2011).



Imagem 55: Fotografia pertencente ao ensaio *Retiro* (2011). Cia de Foto.



Imagem 56: Fotografia pertencente ao acervo do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro capturada via *iphone* e posteriormente submetida a tratamento de imagem pela Cia de Foto para inclusão no ensaio *Retiro* (2011).



Imagem 57: Fotografia pertencente ao ensaio *Retiro* (2011). Cia de Foto.

3.3.2 PAÍS INTERIOR

3.3.2.1 TERRA, 1967 – PAÍS, 2012

O que um cineasta baiano falecido em 1981 tem em comum com um coletivo fotográfico criado na cidade de São Paulo em 2003? Um filme preto e branco produzido em 1967. O cineasta em questão não é ninguém menos que o famoso e cultuado Glauber Rocha. O coletivo fotográfico, por sua vez, foi o grupo bem sucedido e premiado de jovens fotógrafos, a Cia de Foto.¹⁰⁸ O vulcânico Glauber Rocha estabeleceria, através do seu premiado filme *Terra em transe* (Imagem 57),¹⁰⁹ uma conexão híbrida e inesperada com o coletivo formado por Pio Figueiroa, Rafael Jacinto, João Kehl e Carol Lopes. Em 2012, a Cia de Foto levou para a *III Mostra 3M de Arte Digital*, no Instituto Tomie Ohtake, o projeto *Pais Interior*, que utilizou o filme de Glauber Rocha como uma plataforma para fomentar uma discussão sobre cinema e fotografia.

Entre curtas, longas, documentários e ficção, Glauber dirigiu, entre 1959 e 1980 dezessete filmes, atuando como roteirista em doze e produtor em onze. Ganhou por três vezes o festival de cinema em Cannes. No cultuado festival, Glauber ganhou com *Terra em transe*, em 1967, o prêmio da Crítica Internacional (FIPRESCI). O prêmio foi conquistado, segundo a edição de 13 de maio de 1967, do *Jornal do Brasil*, “pela originalidade com que expressou uma situação que compromete o destino do homem latino-americano e o de todo mundo”. O filme foi produzido em meio ao início caótico da ditadura no Brasil, e não escapou ao punho de ferro da censura opressora. A película sofreu cortes, solicitações de mudanças e chegou a ser proibida. E não poderia ter sido menos. O próprio Glauber revelou em uma entrevista¹¹⁰ que havia feito *Terra em transe* “com a aspiração de que fosse uma bomba.” (ROCHA,

¹⁰⁸ A Cia de Foto anunciou o encerramento de suas atividades em dezembro de 2013, após dez anos de atuação na área da fotografia artística e comercial. Desde então seus quatro componentes principais, Pio Figueiroa, Rafael Jacinto, João Kehl e Carol Lopes, continuam atuando em fotografia, mas seguindo caminhos separados.

¹⁰⁹ Disponível em: <http://sp3.imgs.sapo.pt/0009/79/3b/45/793b45900cd6c506b66491593fc14cb1.jpg> Acesso em: 12 abr. 2015.

¹¹⁰ Entrevista a Frederico de Cárdenas e René Capriles.

2004, p.171).

Lançado em meio à avultada polêmica, o filme foi acusado pela censura de conter um tom altamente subversivo e imoral. Ainda assim a película foi convidada a Cannes, mas sua liberação só foi possível graças à pressão de protestos veiculados pela imprensa nacional e internacional, que fizeram com que o Ministério da Justiça reabrisse o processo. Acusado por muitos de fascista, na época que foi inicialmente exibido, o filme foi amplamente discutido pela imprensa, que em grande parte criticava o nível do caráter técnico da obra e a aparente despreocupação estética de Glauber para com a mesma. Parte da procura do cineasta baiano com o filme foi pela ruptura, pelo desvincular de teorias prévias sobre arte e cinema.

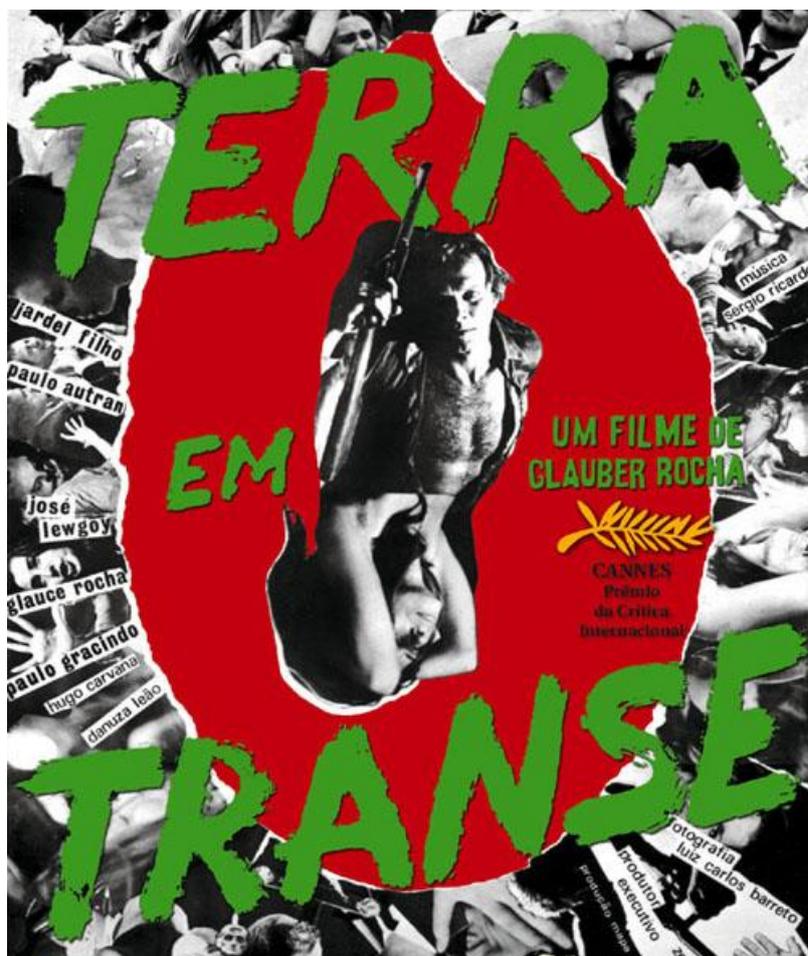


Imagem 58: Cartaz do filme *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha.

Não há heróis perfeitos na obra. O filme trata da miséria e do conflito enraizado na decadência mental e cultural que permeia o subdesenvolvimento e a

opressão econômica. A narrativa em *Terra em transe* é quase toda montada em flashbacks e não segue uma ordem linear. Não é difícil se perder na trama, confundir nomes de personagens ou lugares, exigindo, portanto, certa atenção e concentração do espectador. Com uma estética propositalmente alquebrada, que conduz em *crescendos* circulares – ao mesmo tempo anticlimáticos – a certo senso de transe, Glauber imprime com força subdisfarçada uma visão ácida e enraivecida sobre um tempo onde “o que era transgressão adquire foro de normalidade.” (BERNARDET, 1978, p.128).

Terra em transe é uma ficção. O filme se passa em um país fictício chamado Eldorado. Não é Brasil, mas podendo também sê-lo ou qualquer outro país latino americano. “É o filme do subdesenvolvimento político, a tragédia do homem de consciência preso no circo dos horrores do subdesenvolvimento institucional.” (BUENO, 2003, p.70). Paulo Martins, o jornalista-poeta, interpretado pelo ator Jardel Filho, encarrega-se da narrativa da trama. É o protagonista do filme que se contorce em contradições durante todo o enfadonho enredo perambulando ora como um voyeur amaldiçoado, ora como um suicida exasperado. O filme segue em círculo começando pelo fim. É através das recordações de Paulo, que marca a maior parte da película com um monólogo interiorizado, que o agonizante personagem retoma os passos que o conduziram até ali. É o homem de boa índole e intelectual burguês de esquerda que divaga encolerizado pelos mesquinhos jogos de poder e repugnado pela ignorância, medo e submissão do povo. Ele é o único não tragado pelo transe que a todos domina. A fotografia cinzenta sublinha e reforça a feiura desconcertante que retratava.

Compondo o cenário humano de Eldorado estava o líder de direita Porfirio Diaz, interpretado por Paulo Autran; o governador da província fictícia de Alecrim, Filipe Vieira (José Lewgoy); Sílvia (Danuza Leão), uma mulher da alta burguesia; e a militante de esquerda Sara (Glauce Rocha). É entre essas duas últimas que o intelectual metamorfoseado em defensor do povo fica afetivamente dividido.

Situações constrangedoras, comícios inflamados entremeados de frases em clamor ao totalitarismo se misturam com bordões de esquerda, batidas de candomblé e música erudita. A interpretação grandiloquente dos atores, um dos aspectos mais criticados do filme, incita um olhar de enviesado estranhamento. Há ambivalência em todos e em tudo.

O povo quer comer, quer emprego, um lugar para morar. Se para isso for preciso, em transe despolitizado, vender a alma a um magnífico demônio que adora carnaval, ele o fará. O filme é um discurso recheado de discursos. Incitações exacerbadas, testemunhos caducos de fé cega, proclamações poéticas camufladas são marcadas por *Bachianas* apoteóticas em uma série de planos intercalados. É “o mais barroco dos filmes de Glauber.” (BUENO, 2003, p.69).

3.3.2.2 INTERROMPENDO O MOVIMENTO

Quarenta e cinco anos separam a estreia polêmica do hiperbólico *Terra em transe* do projeto *País Interior*, do coletivo fotográfico *Cia de Foto*. No ano do falecimento de Glauber Rocha – 1981 – os então futuros fundadores e idealizadores do grupo, Pio Figueiroa e Rafael Jacinto, tinham apenas, respectivamente, sete e oito anos de idade. A ditadura, personagem importante fora e dentro da trama Glauberiana, reduzira-se a uma constrangedora cicatriz camuflada nas páginas dos livros de história. O digital substituiu o analógico, as imagens migraram do papel para os pixels. As mídias multiplicaram-se, romperam barreiras e, enamoradas, procriaram estranhos híbridos quiméricos. O mundo do atormentado poeta Paulo Martins é acolhido e redescoberto para responder a uma inquietação de origem técnica que geraria um novo país.

A Cia de Foto foi criada para atender a uma necessidade de mudança de ar. Ambos, Pio Figueiroa e Rafael Jacinto, oriundos do fotojornalismo, procuravam expandir seu exercício na fotografia. Surgiu o desejo por uma dinâmica que permitisse uma maior exploração criativa. O grupo encontrou seu caminho aos

poucos, através da pesquisa e experimentação. O olhar coletivo foi desenvolvido por avaliações autoeducadoras. A força motriz principal era ver as coisas de um modo diferente. A conceituação do seu modo de agir criativo abraçou a releitura de trabalhos. Partiram inicialmente da apropriação e criação de novos significados de seus próprios arquivos. Em sua dinâmica investigativa e experimental, não tardou para aventurarem-se por outras possibilidades.

O trabalho do artista britânico John Stezaker¹¹¹ havia chamado a atenção de um dos membros do coletivo. Rafael Jacinto havia se encantado com o trabalho que Stezaker fazia com *frames* de filmes. O artista conceitual britânico havia publicado em 2011 o livro *Film Still*, em formato de coletânea, onde reuniu trabalhos selecionados de uma série que havia iniciado em 1979. Esta série constituía-se de colagens baseadas na mistura de fotogramas de filmes da década de 1940 e 1950, que incluía desde filmes de baixo orçamento a produções de Hitchcock. Jacinto lança para Pio a ideia de trabalharem com um filme cinematográfico. Após algumas considerações iniciais, que incluiu em sua maioria filmes estrangeiros contemporâneos, o grupo acolheu a ideia defendida por Pio de utilizarem um filme de Glauber Rocha.

Glauber era engajado, audacioso, revoltado. Adjetivos, que segundo, Jacinto, estavam sendo perdidos no fazer artístico em geral. Escolheram *Terra em transe*, que foi baixado da internet e submetido a exaustivas sessões de edição. Todos os *frames* foram contados. Cerca de 175 mil, segundo narrado em entrevista por Carol Lopes. A questão técnica (e uma das inquietações geradas pelo processo) era como colorir fotogramas de um filme originalmente feito em película e transposto em formato digital na Internet. A questão conceitual residia sobre temporalidade, na retirada de uma imagem do fluxo do movimento. O objetivo não era ressignificar Glauber ou seu trabalho, mas "entender o que é essa imagem quando ela sai desse fluxo das imagens [...], de tentar propor uma nova narrativa a partir das imagens dele." (LOPES, 2014).

As centenas de imagens que compunham o longa de Glauber Rocha passaram

¹¹¹ Nasceu em Worcester, Inglaterra, em 1949.

por um processo de desconstrução e construção sendo compartilhadas entre os membros do coletivo até que fosse alcançado um consenso. Uma vez determinado quais fotogramas seriam usados eles foram refotografados. A denominação *refotografia* cabe aqui, uma vez que o filme foi originalmente produzido em película, composto de fotogramas, ou seja, foi feito por um processo constituído por centenas de fotos. O trabalho estimulou o grupo. Conversavam intimamente com Glauber, refazendo cinema. Carol Lopes ficou encarregada da coloração dos fotogramas selecionados. Ao projeto foram acrescentados textos¹¹² com diálogos do filme, exclusivamente as falas do personagem Paulo Martins, misturados aos de filósofos, teóricos e críticos das áreas da fotografia, estética e política. As vozes de Walter Benjamin, Gilles Deleuze, Jacques Rancière se juntaram a trechos do blog *Ícônica*,¹¹³ criando com as imagens uma nova narrativa. A ideia da adição dos textos foi trazida à mesa por Pio. Apesar de ter encontrado certa resistência por parte dos outros membros do coletivo, como conta Rafael Jacinto em entrevista¹¹⁴, os textos foram mantidos no projeto.

A dualidade que revestia o personagem Paulo Martins do filme *Terra em transe* – o poeta/jornalista herói e anti-herói – foi reinterpretada em um novo contexto. Uma discussão foi iniciada que dialogava com Glauber e imprimia a linguagem do coletivo. Os textos misturados criaram uma nova narrativa junto à narrativa gerada pelas imagens estáticas. Afinal “o cinema tem uma base fotográfica que lhe é inerente e é impossível falar de cinema sem falar de fotografia.” (MACHADO, 2010, p.58).

Enquanto o grupo estava desenvolvendo o trabalho, Giselle Beiguelman, artista e professora vinculada a FAU-SP¹¹⁵, convidou o coletivo para participar da *III Mostra 3M de Arte Digital*, onde atuava como curadora. Ao ver o projeto do coletivo, Beiguelman o considerou ideal para a mostra. Com título de *Tecnofagias* e sediada no

¹¹² Os textos usados na exposição estão disponíveis na seção ANEXO desta dissertação.

¹¹³ Blog mantido pelo jornalista, pesquisador, doutor em Artes pela Universidade de São Paulo (ECA-USP), Ronaldo Entler com Rubens Fernandes Júnior, Cláudia Linhares Sanz, Maurício Lissovsky e Pio Figueiroa.

¹¹⁴ Entrevista dada a autora via e-mail em 16 de outubro de 2014.

¹¹⁵ Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Instituto Tomie Ohtake, a exposição ficou aberta de 15 de agosto a 16 de setembro de 2012.



Imagem 59: Vista do trabalho *País Interior* apresentado pela *Cia de Foto* na exposição *Tecnofagias* durante a III mostra 3M de Arte Digital no Instituto Tomie Ohtake em São Paulo (2012).

Treze *frames* do filme *Terra em transe* foram escolhidos para a mostra (imagem 58)¹¹⁶. Destes treze, três foram repetidos perfazendo um total de dezesseis fotografias de 35,7 x 55 cm em tamanho. Quatro textos híbridos (Imagem 59)¹¹⁷, no tamanho de 42 x 29,7 cm, foram colocados ao lado das fotografias. Tanto os textos como as fotos foram impressos em jato de tinta sobre papel algodão. O projeto recebeu o título de *País Interior*. Uma referência a um dos créditos introdutórios do filme, que situa o local identificando-o geograficamente e onde se lê: *Eldorado, País Interior, Atlântico*. Glauber já começa aí a expor a dualidade, contradições e ambiguidades da narrativa.

¹¹⁶ Imagem 59: cedida por Carol Lopes, ex-integrante da *Cia de Foto*. Disponibilizada via Dropbox em: 14 mai. 2015.

¹¹⁷ Imagem 60: Disponível em link agora quebrado. Último acesso em: 08 dez. 2014.

A culpa não é do povo!
 As nossas riquezas, as nossas carnes, tudo.
 Venderam tudo! As esperanças, o coração, tudo!
 Estamos podres pelos crimes que cometemos.
 Ando nas ruas e vejo o povo fraco, abatido, este
 povo cuja tristeza apodreceu e o sangue precisa
 da morte. Apenas o reino da ausência,
 a efetividade da disjunção primeira que porta
 o nome vazio de liberdade, a propriedade
 imprópria, o título do litígio. São eles a união
 torcida do próprio que não é realmente próprio,
 do comum que não é realmente comum.
 Algo que encontrou na espera, seu refúgio.
 O sangue que estimula a dor. O sentimento da
 morte enquanto fé e não como temor. O povo
 que não é realmente o povo mas os pobres,
 que não são verdadeiramente os pobres.
 São simplesmente o dano constitutivos da
 política. A política que não é feita de relações de
 poder mas de relações de mundos. Somos filhos
 do medo da sangria no corpo! Nenhuma coisa
 é em si política, pois a política só existe por um
 princípio que não lhe é próprio, a igualdade.
 Somos a morte no corpo! E a política é aquela
 que desloca um corpo do lugar; ela faz ver o que
 não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali
 onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como
 discurso o que só era ouvido como barulho. Não
 tenha medo e fale que você é do povo.

Terra em Transe/Toleica/Rancière/Deleuze/Benjamin.

Imagem 60: Um dos textos híbridos usados no ensaio *País Interior*. (Diálogos do filme *Terra em transe*/trechos do blog *Ícônica/Rancière/Deleuze/Benjamin*)

Um país interior é aquele que não é banhado pelo mar. Eldorado é ambos e nenhum, pois possui praias. Para a exposição, além dos treze *frames* manipulados digitalmente e dos textos híbridos impressos, foi acrescentado o áudio com falas dos personagens dos filmes. A Cia da Foto explica a ideia na edição do dia 20 de agosto de 2012 do blog *Tecnoarte News*:

Interrompemos o movimento e tiramos do filme seu estado de cinema. Suprimindo o movimento e as palavras, restaram os atos desencarnados expelindo garantias de recomeços. Abriu-se, pois, a travessia para o interior de onde emerge este ensaio. A vida dada a essas fotografias é a vitória do tempo, que, como sujeito, mora nesse filme e chega a nós, expirando um futuro. Já eram fotografias antes mesmo de iniciar-se o filme que constituíram, sem perderem a condição de unidade, e sobreviveram em um mundo que já não precisa respeitar imagem. (TECNOARTE NEWS, 2012).

É quase impossível identificar a quem pertence este ou aquele trecho nos textos montados. Criou-se uma nova narrativa em revolução híbrida. Os treze *frames* escolhidos foram fixados nas paredes do Instituto Tomie Ohtake sem seguirem a ordem cronológica de exibição no filme. A intenção não era essa. Novos personagens – e novas paisagens – surgem da manipulação digital da película. É outro lugar. Outro país. Outro tempo. Uma nova interface. “O espectador tem que percorrer o espaço para acompanhar uma narrativa, seja porque cabe a ele editar as imagens que presencia ou porque aciona uma rede de narrativas possíveis.” (MACIEL, 2009, p.37).

Caminhando através do *País Interior*, com os *frames*, falas e áudio redefinidos, o espectador não é um observador passivo. A ele é lançado um convite para participar. Ele é que traça o caminho, a maneira em que navega e o destino ao qual quer chegar. Ele cria em seu interior um novo país. Provocar a reavaliação de seu entorno, tornar o espectador um ser que questiona era o ato político que tanto procurava Glauber em seus filmes. A *Cia de Foto* juntou-se a Glauber Rocha para possibilitar a projeção de uma nova história, seja ela com heróis, anti-heróis, revolucionários ou poetas. Glauber Rocha e sua obra *Terra em transe* foram ressignificados em *País Interior*, mesmo que não tenha sido o objetivo do coletivo para este trabalho.

Os treze *frames* (Fotogramas) utilizados para o projeto são apresentados nas próximas páginas¹¹⁸. As imagens em preto e branco dos *frames* escolhidos para serem refotografados, e em estado pré-manipulação, antecedem as imagens dos mesmos após a intervenção da *Cia da Foto*. Os *frames* passaram por processos de colorização, granulação, sombreamento e exclusão de elementos. Por mera questão de organização eles seguem, aqui nesta dissertação, a ordem cronológica (ver marcação de tempo nas imagens em P&B) em que aparecem no DVD do filme *Terra em transe*.

¹¹⁸ As Imagens, 61, 63, 65, 67, 69, 71, 73, 75, 77, 79, 81,83 e 85 foram captadas direto do DVD do filme. As Imagens, 62, 64, 66, 68, 70, 72, 74, 76, 78, 80, 82, 84 e 86 foram adquiridas no site da Cia de Foto antes deste ser desativado. [Http://www.ciadefoto.com](http://www.ciadefoto.com) Acesso em: 27 jan. 2013. Os frames do filme apresentados nas imagens ímpares (61 a 85) foram copiados e colados do DVD pela autora. Não foram fotografados pela Cia de Foto.

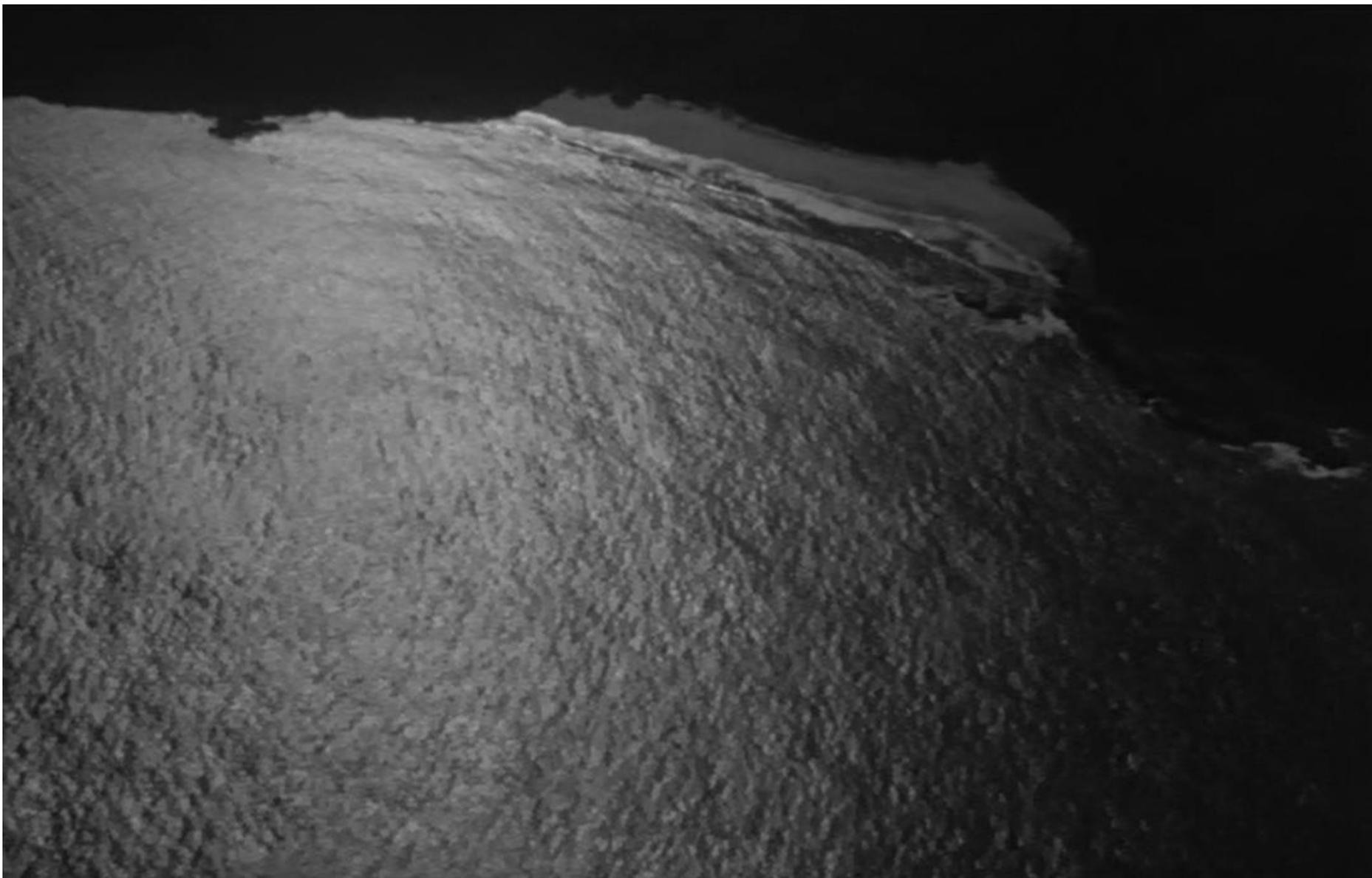


Imagem 61: *Frame* do filme *Terra em transe* usado no ensaio *País Interior*. (Tempo do frame no filme: 00:01:45 min.)

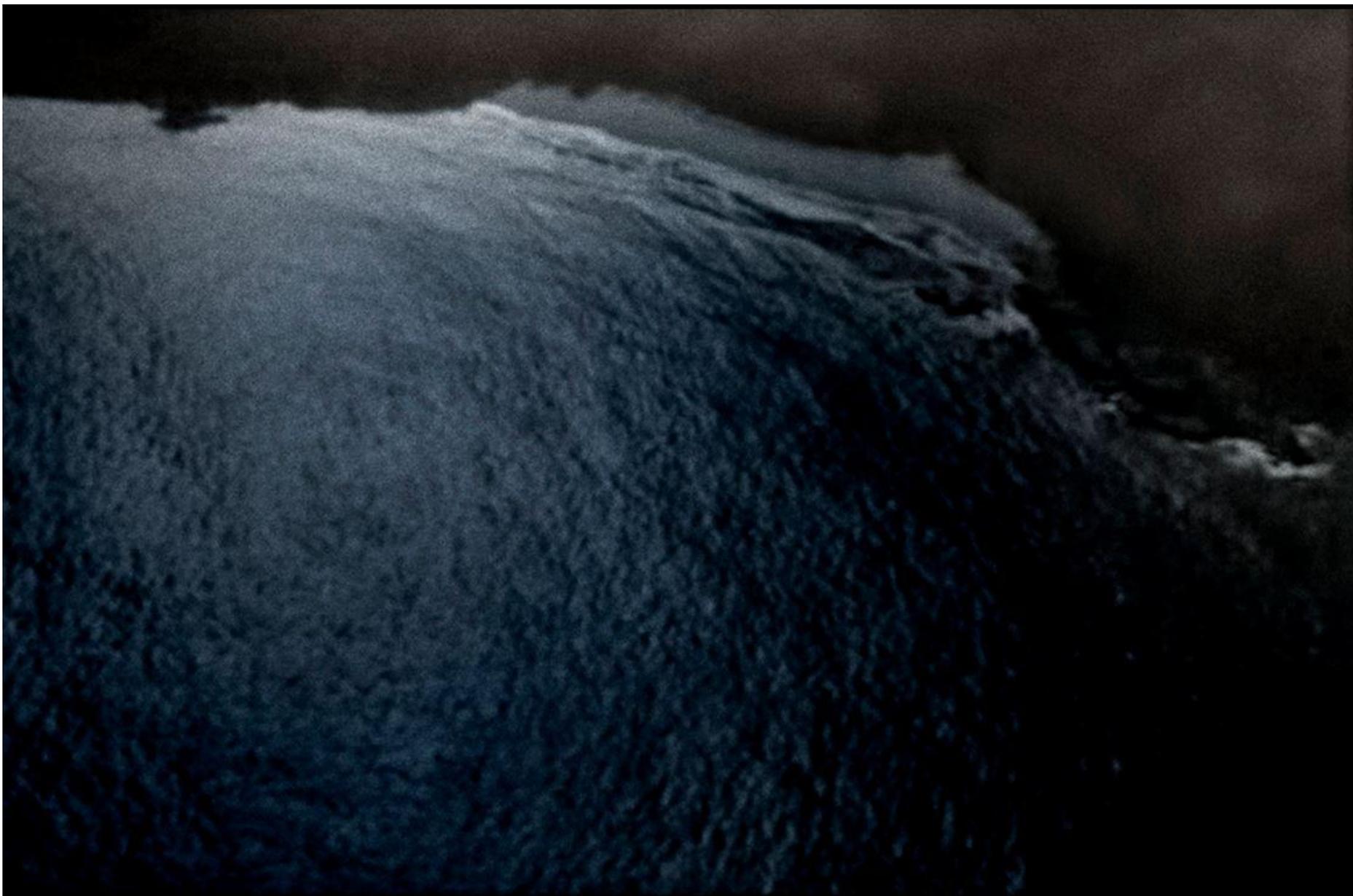


Imagem 62: Refotografia manipulada de *frame* (00:01:45 min.) do filme *Terra em transe* usado no ensaio *País Interior*.



Imagem 63: *Frame* do filme *Terra em transe* usado no ensaio *País Interior*. (Tempo do frame no filme: 00:05:09 min.)

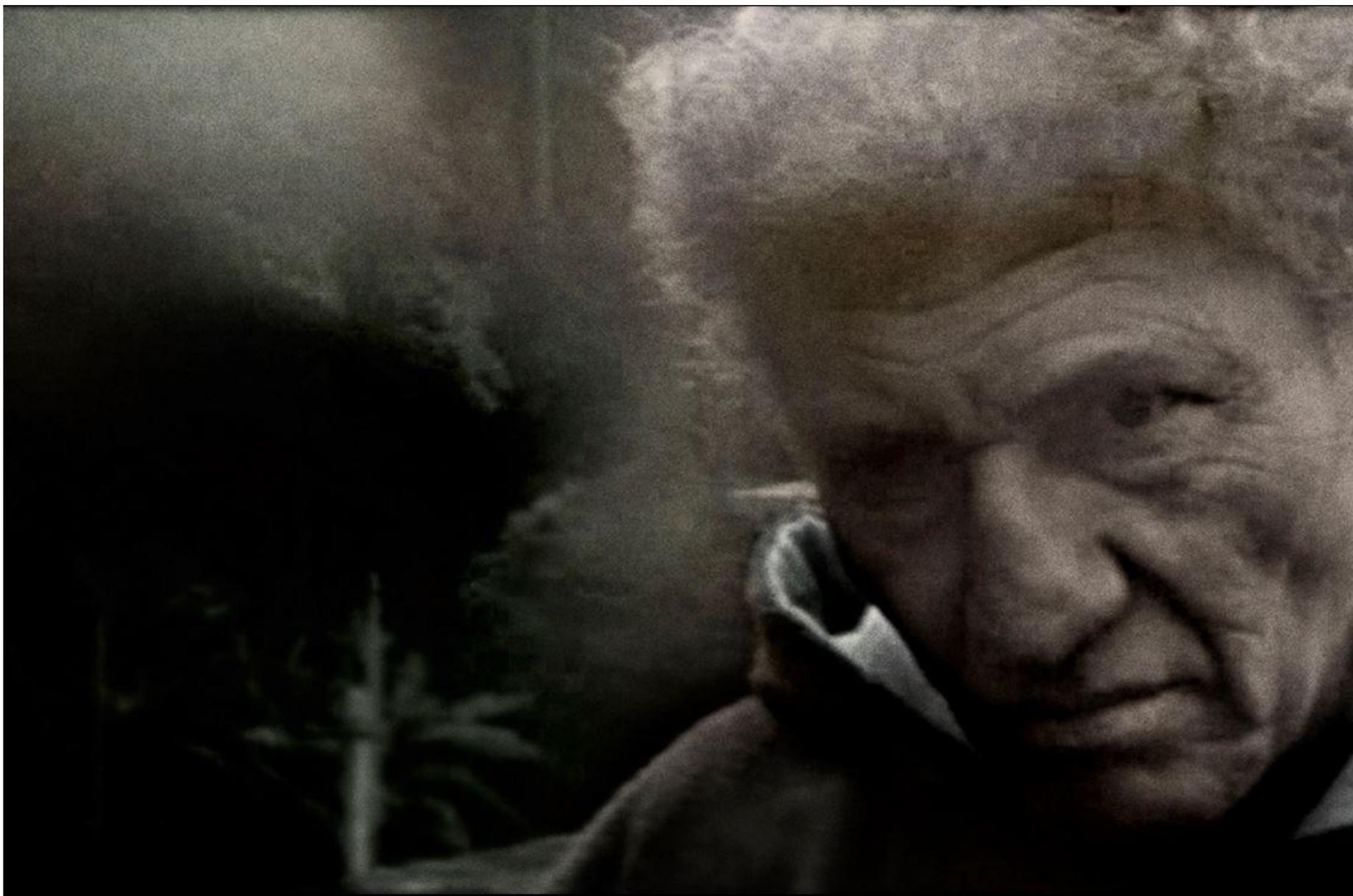


Imagem 64: Refotografia manipulada de *frame* (00:05:09 min.) do filme *Terra em transe* usado no ensaio *País Interior*.



Imagem 65: *Frame* do filme *Terra em transe* usado no ensaio *País Interior*. (Tempo do frame no filme: 00:05:31 min.)



Imagem 66: Refotografia manipulada de *frame* (00:05:31 min.) do filme *Terra em transe* usado no ensaio *País Interior*.



Imagem 67: Frame do filme *Terra em transe* usado no ensaio *País Interior*. (Tempo do frame no filme: 00:09:29 min.)



Imagem 68: Refotografia manipulada de *frame* (00:09:29 min.) do filme *Terra em transe* usado no ensaio *País Interior*.



Imagem 69: *Frame* do filme *Terra em transe* usado no ensaio *País Interior*. (Tempo do frame no filme: 00:37:52 min.)



Imagem 70: Refotografia manipulada de *frame* (00:37:52 min.) do filme *Terra em transe* usado no ensaio *País Interior*.



Imagem 71: *Frame* do filme *Terra em transe* usado no ensaio *País Interior*. (Tempo do frame no filme: 00:48:57 min.)



Imagem 72: Refotografia manipulada de *frame* (00:48:57 min.) do filme *Terra em transe* usado no ensaio *País Interior*.

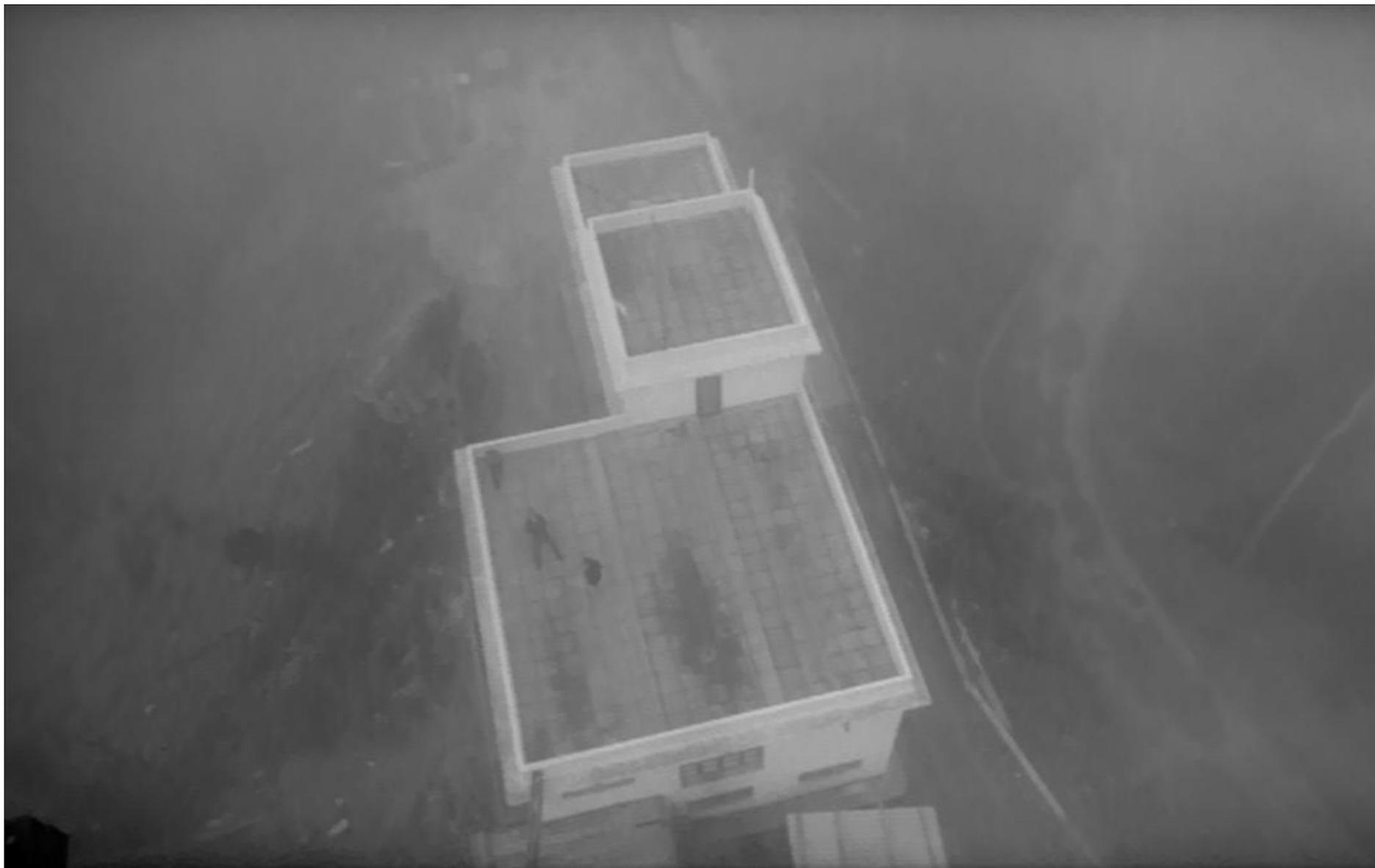


Imagem 73: Frame do filme *Terra em transe* usado no ensaio *País Interior*. (Tempo do frame no filme: 00:56:43 min.)

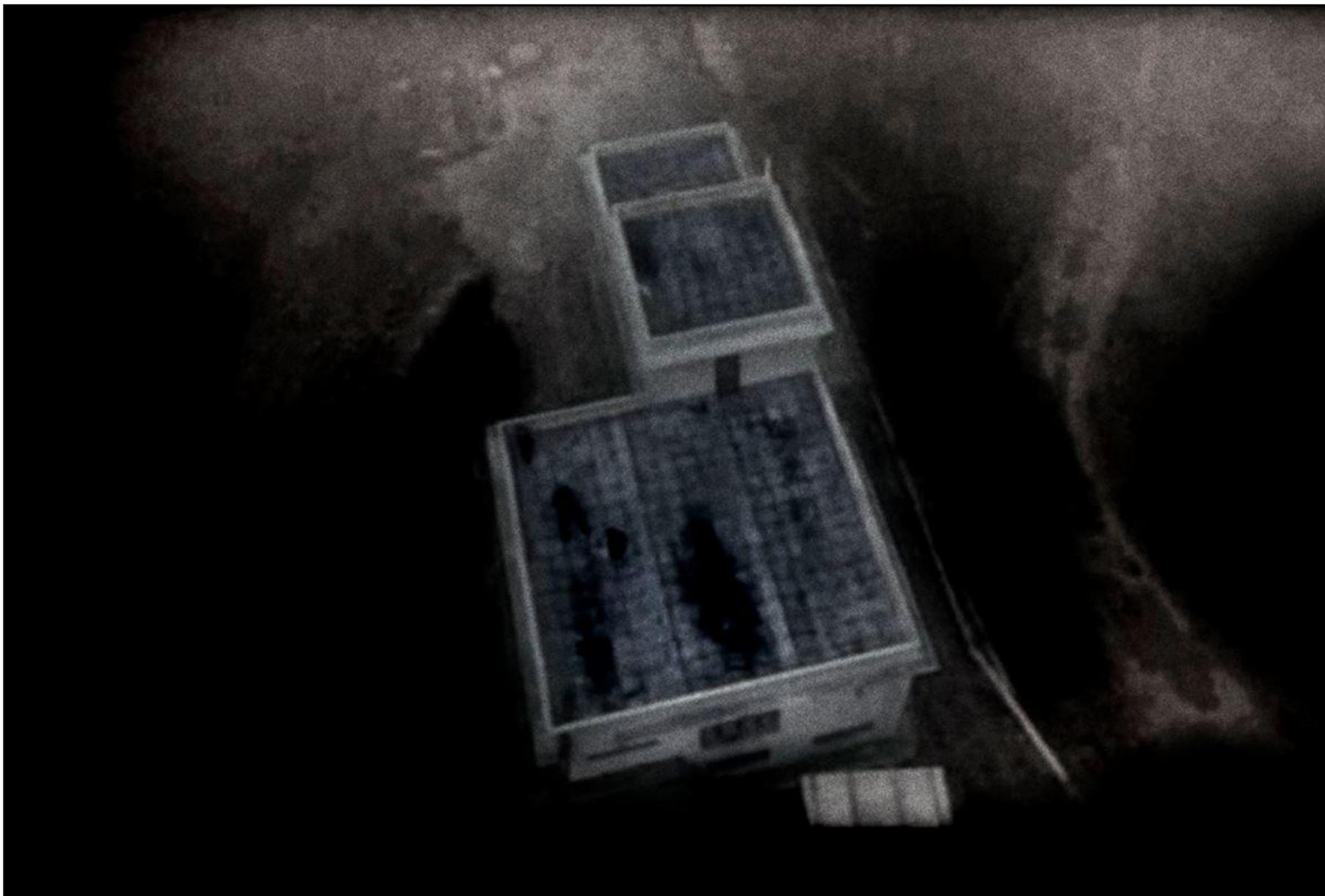


Imagem 74: Refotografia manipulada de *frame* (00:56:43 min.) do filme *Terra em transe* usado no ensaio *País Interior*.



Imagem 75: *Frame do filme Terra em transe usado no ensaio País Interior. (Tempo do frame no filme: 01:03:50 h.)*



Imagem 76: Refotografia manipulada de *frame* (01:03:50 h.) do filme *Terra em transe* usado no ensaio *País Interior*.



Imagem 77: Frame do filme *Terra em transe* usado no ensaio *País Interior*. (Tempo do frame no filme: 01:17:10 h.)



Imagem 78: Refotografia manipulada de *frame* (01:17:10 h.) do filme *Terra em transe* usado no ensaio *País Interior*.



Imagem 79: *Frame* do filme *Terra em transe* usado no ensaio *País Interior*. (Tempo do frame no filme: 01:21:40 h.)



Imagem 80: Refotografia manipulada de *frame* (01:21:40 h.) do filme *Terra em transe* usado no ensaio *País Interior*.



Imagem 81: Refotografia manipulada de *frame* (01:22:08 h.) do filme *Terra em transe* usado no ensaio *País Interior*.



Imagem 82: Refotografia manipulada de *frame* (01:22:08 h.) do filme *Terra em transe* usado no ensaio *País Interior*.



Imagem 83: Refotografia manipulada de *frame* (01:24:03 h.) do filme *Terra em transe* usado no ensaio *País Interior*.



Imagem 84: *Frame* do filme *Terra em transe* usado no ensaio *País Interior*. (Tempo do frame no filme: 01:24:03 h.)



Imagem 85: *Frame* do filme *Terra em transe* usado no ensaio *País Interior*. (Tempo do frame no filme: 01:29:11 h.)



Imagem 86: Refotografia manipulada de *frame* (01:29:11 h.) do filme *Terra em transe* usado no ensaio *País Interior*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Decifra-me ou te fotografo. Em que consiste o mistério fotográfico? Já tantas vezes relacionada à morte, a lembranças remotas e a comprovações implacáveis da ocorrência de fatos, a fotografia não esgota o assunto sobre si mesma.”

Miriam Manini In: *O Fotográfico*, 2005.

Se tivéssemos que escolher uma única palavra que definisse a Cia de Foto essa palavra seria *narrativa*. Nas entrevistas colhidas com os membros fixos do extinto coletivo, foi significativo como em seus relatos se referiram ao processo de criação do grupo como uma *construção narrativa*. A Cia construiu narrativas e a Cia construiu sua própria narrativa. Surgida do meio fotojornalístico, comumente associado ao caráter documental da fotografia, o coletivo foi um significativo exemplo da expressividade criativa contemporânea. O mundo mudou, mas, “sobretudo, o regime da verdade mudou.” (ROUILLÉ, 2009, p.139). A foto-documento, diante da mutabilidade dos paradigmas técnicos e programáticos do fazer fotográfico, entrou em crise e seu lacre de verdade indubitável e incontestado foi quebrado. A caixa foi aberta e todas as verdades foram soltas no mundo.

A tecnologia digital colocou tudo em xeque. A facilidade para manipulação de imagens através de softwares mudou as regras do jogo ou talvez mais: criou um jogo inteiramente novo. A fotomontagem foi alçada a outro patamar que John Heartfield¹¹⁹ jamais imaginaria. As potencialidades narrativas da fotografia multiplicaram-se em um padrão exponencial. A fotografia, soberana da imagem parada, pôs tudo em movimento.

A fotografia evoluiu a contracorrente de sua própria essência. Toda vez que

¹¹⁹ Artista alemão nascido em 1918 e falecido em 1968. Nos anos anteriores a II Guerra Mundial produziu várias fotomontagens antinazistas para a capa da revista *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* (revista ilustrada do trabalhador).

disparamos uma câmera damos um passo nos afastando da fotografia definida segundo sua ata de nascimento, cada novo clichê impressionado dilui sua especificidade. Não pode ser de outra forma: a câmera é uma máquina, mas o fotógrafo não é um robô. O ato fotográfico submete o fotógrafo a uma sequência de decisões que mobiliza todas as esferas de subjetividade. O fotógrafo é um personagem que pensa, sente, se emociona, interpreta e toma partido. E que faz tudo isso sem perceber. [...] Portanto, não há remédio: a história da fotografia é a crônica de um processo de transubstanciação, é o relato de como o documento se torna arte. (FONTCUBERTA, 2012, p.188).

Ao passar de documento para arte, a fotografia alçou a bandeira da transgressão, fincando-a firme e definitivamente no chão da experimentação. A fotografia contamina, manipula, gera híbridos, subverte e choca. O fotógrafo virou um agente com potência tão revolucionária que deu às costas ao próprio aparato. Rosangela Rennó, por exemplo, é uma fotógrafa que não fotografa. A câmera adaptou-se ao novo jogo e tornou-se um brinquedo. “Aparelho é brinquedo e não instrumento no sentido tradicional. E o homem que o manipula não é trabalhador, mas jogador: não mais *homo faber*, mas *homo ludens*. E tal homem não brinca com seu brinquedo, mas contra ele.” (FLUSSER, 2002, p. 24). Em oposição ao aparelho, a fotografia atesta-se antifotográfica. Mira para si mesma no outro lado do espelho.

Ao ver-se refletida é forçada a ver suas *falhas*, seu lado obscuro, sua(s) verdade(s) interior(es). A fotografia é si mesma e seu contrário. Abraçando sua *negatividade e positividade*, ela torna-se tudo e transcende indo além do seu corpo (a câmera). Não há mais importância em procurar determinar o centro do seu universo, suas bordas, determinar seu começo ou procurar seu fim, sua finalidade. O que interessa é explorá-lo, explorar as oportunidades que oferece. “Isto significa que o automatismo tecnológico de fotografia já não nos interessa¹²⁰.” (LARUELLE, 2012, p. 33.)

Hoje, a fotografia não está mais preocupada em flagrar um instante no tempo, pois o caráter efêmero da ação quase já não tem o mesmo interesse para o mundo da visualidade. Sabemos muito bem o que querem os artistas com a fotografia: através dos procedimentos específicos de um fazer

¹²⁰ Tradução Nossa. Original em inglês.

artesanal, dotar sua imagem de densidade política, densidade histórica e densidade poética. (FERNANDES JUNIOR, 2006, p.18)

A realidade mergulhou na ficção. “Toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira. [...] a fotografia mente sempre, mente por instinto, mente porque sua natureza não lhe permite fazer outra coisa. (FONTCUBERTA, 2010, p.13).” A tessitura ficcional reside na imaginação, na fantasia, no simulacro, no fingimento.

A fotografia brinca de faz-de-conta, elabora criações. Segue misturando e manipulando. A foto é resgatada pelas mãos de Schmid, os arquivos são salvos por Rennó, as imagens são reaproveitadas por Leonard, o sonho é transformado em pesadelo por Rafman, o fotógrafo de rua é reinventado por Wolf e os flagrantes são expostos por Rickman. A câmera some, vira pincel, torna-se caneta.

Opondo-se a si mesma, transcendeu-se em antifotográfica. É desobediente às indicações de qualquer bússola, agindo em constante aporia. A tecnologia digital permitiu-lhe o mais lúdico delírio e as mais diversificadas quimeras. A fotografia contemporânea transmuta o fotógrafo em um alquimista irrequieto em sua busca por novas experimentações.

Os fotógrafos assim chamados experimentais; estes sabem do que se trata [sua práxis]. Sabem que os problemas a resolver são os da imagem, do aparelho, do programa, da informação. Tentam, conscientemente, obrigar o aparelho a produzir imagem informativa que não está em seu programa. Sabem que sua práxis é estratégia dirigida contra o aparelho. (FLUSSER, 2002, p. 75).

O coletivo de fotógrafos Cia de Foto seguiu explorando alternativas e experimentando possibilidades. Transitou em universos paralelos ao da fotografia investigando, pesquisando, estudando, construindo narrativas. As especificidades variadas que cada membro possuía ajudaram a delinear a Cia através da colaboração e intercâmbio. “O coletivo já é em si uma rede, espécie de microcosmo análogo ao cosmo da internet, que por sua vez é análogo ao macrocosmo que chamamos de cultura.” (ENTLER, 2010).

Das fotos do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro a Cia de Foto fez surgir uma narrativa do apagamento das imagens que constitui o ensaio *Retiro*, de 2011.

Uma ponte foi construída com Glauber Rocha através da refotografia do seu filme produzido em 1967. Das refotografias manipuladas digitalmente emergiu o ensaio *País Interior*, de 2012, um diálogo político-teórico e narrativo com o bombástico filme do polêmico cineasta baiano. Uma nova paisagem que convidava à exploração.

Esta é a antifotografia da Cia da Foto. O antifotográfico é narrativo, ficcional, manipulador e sempre um universo desconhecido esperando para ser explorado. Trabalhar em coletividade não é algo inédito ou inovador no universo artístico. O cinema, por exemplo, é uma atividade coletiva por excelência. No que a Cia de Foto inovou? Qual é a relevância deste coletivo entre outros? Germinada no competitivo ambiente do fotojornalismo a Cia caminhou por veredas hostis. “Para fotografar basta acionar o botão do obturador. A máquina faz tudo.” Não poderia ser atribuída a categoria de artista àqueles que operavam uma câmera fotográfica. Isso foi o pensamento vigente durante muito tempo. Algo reforçado pela própria indústria de produção de máquinas fotográficas. O slogan criado pela Kodak ainda em 1888 *You press the button, we do the rest* (Você pressiona o botão. Nós fazemos o resto) é um bom exemplo de um marketing com considerável longevidade. “Foi a duras penas que o fotógrafo conquistou a posição de sujeito dessa ação e de autor de uma imagem.” (ENTLER, 2011a). A Cia redimensionou o fazer fotográfico em uma experimentação exploratória que dá as costas à noção tradicional de autor e autoria. O coletivo abraçou e incorporou de forma ampla outros papéis e outras linguagens trilhando em mundos paralelos, driblando obstáculos e ultrapassando fronteiras. Este é o tom de inovação que a Cia de Foto estabeleceu na dramática ópera da fotografia em coletivo.

Diante desse quadro, substituir o nome próprio por um nome coletivo parece trair uma causa histórica articulada à custa de muitos esforços despendidos por toda uma categoria profissional. Houve uma evidente desconfiança e, algumas vezes, certa hostilidade entre fotógrafos e críticos. Essa resistência era agravada pela abertura a certos procedimentos experimentais: um evidente investimento no tratamento das imagens, trabalhos em diálogo com a linguagem do vídeo e do cinema, a veiculação de algumas imagens nas redes com liberação dos direitos de uso e reprodução. (ENTLER, 2011a).

Dez anos investidos em experimentações e quais resultados são colhidos? Quais os caminhos que o ex-membros da Cia de Foto vão explorar depois da dissolução do coletivo?

A Cia de Foto acabou: frase forte! Mas é verdade. Nosso grupo anda empacotando a rotina e partirá para novos ambientes, ideias e realizações. O que aconteceu? Na verdade, o que acontece é que hoje em dia as pessoas assumem atividades mais específicas e era isso que fazia um coletivo tão múltiplo. Nos deu agora a vontade de se desvencilhar do ritmo comum. (FIGUEIROA, 2014b)

Rafael Jacinto e João Kehl juntaram forças¹²¹ e estão atuando juntos na área de publicidade. Caminho que já estavam trilhando e ao qual eram atraídos ainda quando estavam na Cia. Carol Lopes está em trânsito entre a cidade de São Paulo e Belo Horizonte. Está ministrando aulas e oferecendo orientação pessoal em edição e tratamento de imagens. Todos seguem caminhando mais próximos aos conteúdos que levaram para a Cia.

E o que fica com eles após suas passagens pela Cia de Foto? “Ficou muita coisa boa. Agora sou fotógrafo novamente, e estou muito feliz com isso. (JACINTO, 2014); “Ficou a certeza de que fazer as coisas em grupo é mais legal do que fazer sozinho, por mais que muitas vezes seja um processo trabalhoso” (KEHL, 2014), “De saber compartilhar ideias, de não achar que sua ideia é mais minha do que sua.” (LOPES, 2014); e “Acho que sempre irei trabalhar em grupo; e acho que o legado da Cia que fica para mim é o que continua me movendo”. (FIGUEIROA, 2014a.) O legado da Cia da Foto vai além da experiência do coletivo. Continua em patrimônio para novas explorações em fotografia.

O título deste trabalho encerra as palavras *destruição, remixagem & redefinição*. Destruição foi tomada em seu sentido original de romper, demolir. O verbo, originário do latim *destruere* queria dizer ao pé da letra, desconstruir, palavra muito usada hoje em dia por muitas disciplinas. Assume um sentido amplo no fazer fotográfico dentro das instâncias analisadas por esta pesquisa: artistas destroem a

¹²¹ Seus trabalhos podem ser vistos no site <http://www.rjjk.com.br/> Acesso em: 04 jun.2015.

fotografia cortando-a e dilacerando-a em sua forma tanto impressa como digital, como também desconstruem conceitos e paradigmas do fazer fotográfico. A palavra remixagem por sua vez foi usada no sentido de indicar que há uma mistura que se refaz alterando-se e acrescentando a si novos componentes. Redefinição está associada à autoria que já não pode ser enquadrada em padrões clássicos. A apropriação não é algo inédito no fazer artístico em qualquer de seus âmbitos de ação, muito menos no fazer fotográfico, mas na atuação do fotógrafo/artista contemporâneo agrega novos comportamentos, práticas e condutas.

O termo antifotografia pode ter em primeira instância um tom destoante, insólito e enigmático. O prefixo *anti*, que remete ao sentido de contrário, pode suscitar a ideia de algo oposto, diferente à fotografia. Fotografar é grafar com luz, seja no meio analógico ou digital. Antifotografia não é algo externo à fotografia. Em todos os trabalhos aqui explorados a fotografia estava presente, mesmo sem o clique do fotógrafo, sem a câmera ou sem o fotógrafo. O argumento derivado da pesquisa deste trabalho é que antifotografia não é uma técnica fotográfica. É uma postura, uma maneira de reportar o ato fotográfico. Em inglês fotografia pode ser escrita por duas palavras: *photography* e *photograph*. Em tradução livre seria, respectivamente, *fotografia* e *fotográfico* (gráfico feito pela luz), ou seja, o fazer e seu produto. Algo próximo em português seriam fotografia e foto. Entretanto, em nossa língua o vocábulo, fotografia, assume um sentido ambíguo. Descreve a arte de fixar a imagem de qualquer objeto numa chapa, película ou sensor de CCD (*dispositivo de carga acoplada*) com o auxílio da luz, como também o resultado desta fixação (retrato, foto) e até mesmo o conjunto da obra de um fotógrafo. A antifotografia não segue em oposto a esse parâmetro. A antifotografia discutida nesta pesquisa não produz um produto que possa ser chamado de antifoto. Um antifotógrafo seria aquele cujo fazer, cuja postura é antifotográfica. A antifotografia é um aspecto do vastíssimo universo em expansão que é a fotografia.



A antifotografia inquietou e instigou a autora desta dissertação. Fê-la lançar-se a uma exploração e deixou-a com apetite para uma última provocação: Uma vez que o ato antifotográfico subverte, engana e dá às costas ao aparelho, a imagem acima é a antifotografia alçada a outro patamar, ao universo da contra-fotografia. Apenas na ausência total da fotografia é que uma antifoto pode surgir. A modelo da imagem acima é uma ilusão¹²². É uma figura 3D construída passo a passo no mundo digital simulando com precisão a melhor das técnicas fotográficas. "A imagem 3D quer virar fotografia para se apropriar da herança de mais de 100 anos de (in) credibilidade." (HANTZSCHEL, 2014).¹²³ E ela vem voraz.

¹²² Criada digitalmente passo a passo. Disponível em: <http://i-evermind.deviantart.com/art/Angel-26828026?q=gallery%3AI-evermind%2F21492289&qo=9> Acesso em: 19 ago. 2014.

¹²³ Ricardo Hantzshel na oficina de edição de imagens que ministrou durante o *II Pequeno Encontro da Fotografia* em Olinda, Pernambuco (21 a 24 de maio de 2014).

REFERÊNCIAS

9 Eyes. Disponível em: <<http://9-eyes.com/>> Acesso em: 04 set. 2014.

ANJOS, Moacyr dos. *Mesmo diante da imagem mais nítida, o que não se conhece ainda*. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/uploads/File/bibliografia/Moacir%20port.pdf>> Acesso em: 10 dez. 2014.

ANTUNES, Aline. Tecnofagias – Instituto Tomie Ohtakie. *Amor de Colombina*. [Blog]. Disponível em: <<https://amordecolombina.wordpress.com/2012/08/31/tecnofagias-%E2%97%98-instituto-tomie-ohtake/>> Acesso em: 09 abr. 2015.

BAKHSI, Hasan; HARGREAVE, Ian; MATEOS-GARCIA, Juan. *A manifesto for the creative economy*. Disponível em: <<http://www.nesta.org.uk/sites/default/files/a-manifesto-for-the-creative-economy-april13.pdf>> Acesso em: 07 jul. 2014.

BARDER, Amy. ACTON, Jane. *William Klein to receive Outstanding Contribution to Photography Award*. Disponível em: <worldphoto.org/.../william-klein-to-receive-outstanding-contribution-to-photography-award/> Acesso em: 04 nov. 2012.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas v.1*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BARTHES, Roland. *A câmera clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *A mensagem fotográfica*. Tradução de César Blom. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/49666238/A-Mensagem-Fotografica-Roland-Barthes>> Acesso em: 12 maio. 2013.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *Modernidade, Pluralismo e Crise de sentido. A orientação do homem moderno*. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

BATCHEN, Geoffrey. *Arder em desejos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, SL, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BIASS-FABIANI, Sophie. Rosângela Rennó: memórias refletidas. In: MACIEL, Kátia. (Org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa livraria, 2008.

Bom Retiro e Luz: um roteiro, 1976-2011. *Centro da Cultura Judaica*. [Site]. Disponível em: <<http://www.culturajudaica.org.br/31/bom-retiro-luz-um-roteiro-1976-2011>> Acesso em: 13 dez. 2014.

BONI, Paulo César. *A fotografia na academia: de formadora de imaginários coletivos a fonte de pesquisas*. Londrina: Midiograf. 2015.

BONI, Paulo César; HONORATO, Vivian Francielle. *O instante decisivo de Henri Cartier-Bresson e sua aplicação no fotojornalismo londrinense*. In: *A fotografia na academia: de formadora de imaginários coletivos a fonte de pesquisas*. Londrina: Midiograf. 2015.

BORGES, Jorge Luis. *Funes, o memorioso*. Disponível em: <<http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/funes.htm>> Acesso em: 24 jan. 2014.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BERNADET, Jean Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BUENO, Alexei. *Glauber Rocha. Mais fortes são os poderes do povo!* Rio de Janeiro: Manati Produções Editoriais, 2003.

CALVINO, Ítalo. *A aventura de um fotógrafo*. Disponível em: <http://www.olhave.com.br/blog/wp-content/uploads/2011/01/A-aventura-de-um-fot%C3%B3grafo_%C3%8Dtalo-Calvino1.pdf> Acesso em: 10 abr. 2015.

CARTIER-BRESSON, Henri. *O Instante decisivo*. [s. d.]. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downs-uteis-o-instante-decisivo.pdf>> Acesso em: 02 set. 2014.

CASPER, Jim. A Series of Unfortunate Events. *Lens Culture*. Disponível em: <<https://www.lensculture.com/articles/michael-wolf-a-series-of-unfortunate-events>> Acesso em: 03 set. 2014.

CATTANI, Icleia Borsa. *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2012.

CHIARELLI, Tadeu. *Apropriações/Coleções*. Catálogo. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002. 147 p.

Cia de Foto. *Coleção Pirelli / MASP de fotografia*. Disponível em: <<http://www.colecaopirellimasp.art.br/autores/287>> Acesso em: 15 jul. 2013.

Cia de Foto apresenta trabalho inédito hoje. *Tecnoarte News*. 15 de maio de 2013. Disponível em: <<http://www.tecnoartenews.com/eventos/cia-de-foto-apresenta-trabalho-inedito-hoje/#comments>> Acesso em: 15 jul. 2013.

Cia de Foto realiza novo trabalho sobre São Paulo. *Giro Arte - Bandnews TV*. São Paulo, 28 maio. 2013. Disponível em: <<http://mais.uol.com.br/view/cphaa0gl2x8r/cia-de-foto-realiza-novo-trabalho-sobre-sao-paulo-04020E1C3162DCA14326?types=A&>> Acesso em: 20 jul. 2013.

Cia de Foto. *sp-arte*. São Paulo. Disponível em: <<http://www.sp-arte.com/artistas/cia-de-foto/>> Acesso em: 15 jul. 2013.

CIA de Foto. Entrevista com Pio Figueroa. *Olhar indiscreto - PUC TV*. 12min35s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RmyAnRCxCXo>> Acesso em: 31 out. 2012.

Contemporary Issues. Honorable Mention Stories, 2011. *World Press Photo*. Disponível em: <<http://www.worldpressphoto.org/photo/2011michaelwolfcis-hmal?gallery=890&photographer=436>> Acesso em: 03 set. 2014

COTTON, Charlotte. *A Fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DER HAROUTIOUNIAN, Cassiana ; OLIVA, Daigo. Entretempos. *Blog Folha de SP*. Após 10 anos, Cia de Foto anuncia separação. Disponível em: <<http://entretempos.blogfolha.uol.com.br/2013/12/05/apos-10-anos-cia-de-foto-anuncia-separacao/>> Acesso em: 06 dez. 2013.

DOBAL, Susana; GONÇALVES, Osmar (Orgs.). *Fotografia contemporânea – fronteiras e transgressões*. Brasília: Casa das Musas, 2013.

DOMENICO, Quaranta. *Brand New Paint Job*. Disponível em: <<http://jonrafman.com/QuarantaOnRafman.pdf>> Acesso em: 05 set. 2014.

Doug Rickard, *New Photography*, 2011. MOMA. *Museum of Modern Art*. Nova Iorque. Disponível em: <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/newphotography/doug-rickard/>> Acesso em: 04 set. 2014.

DURAN, Gilbert. *O imaginário*. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

DYER, Geoff. How Google Street View is inspiring new photography. *The Observer*, Saturday 14 July 2012. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jul/14/google-street-view-new-photography>> Acesso em: 02 ago.2014.

ENTLER, Ronaldo. *Cia de Foto*. Fotografia como ejercicio de posibilidades. Madrid: La Fabrica, 2011a. Não paginado.

_____. Os coletivos e o redimensionamento da autoria fotográfica. *Studium* 32. Nov. 2011b. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/32/3.html>> Acesso em: 28 maio.2015

_____. Coletivizando o coletivo. *Icônica*. [Site]. 22 jan.2010. Disponível em: <<http://iconica.com.br/site/coletivizando-o-coletivo/>> Acesso em 28 maio. 2015.

Glauber Rocha. *IMDB*. Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0733790/?ref=fn_al_nm_1> Acesso em: 11 abr. 2015.

FABRIS, Annateresa. *Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico-historiográfico*. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 19-22 32, jan.-jun. 2008. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1494>> Acesso em: 13 jul. 2013.

FEUSTEL, Marc. Towards a New Street Photography. *Foam Magazine*. n.22, primavera 2010. <http://www.m97gallery.com/downloads/artists/MichaelWolf_Foam_magazine.pdf> Acesso em: 03 set. 2014

FERNANDES JR, Rubens. *Processos de Criação na Fotografia*. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/155394692/33499889-Fotografia-Expandida-pdf>> Acesso em: 07 jan. 2013.

_____. O processo de criação como memória. *Icônica*. [Blog]. Disponível em: <<http://iconica.com.br/site/o-processo-de-criacao-como-memoria/>> Acesso em: 07 jan. 2013.

FIGUEIROA, Pio. Entrevista concedida a autora via e-mail em: 13 nov. 2014a.

FIGUEIROA, Pio. "Não outra cidade, outro mundo" - Valparaíso: paisagem histórica viva em fotografias. *Ícone*. [Revista] v. 15 n.2. outubro de 2014b. PPGCOM/UFPE.

Disponível em:

<<http://revistaicone.hipermoderno.com.br/index.php/icone/article/viewFile/270/240>>

Acesso em: 25 maio. 2015.

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

FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas*. Fotografia e Verdade. Barcelona: Gustavo Gili, SL, 2010.

_____. *A Câmera de Pandora*. A Fotografia depois da fotografia. Barcelona: Gustavo Gili, SL, 2012.

FOOTE, Nancy. The Anti-photographers. *Artforum*. Nova York, n.15, 1976. Disponível em:

<http://sfaiph304.files.wordpress.com/2012/11/nancy_foote_the_anti_photographers.pdf> Acesso em: 06 jul. 2013.

FORTUNATO, Márcia Vescovi. *Autoria sob materialidade do discurso*. São Paulo: USP, 2003. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-13022004-190509/pt-br.php>> Acesso em: 06 Nov. 2012.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Portugal: Veja/Passagens, 2002.

FROESE, Stephen. Jon Rafman. *PIN-UP*. N. 15. 2013/14. Disponível em:

<http://jonrafman.com/PU_JonRafman.pdf> Acesso em: 04 set. 2014.

GENETTE, Gerárd. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade das Letras, 2006.

GRANT, Catherine. The Performance Space of the Photograph: From 'The Anti-Photographers' to 'The Directorial Mode'. *re-bus*, Colchester, n.5, primavera 2010.

Disponível em:

<http://www.essex.ac.uk/arhistory/research/pdfs/rebus_issue_5/Grant.pdf> Acesso em: 12 jul. 2013.

GHETTI, Bruno. Pio Figueiroa fala à ZUM sobre o coletivo Cia de Foto e o ensaio Passe Livre. *Revista Zum*, São Paulo, n.5, 15 de abril de 2014. Disponível em: <<http://revistazum.com.br/revista-zum-5/pio-figueiroa-fala-a-zum-sobre-o-coletivo-cia-de-foto-e-o-ensaio-passe-livre/>> Acesso em: 10 jun. 2014.

GUÉNOUN, Denis. *A exibição das Palavras*. Uma ideia (política) do teatro. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/216219533/A-Exibicao-das-Palavras-Uma-ideia-politica-de-teatro-Denis-Guenoun>> Acesso em: 10 nov. 2012.

HARRISON, Marguerite Itamar. *Lamentando o esquecimento da memória: As Instalações Fotográficas de Rosângela Rennó*. Niterói: UFF, 2007. Disponível em: <<http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/33/artigo3.pd>>f Acesso em: 10 dez. 2014.

HEARTNEY, Eleanor. *Postmodernism*. Londres: Tate Publishing, 2001.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1977.

HERKENHOFF, Paulo. *Rennó ou a beleza e o dulçor do presente*. In: Rosângela Rennó. São Paulo: Edusp, 1996. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/uploads/File/bibliografia/PHerkenhoff96port.pdf>> Acesso em: 10 dez. 2014.

HYDE, Lewis. *The gift*. Edinburgh: Canongate Books, 2006.

Idosa chama atenção ao não usar celular em evento com Johnny Depp. *G1. Globo*. 05 out. 2015. [Site]. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2015/10/idosa-chama-atencao-ao-nao-usar-celular-em-evento-com-johnny-depp.html>> Acesso em: 07 out. 2015.

JACINTO, Rafael. Entrevista concedida a autora via e-mail em: 16 out. 2014.

John Stezaker. *Saatchi Gallery* Disponível em: <http://www.saatchigallery.com/artists/john_stezaker.htm> Acesso em: 12 abr. 2015.

KEHL, João. Entrevista concedida a autora via e-mail em: 10 nov. 2014.

KELLER, Daniel; KOSMAS, Nik. JON RAFMAN interviewed by AIDS 3D. *Kaleidoscope*. [Blog]. 14 nov. 2011. <<http://kaleidoscopeoffice.wordpress.com/2011/11/14/jon-rafman-interviewed-by-aids-3d/>> Disponível em: Acesso em: 04 set. 2014.

KLAPHEKE, Rachelle. Doug Rickard's Street View. *The New Yorker*. 26 out. 2012
Disponível em: <<http://www.newyorker.com/culture/photo-booth/doug-rickards-street-view>> Acesso em: 04 set. 2014.

Kodak. *Mundo das Marcas*. [Blog]. Disponível em:
<<http://mundodasmarcas.blogspot.com.br/2006/05/kodak-fotografe-momentos.html>> Acesso em: 07 out. 2015.

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

_____. *Os Tempos da Fotografia*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

_____. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Hercules Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. 2.ed., rev. e aum. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

KRAUS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, SL, 2002.

LACERDA, Daniela de. Caixa de Surpresa. Holofote. *Aurora*. [Revista online]. Disponível em:
<<http://www.old.diariodepernambuco.com.br/revistas/aurora/20101113/semanario.shtml>> Acesso em: 29 jan. 2015.

LARUELLE, François. *The Concept of Non-photography*. Falmouth: Urbanomic, 2012.

LISSOVSKY, Mauricio. O Tempo e a Originalidade da Fotografia Moderna. In: DOCTORS, Márcio. (Org.) *Tempo dos Tempos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 142-165.

LOPES, Carol. Entrevista concedida a autora via Skype em: 23 nov. 2014.

MACHADO, Arlindo. *Arte e Mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

MACIEL, Kátia. (Org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa livraria, 2008.

MAMMI, Lorenzo; SCHWARCZ, Moritz Lilia. (Orgs). *8 X fotografia: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MANINI, Míriam. *Imagem, Imagem, Imagem...: o fotográfico no fotorromance*. In: SAMAIN, Etienne. (Org). *O fotográfico*. São Paulo: SENAC, 2005.

MARCHA. Produção de Cia de Foto, 2011. Video. 25'26", son., color. Disponível em: <<https://vimeo.com/29165425> Acesso em: 15 dez.2014.

MARTÍ, Silas. Artistas embaralham realidade e ficção e questionam autoria. *Folha de SP*. Folha Ilustrada. São Paulo, 13 de outubro de 2011. Folha Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/989552-artistas-embaralham-realidade-e-ficcao-e-questionam-autoria.shtml>> Acesso em: 04 Nov. 2012.

_____. Alemão John Heartfield atacou nazismo em montagens fotográficas. *Folha de SP*. Folha Ilustrada. São Paulo, 28 de novembro de 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1192045-alemao-john-heartfield-atacou-nazismo-em-montagens-fotograficas.shtml>> Acesso em: 14 maio. 2015.

Mais de 70% da população mundial viverá em cidades até 2050. *ONU*. Disponível em: <<http://www.onu.org.br/onu-mais-de-70-da-populacao-mundial-vivera-em-cidades-ate-2050/>> Acesso em: 24 ago.2014

MELENDI, Maria Angélica. Arquivos do mal – mal de arquivo. *Revista Studium n. 11*, Campinas: UNICAMP, 2003. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/11/7.html>> Acesso em: 10 dez. 2014.

MOAKLEY, Paul. Street View and Beyond: Google's Influence on Photography. *Lightbox*. 24 out. 2012. Acessível em: <<http://lightbox.time.com/2012/10/24/street-view-and-beyond-googles-influence-on-photography/#ixzz3Ca32lvGi>> Acesso em; 04 set. 2014.

MONOGRAPH. *William Klein: New York Exposed*. Disponível em: <<http://www.monograph-art.com/artists/william-klein/>> Acesso em: 05 nov. 2012.

MORAIS, Frederico. *No ateliê do artista: os mecanismos de criação*. v.I e v.II. São Paulo: Soraia Cals, 2004.

MONTEIRO, Charles (Orgs). *Fotografia, história e cultura visual: pesquisas recentes*. [recurso eletrônico] – Dados eletrônicos – Porto Alegre : EDIPUCRS, 2012. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/fotografia.pdf>> Acesso em: 31 ago. 2014.

Nos bastidores do Street View. *Google Maps*. Disponível em: <<https://www.google.com.br/intl/pt-BR/maps/about/behind-the-scenes/streetview/>> Acesso em: 02 set. 2014.

OLIVEIRA, Gustavo Carneiro de. *Marca d'água realmente assegura direito autoral?* Fotografia DG. Disponível em: <www.fotografia-dg.com/marca-d-agua-direito-autoral/> Acesso em: 05 Nov. 2012.

OLIVER, Paulo. *Direito autoral, fotografia e imagem*. São Paulo: Letras & Letras, 1991.

PERFIL SILAS MARTÍ. *Folha de SP*. [Versão online]. Disponível em: <<http://plastico.blogfolha.uol.com.br/perfil/>> Acesso em: 04 jun. 2015.

PESSOA, Fernando. *Aforismos e afins*. Edição e prefácio de Richard Zenith. Tradução de Manuela Rocha. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

PETRUCCELLI, Mিকেle. *As mil faces da imagem interminável e as relações de atualização e virtualização nas fotografias de Klein*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

Disponível em:

<<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2009/resumos/R14-0448-1.pdf>> Acesso em: 04 Nov. 2012.

Photo: The Invisible Paris (interview with Michael Wolf). *The Outlook Magazine*. n.100, agosto 2010 .Disponível em

<http://www.m97gallery.com/downloads/artists/MichaelWolf_Outlook_EN.pdf>

Acesso em: 03 set.2014

PLATÃO. *A república*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Epopeia do Livro, 1965. Não paginado.

PIO Figueroa no Creative Mornings São Paulo. *Creative Mornings*. 01h08min30s. Nov. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aeXVkJc_BSI> Acesso em: 18 out. 2013.

PORTO, Giselle Moreira. Um por todos e todos por um: Os coletivos de fotografia. *Jornal da fotografia*. Disponível em:

<<https://www.jornaldafotografia.com.br/noticias/um-por-todos-e-todos-por-um-os-coletivos-de-fotografia/>> Acesso em: 09 abr. 2015.

QUEIROGA, Eduardo. *Coletivo fotográfico contemporâneo e a prática colaborativa na pós-fotografia*. Dissertação de mestrado. PPGCOM/UFPE. Recife: O autor, 2012.

Disponível em: <<http://www.dobrasvisuais.com.br/wp-content/uploads/2012/04/Coletivo-Fotogr%C3%A1fico-Eduardo-Queiroga.pdf>>

Acesso em: 06 jul. 2013.

_____. *Coletivos fotográficos contemporâneos*. Curitiba: Appris, 2015.

RICKARD, Doug. Website oficial. <<http://www.dougrickard.com/>> Acesso em: 03 set. 2014

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *Terra em transe*. [Filme]. Produção de Luiz Carlos Barreto, Carlos Diegues, Raymundo Wanderley, Glauber Rocha, Zelito Viana. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro, BR. 1967. 115 min. 35 mm. Preto e Branco. Mono.

ROSENBERG, David. A Portrait of American Life on Google Street View. *Slate*. 05 jun. 2013. Disponível em: <http://www.slate.com/blogs/ behold/2013/06/05/doug_rickard_in_a_new_american_picture_a_photographer_examines_american.html> Acesso em: 04 set. 2014.

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

SAMAIN, Etienne. (Org). *O fotográfico*. São Paulo: SENAC, 2005.

SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone, (Orgs). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

SEROUSSI, Benjamin. Fotos que geram fotos. Relato de um processo criativo. *1877*. Setembro, 2011. [Publicação do Centro Cultural Judaico]. Disponível em: <<http://www.culturajudaica.org.br/sites/default/files/revista/revista18ed30.pdf>> Acesso em: 12 dez.2014.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. (E-book). Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/romeuejulieta.pdf>> Acesso em: 09 abr. 2015

SIGNORINI, Roberto. *A arte do fotográfico: os limites da fotografia e a reflexão teórica nas décadas de 1980 e 1990*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

_____. *Sobre fotografia*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

SOUGEZ, Marie-Loup. *História da fotografia*. Lisboa: Dinalivro, 2001.

SOUZA, Alice Costa. *Imagens de memória/esquecimento na contemporaneidade*. Dissertação de mestrado. Escola de Belas Artes/UFMG. Belo Horizonte: A autora, 2012.

Disponível em:

<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/JSSS-8TBNSJ/disserta__o_alice_costa_souza.pdf?sequence=1> Acesso em: 10 dez. 2014.

STALEY, Willy. Poaching Memories from Google's Wandering Eye. 6th Floor. *The New York Times Magazine*. 16 dez. 2013. Disponível em:

<http://6thfloor.blogs.nytimes.com/2013/12/16/poaching-memories-from-googles-wandering-eye/?_php=true&_type=blogs&_r=1> Acesso em: 04 set. 2014.

STEACY, Will (Org). *Photographs not taken*. Hillsborough: Daylight, 2012.

Terra em transe. *IMDB*. Disponível em:

<http://www.imdb.com/title/tt0062352/technical?ref_=tt_dt_spec> Acesso em: 11 abr. 2015

TESSARI, Anthony Beux. *Fotografia na história e no ensino de história*. Aedos n. 11 vol. 4 Porto Alegre: UFRGS, set. 2012 Disponível em:

<<http://seer.ufrgs.br/aedos/article/view/30773/20882>> Acesso em: 12 maio. 2013.

The Nine Eyes of Google Street View: a photo project by Jon Rafman. *The Telegraph*. Disponível em:

<<http://www.telegraph.co.uk/technology/picture-galleries/9096610/The-Nine-Eyes-of-Google-Street-View-a-photo-project-by-Jon-Rafman.html>> Acesso em: 04 set. 2014.

WOLF, Michael. *LIFE IN CITIES*. Site e portfólio online. Disponível em:

<<http://photomichaelwolf.com>> Acesso em: 02 set.2014.

APÊNDICE A – Transcrições de vídeos

Transcrição do vídeo do programa *Olhar Indiscreto* da PUC TV – *Entrevista com Pio Figueroa do coletivo fotográfico Cia de Foto*.

Disponível no YouTube com data de *upload* em 04 de outubro de 2011.

Duração: 00h12m35s

Não há anulação do indivíduo no sistema de coletivo. Pelo contrário, há uma potencialização. Já que esse resultado é negociado o tempo todo. E não há como eu me anular num processo de coletivo porque ninguém vai dar conta de fazer o que eu faço.

Sou Pio. Pio Figueroa. Eu sou parte de um coletivo fotográfico chamado Cia de Foto, baseado em São Paulo. Este coletivo existe desde 2003. Ele é formado por... Ele é formado por quatro pessoas. Assim, conceitualmente falando...que...Rafael, o João e a Carol. E na verdade tem mais quatro garantindo assim a estrutura da gente.

A gente acredita, assim, que a fotografia é uma linguagem que ela merece um sistema na sua elaboração. A gente também tem a crença, assim, que o processo fotográfico, ele se dá em uma base de pesquisa muito grande. Ele se dá na captura da imagem, que às vezes isso é por um clique, às vezes isso é por apropriação. Ele se dá na edição, no trabalho de pós-produção. Ele se dá também no trabalho crítico que a gente desenvolve relendo o próprio trabalho. Na verdade a gente cria este coletivo visando essas etapas.

A gente estava se sentindo meio oprimido aos acessos que a gente tinha à fotografia. E aí o coletivo surgiu como uma espécie de união de forças, uma espécie de organização para ver se a gente rompia com alguns recalques, assim, que eram impostos à nossa rotina de fotógrafos. A nossa inspiração no começo ela, ela foi muito intuitiva. Mas aí já como consequência desse coletivo, talvez, de uma fase em que a gente começou a criar o exercício de meio que se perceber, de criar essa educação de olhar, desse senso crítico interno. Ai, acho que tem muito de, de... um

monte de referências. Acho que são inspirações assim mais dinâmicas do que uma forma a seguir.

Pra trabalhar com fotografia, para viver dessa pesquisa, a gente precisa ganhar dinheiro, né? E aí essa pesquisa, essa primeira parte do trabalho que, que eu tô dando como conceitual, ela se sustenta por demandas comerciais. Essas demandas hoje me dia se formam basicamente no mercado publicitário. Ela começou no mercado de jornalismo. Depois esse mercado foi ficando pequeno no retorno financeiro e junto disso no retorno conceitual. Ou seja, na satisfação que esse mercado daria pra gente na vida fotográfica. E o mercado de publicidade foi assumindo esse papel mais prático de manutenção de nosso sistema. E o mercado de arte, a gente também faz parte dele. A gente é representado por uma galeria, enfim, tem todo esse processo, mas esse mercado, ele...ele não garante pra gente uma rentabilidade tangível assim, não, né? Ele é a consciência, né? Ele é a propulsão da gente, porque é de lá que saem as ideias, faz a gente se mexer pra vida.

O mercado publicitário, ele acha que a gente é artista. E tem uma certa dificuldade de dar algum...de deixar alguns tipos de trabalhos em nossas mãos, assim, que são geralmente trabalhos muito...muito...trabalhos práticos, assim, fáceis de serem realizados. A gente adoraria fazer qualquer frasco de perfume que botasse na nossa frente, porque isso dá grana, fica mais fácil comprar [-- ? --] depois. Essas coisas. O mercado de arte é inteligente? Não. Isso já foi resolvido, o mundo já teve Andy Warhol. Já tiveram outros movimentos que garantiram isso pra gente.

Agora, o mercado de arte mediano tem um problema que é assim: como é que se faz...? Como é que eu valorizo o trabalho de um artista que faz a campanha do Itaú? Mas esse preconceito ele não tá na gente. Eu não sei como se viabilizar no mundo se não seja por trabalho, assim. Eu prefiro reinventar esse mundo e dizer assim, olha o que faço é fotografia, se a publicidade quiser usar do que eu faço a gente negocia por isso. Se o mercado de arte quiser usar do que faço a gente

também negocia por isso. Se o jornalismo quiser usar do que faço a gente também negocia por isso.

Quando a gente é chamado para umas coisas, a gente fala...nossa..., eu sou um fotojornalismo...um fotojornalista fazendo uma coisa que eu sonhei na vida... tô fazendo *Time*...eu tô fazendo...na verdade eu tô fazendo uma coisa muito próxima de que quando a corporação como a Oi me chama...muito próxima.

O *Caixa de Sapato*, ele, ele não tem muito o exercício de forma. E aí é complicado às vezes, assim, a defesa dele como um trabalho, porque ele já teve, ele...ele virou um vídeo, por exemplo, pro...pro Museu de Arte Moderna de São Paulo. E aí... esse vídeo você enxerga uma forma. Ele tá na *Web*, né? No *Flickr*. Ali de certa forma você enxerga, mas aquilo ali são milhares de fotos sendo produzidas todo mês, assim, grande parte delas não saem a público e...e é dali que a gente tira grande parte de nossa pesquisa. Pesquisa de linguagem, pesquisa técnica, treino atlético de fotografia, pequenas construções dentro deste corpo de ensaio...isso tudo se dá no *Caixa de Sapato*.

Esse vídeo do *Caixa de Sapato*, ele teve, ele tem um alcance que é muito interessante, porque ele circulou em vários festivais... no festival da Inglaterra ele foi censurado, por exemplo, por conta das cenas de sexo. Você chega num outro país... Você vê as pessoas chorando, sabe? Assistem ao vídeo e...e se identifica com uma coisa. Teve outro grupo que olhou pro vídeo e achou que aquilo ali era uma publicidade... que não tinha nada de conceitual naquele trabalho...então ele é um trabalho bacana, assim, pra Cia, porque ele se dá...suscita várias discussões fortes, assim, bacanas, legais de conduzir.

A gente desenvolveu um jeito de tratar nossas fotos, muito simples. Ele herda a câmera escura e herda o processo de **E6**¹²⁴ que era o acesso que a gente tinha antes do mundo digital. A questão de construir uma imagem por máscaras... Não tem

¹²⁴ E6 é o processo de revelação indicado para filmes cromo/slide, transformando a imagem do filme em um positivo, sendo possível visualizar as cores reais a olho nu.

mistério. A gente aprendeu o uso do software. Um software que também não é uma novidade. O Photoshop tá aí desde 1989. Ele não é uma coisa nova. Ele é velho. E a gente se debruçou com um repertório muito curto, que era o repertório do preto e branco e do digital. Então nosso método ele é simples. Agora, eu acho que ele adquiriu *swing*.

Disponível em : <<https://www.youtube.com/watch?v=RmyAnRCxCXo>

Acesso em: 31 out.. 2012.

APÊNDICE B – Entrevista Carol Lopes

Carol Lopes

Entrevista concedida via Skype em 28 de novembro de 2014 – 11h37

Duração: 00:25:42

Perguntas 1 e 2:

1. **Como a fotografia e você se encontraram?**
2. **Que caminhos te levaram até a Cia de Foto?**

Eu me formei em Arte Mídia pela Universidade Federal de Campina Grande e quando terminou a graduação eu fui fazer uma pós em fotografia lá em São Paulo no SENAC. Aí dentro da pós eu tive contato com o pessoal que trabalhava com a Nair Benedicto¹²⁵ fundadora da F4 e passei um tempo trabalhando com ela dentro do acervo dela, digitalizando, essas coisas, e nesse meio tempo um professor também, o Thales Trigo¹²⁶, disse que uns meninos da Cia 'tavam precisando de alguém para cuidar de toda parte de Photoshop deles. Isso foi em 2007. É quer dizer, 2006, dezembro de 2006. Daí fui pra a entrevista a gente se conheceu e acabou rolando. Daí eu entrei na Cia.

Pergunta 3:

Os trabalhos da Cia de Foto, em particular os ensaios artísticos, possuem uma *assinatura* – ainda que coletiva – bastante distinta. Figuras singulares que emergem de um abraço de sombras e que às vezes

¹²⁵ Formada em Rádio e Televisão pela Universidade de São Paulo (USP). Editora e fotógrafa da Agência N Imagens. Em 1978 fundou a Agência F4 de Fotojornalismo juntamente com Juca Martins. Em 1991 desligou-se da F4 para fundar a N Imagens. Integra também a equipe da Nafoto. Disponível em: <http://www.agenciaf4.com/fotografos/naird-benedicto> & <http://www.imafotogaleria.com.br/galeria/fotografo.phd?cdFotografo=27>

¹²⁶ Fotógrafo profissional. Diretor da "Fullframe Escola de Fotografia" Disponível em: <http://eivoce.com.br/cursos/?codigo=216>

possuem um toque de um bronze metalizado. Como essa assinatura chegou a essa configuração?

Nossa, é difícil dizer como que começou, mas é de cara a entrada do João no coletivo. Nessa época eu não fazia parte. É...o Rafa e o Pio vinham do mercado de fotojornalismo, né? Então eles 'tavam com alguns vícios de mercado, né? Tipo como se fazer um retrato e tudo mais. E a entrada do João que na época 'tava na universidade, no SENAC de fotografia... Ele trouxe um novo gás, né? Que era alguém que não 'tava ligado ao mercado, que 'tava ligado ao experimentalismo. Então, o João trouxe muito disso, de experimentar a fotografia em todos os aspectos e isso inclui também dentro da pós-produção, né? Que é uma coisa que todo mundo lá da Cia fazia super bem. Eu tocava isso, era a pessoa responsável, mas todos eles sabiam muito bem. O... Então, o João trouxe isso de volta e na medida que trouxe isso de volta incorporou isso como pesquisa, né? E como pesquisa, coisa que a gente 'tava o tempo inteiro pesquisando e a gente não respeitava os limites, é, do digital, ia atrás de conhecer mais e foi desenvolvendo um método dentro do coletivo de tratamento de imagem e eu acho que chegou mais ou menos nos moldes que 'tá, mas o essencial é que há uso do Photoshop, é, não só como recurso estético, mas como recurso de pesquisa também dentro do trabalho da gente.

[Vocês usavam somente Photoshop ou tinham outros aplicativos?]

Não, só Photoshop. O Photoshop vinculado ao *Camera Raw*, né? Que é um *plug-in* que ele abre quando se 'tá trabalhando em cima de um arquivo *Raw*.¹²⁷

¹²⁷ É um arquivo nativo capturado sem compreensão por uma câmera fotográfica. São arquivos mais ricos em informação do que, por exemplo, um arquivo JPEG. São conhecidos como negativos digitais. Disponível em: <http://www.photopro.com.br/tutorial-photoshop/o-que-e-um-arquivo-raw> Acesso em: 10 dez. 2014.

Pergunta 4:

Nos ensaios *Retiro* (2011) e *País Interior* (2012) como transcorreu o processo de criação? Qual sua participação neles?

É... O *Retiro* especificamente, o que aconteceu, não sei se 'cê sabe a história, né? Foi a convite da, do... Foi... Não foi bem a Pinacoteca, mas o Centro da Cultura Judaica, ele convidou Diógenes Moura¹²⁸, que era o diretor de fotografia da Pinacoteca na época, pra fazer um ensaio que discutisse o bairro do Bom Retiro em cima de umas imagens do Cristiano Mascaro¹²⁹ que ele tinha feito na década de 70, é, a convite da Aracy Amaral¹³⁰, que era diretora lá da Pinacoteca na época.

Então eles convidaram, isso o Diógenes Moura, e o Centro da Cultura Judaica. Quem cuidava do Centro da Cultura Judaica nessa época era o Benjamim Seroussi¹³¹, que foi um dos curadores da Bienal, curadores convidados da Bienal desse ano e eles convidaram três fotógrafos que de alguma maneira pudesse ter alguma relação com o bairro do Bom Retiro ou que tivesse numa produção fotográfica contemporânea em São Paulo. No caso foi o Bob Wolfenson¹³², que ele morou muito tempo no bairro do Bom Retiro, a Marlene Bergamo¹³³ que é uma fotojornalista, é, super famosa lá da

¹²⁸ Pernambucano, nascido em Recife e radicado em São Paulo. É escritor, jornalista, roteirista e curador de fotografia. Pernambucano nascido em Recife. Eleito em 2009 o Melhor Curador de Fotografia do Brasil pelo Sixpix/Fotosite. Disponível em: <http://madalencei.com.br/profesor/diogenes-moura/> Acesso em: 10 dez. 2014.

¹²⁹ Fotógrafo e arquiteto paulista nascido em Catanduva (1944). Mestre em Estruturas Ambientais Urbanas e doutor em Arquitetura e Urbanismo pela USP. Recebeu o em 1985 Prêmio Eugène Atget do *Musée de l'Art Moderne de la Ville de Paris*. Disponível em: <http://www.cristianomascaro.com.br/sobre> Acesso em: 10 dez. 2014.

¹³⁰ Historiadora, crítica de artes visuais e curadora paulista, nascida em São Paulo (1930). Mestrado em Filosofia e doutorado em Artes, ambos pela USP. Disponível em:

[HTTP://www.iatucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/Enc_Artistas/dsp_dados_artista.cfm?id_nome=10&cd_idioma=28555](http://www.iatucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/Enc_Artistas/dsp_dados_artista.cfm?id_nome=10&cd_idioma=28555) Acesso em: 10 dez. 2014.

¹³¹ Francês radicado no Brasil, curador e produtor de projetos em artes visuais, foi diretor do Centro da Cultura Judaica (São Paulo) por três anos. Mestre em sociologia pela *École Normale e École des Hautes Etudes en Sciences Sociales*. Disponível em: <http://www.escolasaopaulo.org/atividades/art-business-2o-sem-2013/art-business> Acesso em: 11 dez. 2014.

¹³² Fotógrafo brasileiro nascido em São Paulo (1954). Co-editor e co-criador da revista S/N (lê-se Sem Número). Atuando principalmente em publicidade (moda) e arte. Disponível em: <http://bobwolfenson.com.br>

¹³³ Fotojornalista nascida em São Paulo (1965). Ingressou na Folha de São Paulo em 1985 como fotógrafa da coluna social. Disponível em: <http://www.colecaopirellimaspa.art.br/autores/282> Acesso em: 10 dez. 2014.

Folha de São Paulo e convidaram a gente. E dentro disso a gente tinha que fazer, estabelecer um diálogo com essas imagens do Cristiano Mascaro da década de 70. Umhas imagens do bairro super bonitas em preto e branco.

Aí daí o que que a gente pensou como grupo, né? Que o Bob ele já iria entrar, fazer um trabalho entrando muito nas casas das pessoas por ele ter sido um cara que morou no bairro por muitos anos, conhece o pessoal de lá ainda. A Marlene a gente achou que ela ia fazer uma coisa mais de fotógrafo de rua, porque é isso que ela faz naturalmente. E daí a gente quis dar uma outra entrada. A princípio a gente 'tava querendo ir atrás do Minilab¹³⁴ para buscar fotos antigas desse próprio minilab do bairro. Mas a gente discutiu...descobriu que não tinha mais o minilab original. O bairro hoje, ele mudou bastante. Ele não é mais um bairro só de origem judaica. Ele é bastante misturado. Tem muitos chineses, muitos bolivianos. Então não tinha nada que a gente pudesse fazer um diálogo direto com a cult...com o pessoal da cultura judaica.

Daí o Benjamin, ele soltou pra a gente que existia um arquivo histórico judaico brasileiro. Que o que acontecia, toda vez que alguma família morria ou que alguém queria se desfazer de documentos, é, textuais e documentos de imagens, isso de fotografia e vídeo, eles jogavam pra esse arquivo e eles cuidavam de catalogar essas informações. Daí a gente achou bacana, entrou em contato...

Na época desse trabalho o Pio 'tava, 'tava filmando um trabalho no Rio, o João e o Rafa 'tavam numa abertura de exposição em Nova York. Então eu 'tava sozinha. Então foi um trabalho que eu encabecei bastante. Eu tive nesse momento das idas do acervo foi só eu que fui. Então eu ia todos os dias lá... Eles não tinham uma

¹³⁴ Estabelecimentos comerciais de revelação e ampliação rápidas de fotografias que se popularizaram nas décadas de 1980 e 1990 cujo número foi severamente reduzido com o advento da fotografia digital que incitou a queda no hábito de impressão de imagens tiradas por câmeras.

catalogação muito bem feita. Era feito muito a partir das famílias que doaram em pastas, mas eles faziam um trabalho super bonito lá nessa luta, né? Porque também é muito difícil catalogar material familiar, né? Você não tem muita informação de quem que é. Mas a Lúcia Chermont¹³⁵ que era a pessoa que cuidava, ele me deu todo o acesso e eu ia diariamente no acervo e fotografava imagens que, que eu achava que eram interessantes com o *Iphone* mesmo. No final do dia eu fazia um relatório pros meninos, mandava “hoje eu vi isso...” e a gente ia estabelecendo esse diálogo meio *online*, né?

Num certo momento eu separei, cataloguei algumas coisas, por exemplo, fotos de crianças, fotos coloridas, fotos de uma família ‘x’ meio pra me mapear e me localizar no acervo. Depois a gente em conjunto decidiu, “ah, Carol pega algumas imagens que você acha que devem ser bacanas de trabalhar e vamo’ tentar trabalhar nessa perspectiva de deixar essas imagens um pouco atemporal, de você não saber se são de antigamente, se são de hoje, de quando que é.” Então foi aí que, que foi mais ou menos o, o *briefing* da gente começar a adotar essas imagens.

É... Peguei imagens que eu achava que tinham potencial de imagens a serem trabalhadas, acrescentei uma nova textura, a gente jogou com preto e branco a maioria delas. O ensaio só tem uma imagem colorida que é uma foto de natureza e que na verdade ela apesar de ser colorida ela é super monocromática. Ela não, não tem muitos tons. E, e foi isso. Elementos foram, é, valorizados, outros foram tirados de cena, uma textura foi acrescentada e um novo universo foi sendo gerado. Porque a gente queria essa entrada, é, um pouco mais vertical. Mais vertical que eu digo não horizontal andando pelo bairro, mas vertical partindo de um lugar específico que no caso era esse acervo. E a história dessas famílias que deixaram essas imagens por lá.

¹³⁵ Historiadora. Mestrado em História Social pela PUC-SP. Atua como Coordenadora de Atendimento, Pesquisa e Educação do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro em São Paulo. Disponível em: <http://br.linkedin.com/pub/lucia-chermont/28/b72/361> Acesso em: 10 dez. 2014.

[Eu consegui pouquíssimo antes e depois...]

Eu posso te mandar.

[Eu vi na Internet que são treze imagens pro *Retiro*. É só isso mesmo?]

É só isso. É um políptico de treze imagens.

[...]

Pergunta 5:

Segundo a legislação brasileira no que concerne a produção em fotografia o detentor dos direitos intelectuais é daquele que realizou a foto – quem fez o clique. Uma vez que os ensaios feitos, por exemplo, *Retiro* e *País Interior*, são de autoria do coletivo como ficam os direitos sobre a obra uma vez que a Cia de Foto se separou?

Olha, a gente tem um contrato. A gente assinou um contrato com o término do coletivo. E nesse contrato especifica que o direito são dos quatro. Aí é meio um contrato de gaveta¹³⁶, né? Apesar da legislação brasileira falar um pouco ao contrário. No caso desses trabalhos seria um pouco mais complexo, né? 'Que as imagens em si não são nem nossas. Vem, hum, de outra, de outro canto. Um é *frame* de vídeo, o outro é de acervo de família. Mas, mas, no geral é isso. A gente tem um contrato de gaveta que diz que o trabalho é dos quatro. Que tudo que foi produzido é dos quatro.

¹³⁶ Contrato não oficial, particular, sem registro em cartório, que somente tem existência perante as partes, comprador e vendedor. Disponível em: www.amspa.com.br/novo/contrato-bancos/contrato-de-gaveta/ Acesso em: 12 dez. 2014.

Pergunta 6:**3. O que levou a decisão sobre a dissolução da Cia de Foto? Qual sua posição/opinião/participação dentro deste processo?**

Ah, nos últimos anos cada, cada membro já 'tava meio setorizado, fazendo, atuando numa área específica. O João, o Rafa 'tavam fazendo muitas coisas de publicidade. Eu e o Pio, a gente ia nas palestras, a gente ministrava cursos, aulas. Então de certa maneira o modelo original do coletivo, ele já 'tava se desfazendo, né? Acho que foi mais uma decisão natural. A gente foi ficando mais velho. Dez anos se passaram, os objetivos passam a ser outros. Todo mundo era muito jovem. Então, hm, não sei. Eu vejo como um percurso natural das coisas. De cada um foi desenvolvendo interesses pessoais e não tão em nome do grupo.

[Eu vejo muito no Youtube [...], eu via muito, vejo muito, que 'tá registrado lá, o Pio como uma espécie de porta-voz . Tem entrevista dele na televisão, tem aquele [...] aquela iniciativa, como é que é o nome...]

*Creative Mornings*¹³⁷. É. É. Ele falava um pouco mais porque normalmente quando era coisas de palestras ele, ele que ia, mas todos tinham habilidade de falar. Sei lá, por exemplo, se você fosse portar pro mundo da publicidade provavelmente você vai ouvir falar mais do João e do Rafa. Você 'tá no nicho específico de arte, né? Mas variava também.

Pergunta 7:

¹³⁷ Série de palestras com café da manhã para a comunidade criativa. Eventos mensais e gratuitos realizados em várias cidades no mundo. No Brasil ele é realizado em Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo. Disponível em: <http://creativemornings.com> Acesso em: 12 dez. 2014.

O que ficou para você em termos de experiência/convívio/intercâmbio em sua participação na Cia de Foto? Quais seus planos/projetos/expectativas pós Cia de Foto?

Ah, acho que talvez o que tenha ficado é o saber trabalhar em grupo, né? De saber compartilhar ideias, de não achar que sua ideia é mais minha do que sua. Então isso possibilita eu trabalhar com outros fotógrafos e ajudando mesmo na concepção do ensaio; que o que eu tenho feito bastante. Eu dou bastante aula e orientação pra fotógrafos e artistas de como finalizar o trabalho.

Eu ministro bastante aula e dou muita orientação individual. E fora isso ainda faço algumas coisinhas ou outras de publicidade. É... Às vezes eu trato um pouco de vídeo também. Mas o que é mais forte é isso. É dar orientação e aula mesmo.

[Como é que isso de orientação individual?]

É... A pessoa chega com um trabalho que 'tá desenvolvendo, me fala um pouco do conceito e a gente pensa em edição e pensa em como essas imagens podem ter um tratamento que, que vá junto com o conceito que ela 'tá trabalhando. E não que vá, vá de encontro, né? Que não fique só na escolha estética, mas que tenha a ver com tudo que esteja sendo trabalhado e discutido.

Perguntas adicionais que seguiram após a pergunta número 7:

[Eu vi na página do *Face* que você é do Recife. É isso?]

Sou. Sou de Recife.

[‘Que que você foi fazer em São Paulo? Como é que você foi parar lá?]

É... Na verdade...Que é isso, fui fazer a pós, né? Saí do Recife muito cedo. Não fiz nem faculdade aí, né? Fiz faculdade em Campina Grande. Na universidade federal de lá..

[Por que você foi fazer faculdade em Campina Grande?]

Por que em Recife não tinha um curso... Em Recife eu prestei para História, mas eu queria fazer algum curso ligado a, a parte de multimídia, artes visuais. E na época Recife não tinha. Recife tinha apenas o curso de artes plásticas, não tinha nem o curso de fotografia, nem de cinema, nem de nada disso. Então da Paraíba eu fui da primeira turma do curso de Arte Mídia. Então, Recife infelizmente não tinha e Campina Grande, na época meu pai ‘tava morando em João Pessoa, então se tornou um caminho fácil pra mim.

[...]

Agora tem bastante coisa. Mas eu fiz faculdade, quê? Em 2000? 99? Não tinha nada.

[Daí que depois de Campina Grande você foi fazer a pós no SENAC, foi isso?]

Isso.

[Aí daí nunca mais voltasse pra cá. A não ser visitar?]

É. Só visitar. Às vezes... Eu já dei dois cursos aí, no, no Centro Capibaribe da Imagem.¹³⁸

¹³⁸ Capibaribe Centro de Imagem. Espaço criado pelo fotógrafo Chico Barros para pesquisa, formação e produção da imagem contemporânea. Inaugurado no dia 26 de setembro de 2013. Fica localizado na Rua da Aurora, 533

[Qual é tua data de nascimento?]

Vinte e três, onze, um, nove, oito, dois.

[...]

[Faltou o *País Interior*. Você participou deste ensaio artístico também? Que foi a escolha de imagens do filme do Glauber Rocha.]

Eu te mando as fotos do *Retiro*, 'tá bom? Ah, o *País Interior* também teve, eu também tive uma participação importante. *[Ininteligível]* ...um processo de colorir todos aqueles *frames*, né? Do, do vídeo. E ele surgiu de uma inquietação da gente mesmo. Se... Eu lembro que bem no comecinho era uma coisa, "ah, como que será que é colorir um *frame* de um vídeo"? E começou meio prum experimentalismo e depois a gente entrou na argumentação, na discussão de cinema e fotografia. É... Mas ele começou mesmo por uma experimentação técnica de como seria colorir um filme.

A gente selecionou *Terra em Transe*¹³⁹. A gente contou todos os *frames* que deu 175 mil. A partir daí a gente fez uma edição e foram colorindo esses *frames*. Na época... Uma vez que você tira a imagem do fluxo do movimento ela adquire outra temporalidade, né? Outra relação que você passa a ter com ela. E o objetivo era mais ou menos isso. Não é ressignificar o Glauber, nem nada disso, mas de entender o quê que é essa imagem quando ela sai desse fluxo das imagens e você coloca ali do lado

(Boa Vista, Recife). Disponível em: <http://jconline.ne.10.uol.com.br/canal/cultura/artes-plasticas/noticia/3012/09/26/capibaribe-centro-de-imagem-abre-esapaco-para-todas-as-possibilidades-da-fotografia-no-campo-da-arte> Acesso em: 12 dez. 2014.

¹³⁹ Dirigido e roteirizado por Glauber Rocha. Foi lançado originalmente em 02 de maio de 1967. No elenco: Paulo Autran, Jardel Filho, Glauce Rocha, José Lewgoy e Danuza Leão. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-2672/> Acesso em: 12 dez. 2014.

associado com uma outra. De você tentar propor uma nova narrativa a partir das imagens dele. Não, não entrar em viagem de ressignificação, nem nada desse tipo.

E... além disso tiveram os textos, né? É.. A gente pegou, é, toda a fala do filme também. Do, do Paulo¹⁴⁰, que era aquele personagem que não sabia se era revolucionário ou se ele era um herói ou se ele era... Ele viva nessa dualidade, né? Você poeta ou você um revolucionário "vou mudar o mundo". Então a gente pegou essa dualidade dele só que no contexto atual essa dualidade ela não, não comporta mais os questionamentos da vida contemporânea, né? Então a gente foi atrás de outros teóricos que mostrassem uma coisa mais múltipla, né? Não uma coisa mais dualista e foi misturando textos do Paulo com pedaços desses fotógrafos... A gente chama de fotógrafos apesar de serem escritores, estudiosos, né? Daí a gente foi atrás do Walter Benjamin, do Deleuze. É... Tem frases também do blog Icônica¹⁴¹ e daí a gente foi juntando isso e criou um novo texto. É... juntando frases do Paulo com frases de textos desses teóricos e fizeram alguns mini manifestos sobre a imagem. Basicamente isso.

[O Retiro foi um convite e o País Interior resultou de uma experimentação..]

E que no final ele virou um convite também, né? Porque a gente 'tava nessa experimentação, 'tava desenvolvendo o trabalho, a Giselle Beiguelman¹⁴² que é uma curadora, ela 'tava querendo que a gente participasse de uma exposição que se

¹⁴⁰ Interpretado por Jardel Filho (1927-1983).

¹⁴¹ Blog mantido pelo jornalista, pesquisador, doutor em Artes pela Universidade de São Paulo (ECA-USP), Ronaldo Entler com Rubens Fernandes Júnior, Cláudia Linhares Sanz, Maurício Lissovsky e Pio Figueiroa: <http://iconica.com.br/site/author/rentler/> Acesso em: 12 dez. 2014.

¹⁴² Artista e professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-SP). Foi curadora de *Technofagias – III Mostra 3M de Arte Digital*. Autora de vários livros e artigos sobre o nomadismo contemporâneo e as práticas de cultura digital. Disponível em: <http://uspdigital.usp.br/tycho/curriculolattesmostrar?codpub=17a2a41968d1>

chamava... Ai, como era o nome da exposição? Foi lá no Tomie Ohtake¹⁴³. Mostra 3M de Arte sei lá o quê.¹⁴⁴ E daí ela viu esse trabalho e achou que ele tinha tudo a ver. Então a gente finalizou o trabalho pra exposição também.

[...]

.....

Seu nome: Carol Lopes

Sua data de nascimento: 23 de novembro de 1982

Cidade/Estado em que nasceu: Recife/PE

Onde reside hoje (Cidade/estado): Na cidade de São Paulo, mas em mudança para Belo Horizonte.

.....

APÊNDICE C – Entrevistas Rafael Jacinto, João Kehl & Pio Figueiroa

RAFAEL JACINTO

¹⁴³ Instituto Tomie Ohtake. Localizado em São Paulo, foi inaugurado em novembro de 2011 e tem como proposta apresentar novas tendências da arte nacional e internacional. Fonte: <http://www.institutotomieohtake.org.br/>

¹⁴⁴ III Mostra 3M de Arte Digital. Projeto realizado pela Elo3, patrocinado pela 3M e realizado em sua terceira edição (de 15 de agosto a 16 de setembro de 2012) no Instituto Tomie Ohtake. Fonte: <http://www.institutotomieohtake.org.br/programacao/exposicoes/3m/>

Entrevista enviada via e-mail em 16 de outubro de 2014 - 20h17

1. Como a fotografia e você se encontraram?

Meu pai tinha um equipamento fotográfico, acho que herdado do meu avô. Um kit Nikon F2A, algo assim. Ele sempre fotografou a gente e gostava muito do ato de fotografar. Fui pegando gosto.

Tive a sorte de ter amigos muito especiais na infância e adolescência e todos nós seguimos para caminhos parecidos, como a fotografia, cinema, música, publicidade, artes. A minha geração (sou de 75) foi uma geração, pelo menos em São Paulo, que batalhou pelo direito de viver de algo que realmente acreditava, que gostava de fazer.

Mas se tivesse que resumir, diria que a culpa é do meu pai.

Mas tem uma pessoa fundamental nisso tudo que é o professor e diretor da Faculdade Comunicação da FAAP, de quem fui aluno, Rubens Fernandes Jr.

Ele conseguia colocar fotografia em todas as aulas dele e foi ele que me fez decidir ser fotógrafo.

2. Que caminhos te levaram até a Cia de Foto?

Eu trabalhava no jornal Valor Econômico. Fiz parte da equipe que fundou o jornal e fomos responsáveis por desenvolver a linguagem que o jornal aplica até hoje. Eu era fotojornalista, tinha passado pela redação do Notícias Populares e revistas da Editora Abril.

Lá conheci o Pio, e nos identificamos logo nos primeiros momentos. Foi medito legal essa época, tínhamos estrutura, ganhávamos bem, tínhamos tempo para desenvolver nossa fotografia.

Logo no início desenvolvemos uma intimidade profissional que nos permitia dividir ideias, fotografar juntos, etc. Trocávamos pautas, fazíamos pautas juntos, etc. E depois de alguns anos, resolvemos sair para poder fazer outras coisas, desenvolver ideias que tínhamos na época.

3. Os trabalhos da Cia de Foto, em particular os ensaios artísticos, possuem uma assinatura – ainda que coletiva – bastante distinta. Figuras singulares que emergem de um abraço de sombras e que às vezes possuem um toque de um bronze metalizado. Como essa assinatura chegou a essa configuração?

Muita experimentação, muita troca, muito estudo e muito treino. Carol Lopes, que integrou o grupo em 2007, era a pessoa que pensava na finalização das imagens, e também na conceituação e posicionamento de cada trabalho, Acho quem hoje, se tem alguém que sabe e pode falar de como chegamos nesse resultado é ela. Todos participávamos. João Kehl, fotógrafo do coletivo é um aficionado por fotografia, no sentido mais formal, e trouxe muita proposta para os ensaios.

4. Nos ensaios Retiro (2011) e País Interior (2012) como transcorreu o processo de criação? Qual sua participação neles?

Todos os trabalhos tinham participação de todos, mas posso descrever minha lembrança desses dois processos.

Retiro:

Fomos convidados pelo curador Diógenes Moura para uma exposição no Centro da Cultura Judaica sobre o bairro do Bom Retiro. Um bairro que foi refúgio de judeus e que hoje é uma mistura de judeus, coreanos, árabes, brasileiros, bolivianos, etc. Além de nós foram convidados a Marlene Bérghamo e o Bob Wolfenson. A ideia do curador foi apresentar um trabalho do Cristiano Mascaro da década de 70 e nossa "resposta" a ele. O trabalho do Cristiano é maravilhoso e retratou um bairro bem judeu e operário.

Pensamos bastante e chegamos a conclusão de que ir para o bairro e fotografar não seria nossa melhor proposta e, orientados pelo Diógenes, fomos conhecer um acervo que existe sobre a comunidade judaica. Encontramos muitas fotos, mesmo. De todas as décadas. A Carol fez várias visitas ao local e reproduziu as fotos com o Iphone dela. Estávamos todos (eu, Pio, João) em trabalhos muito grandes comerciais, então ela mandava por email o que ela achava interessante. E foram exatamente essas reproduções que formaram o trabalho final. Editamos todos juntos e fizemos um recorte que atravessa as décadas, com um tratamento bem denso e cheio de grãos, muito recorte, re-enquadramento e criação de áreas escuras. Atualizamos aquelas imagens, as re-significamos e trouxemos para o dia de hoje (ou da época da exposição), com uma estética que, para nós, fazia sentido.

País Interior:

Eu tava vidrado no trabalho de um artista chamado John Stezaker (<<http://www.amazon.com/John-Stezaker-Film-Stills/dp/190546441X>) em que ele fazia colagem com frames de cinema.

Pio foi na minha casa e eu disse pra ele que a gente precisava fazer algo com cinema, em que não fotografássemos, ou melhor, em que refotografássemos algum filme, da nossa maneira.

Na hora pensei em filmes mais contemporâneos, estrangeiros em sua maioria, mas ele defendeu Glauber Rocha, o que agradou a todos.

Assisti muito Glauber na faculdade, e depois, e fazia tempo que não voltava a ele, e foi ótimo porque representa muito de uma postura artística que eu acho que os artistas estão perdendo. Engajado, audacioso, revoltado.

Baixamos o Terra em Transe da internet e exportamos todos os frames. Depois de dias de edição, Carol começou a colorir o que tínhamos escolhido. Estávamos fazendo cinema, refazendo Glauber. A emoção e ansiedade eram imensas. Nesse trabalho nossa relação já não estava muito boa. Brigamos muito. Principalmente eu e o Pio. Ele quis imprimir uma vontade dele a contragosto de todos. Ele fez textos com os diálogos do filme misturados com textos críticos atuais, coisas que ele estava lendo na época, e isso foi sendo empurrado dentro do coletivo. Não foi muito legal o processo final desse trabalho, pelo menos pra mim.

Mas me agrada muito as imagens, eu acho que a discussão é muito rica, que fizemos algo realmente importante, atualizando Glauber, e imprimindo uma linguagem do coletivo nas imagens.

5. Segundo a legislação brasileira no que concerne a produção em fotografia o detentor dos direitos intelectuais é daquele que realizou a foto – quem fez o clique. Uma vez que os ensaios feitos, por exemplo Retiro e País Interior, são de autoria do coletivo como ficam os direitos sobre a obra uma vez que a Cia de Foto se separou?

Tentamos ser os mais justos possíveis. A Flávia Padrão, uma das sócias na razão social da Cia de Foto, era uma coordenadora geral e cuidou desse término de maneira impecável. Ainda temos muitas dúvidas de como vai ser mas acho que se alguém que

fez parte de um coletivo, e defendeu durante anos a autoria coletiva, brigar por direitos é a pior das traições.

6. O que levou a decisão sobre a dissolução da Cia de Foto? Qual sua posição/opinião/participação dentro deste processo?

Eu tive papel determinante. Estava muito ruim já fazia mais de um ano. Estávamos estressados, com interesses diferentes. Na Cia eu e o Pio sempre exercemos papéis muito determinantes, talvez porque fomos os idealizadores, fundadores, sei-lá.

O clima estava muito ruim. 2013 foi um ano horrível para o grupo. Pio tentava emplacar uma mudança para algo mais voltado ao ensino, mesmo contrariando a vontade dos outros, que não gostavam de dar aula. Investimos dinheiro nisso, e tempo, principalmente. Nós dois tivemos uma conversa no final de 2012 e depois no início de 2013, em que eu manifestava minha posição. Eu estava insatisfeito, triste. Em comum acordo apostamos no ano de 2013. Ele fez o que quis, investiu, contratou pessoas, fez parcerias que deram errado. Chegamos ao limite, emocional e financeiro.

Em outubro de 2013 ele foi representar a Cia num festival no Chile e durante esse festival, a Flavia me disse que tudo que apostamos, que investimos tempo e dinheiro não dariam retorno imediato, e nem a médio prazo. Chamei o João e a Carol para uma conversa franca e os dois me disseram que não aguentavam mais, que estavam infelizes, preocupados e cansados.

A decisão que tomamos (eu, Flavia, João e Carol) foi de terminar o coletivo. Antes que nos endividássemos que nos enfrentássemos em um nível que ninguém queria. Tentamos esperar o Pio voltar, mas foi impossível. Fizemos um Skype com ele no

Chile, comunicamos a nossa decisão e depois ele voltou para conversas que acabaram na dissolução do grupo.

7. O que ficou para você em termos de experiência/convívio/intercâmbio em sua participação na Cia de Foto? Quais seus planos/projetos/expectativas pós Cia de Foto?

Ah, foi demais. Foi uma coisa muito importante. A Cia de Foto determinou muita coisa vigente na fotografia brasileira hoje em dia. Também fez um papel de levar o que se fazia de novo para fora do país. Tivemos muita atenção, falamos muita coisa, boa e ruim. Nos aproximamos de pessoas muito importantes, fizemos muita coisa legal. Crescemos, arriscamos, tudo junto.

Minha frustração, por mais incrível que pareça, era que eu não fotografava mais, não como queria. Era muita elucubração, o tempo todo. Muito compromisso que não a fotografia, o ato de fotografar, que me pegou lá no começo da carreira.

Fica muita coisa boa. Agora sou fotógrafo novamente, e estou muito feliz com isso.

.....

JOÃO KEHL

Entrevista enviada via e-mail em 10 de novembro de 2014 - 09h07

1. Como a fotografia e você se encontraram?

Meu pai teve muitas profissões, mas a primeira delas foi a fotografia. Quando eu estava ainda no colégio, meu pai me deu minha primeira câmera depois de ver algumas fotos que eu tinha feito numa viagem com a escola com uma câmera emprestada de um amigo. Eu tinha 17 anos e no começo não me empolguei tanto com a ideia. A fotografia começou a ganhar força na minha vida quando terminei o

colégio e comecei a viajar por conta própria. A câmera virou parceira de viagens. Nesse mesmo ano meu pai me ensinou a revelar e ampliar minhas próprias fotografias no laboratório PB de uma amiga vizinha. Acho talvez seja um dos maiores clichês daqueles que se apaixonam pela fotografia: a magia da imagem se formando diante dos seus olhos. A partir daí não me separei mais da fotografia. No ano seguinte comecei a faculdade do Senac.

2. Que caminhos te levaram até a Cia de Foto?

Já na faculdade, comecei a trabalhar como assistente de um fotógrafo. Ele dividia estúdio com o Pio Figueiroa que mais tarde se tornou meu parceiro na Cia de Foto. A Cia foi fundada em 2003 pelo Pio e pelo Rafael e logo nos primeiros meses eles me contrataram. Comecei como assistente até me tornar sócio.

3. Os trabalhos da Cia de Foto, em particular os ensaios artísticos, possuem uma assinatura – ainda que coletiva – bastante distinta. Figuras singulares que emergem de um abraço de sombras e que às vezes possuem um toque de um bronze metalizado. Como essa assinatura chegou a essa configuração?

Quando estava na faculdade eu adorava o laboratório preto e branco. Lá eu sentia que tinha controle sobre minha imagem final. Até então minha experiência era com negativos coloridos, que sempre vinham revelados de laboratórios automáticos e com uma qualidade muito inferior ao que eu gostava. Mesmo o filme diapositivo que possuía cores lindas era eu um resultado que já vinha pronto. Você tinha que acertar a exposição e a revelação pra conseguir um resultado bom, e esse resultado era definitivo. O preto e branco me dava liberdade. Me permitia expor e revelar o filme como eu bem entendesse, me permitia controlar contrastes e densidades, criar máscaras para finalmente chegar no resultado que eu queria. Era um processo lento,

mas extremamente prazeroso. Comecei a ter aulas de Photoshop no segundo ano de faculdade e descobri que o que eu levava horas pra fazer no laboratório podia ser feito em alguns minutos no computador. Comecei a experimentar e descobri que alguns dos princípios que eu aplicava no laboratório podiam ser importados para dentro do computador. E o melhor de tudo é que eu podia começar a explorar os limites da fotografia colorida. Ir além dos parâmetros estabelecidos pelos fabricantes de filmes e papéis. Não existia mais apenas o vermelho do kodachrome ou azul saturado do velvia, mas uma paleta infinita de possibilidades. A Cia foi um coletivo digital desde o início. Nunca usamos película. Tínhamos um desejo profundo de explorar e conhecer a fotografia digital e isso fez com que explorássemos os limites dessa técnica. O resultado estético foi fruto dessa longa experimentação. Buscávamos estéticas específicas para cada ensaio e isso foi aos poucos moldando nossa imagem final.

4. Nos ensaios Retiro (2011) e País Interior (2012) como transcorreu o processo de criação? Qual sua participação neles?

Esses dois trabalhos foram desenvolvidos em cima de acervos. Um em cima do acervo do Centro da Cultura Judaica e o outro tomando o filme de Glauber Rocha com essa mesma ideia de universo a ser explorado. O trabalho principal foi o de edição e exploração das potencialidades narrativas desses dois mundos. As imagens eram constantemente construídas e desconstruídas e compartilhadas dentro grupo até chegarmos num consenso da seleção final.

5. Segundo a legislação brasileira no que concerne a produção em fotografia o detentor dos direitos intelectuais é daquele que realizou a foto – quem fez o clique. Uma vez que os ensaios feitos, por exemplo Retiro e País Interior, são de

autoria do coletivo como ficam os direitos sobre a obra uma vez que a Cia de Foto se separou?

Em ambos os trabalhos nos apropriamos de imagens que não eram nossas. Isso já seria, a princípio uma violação dessa legislação. De qualquer maneira, decidimos assumir o risco. Dentro do coletivo tínhamos um consenso de que tudo que era produzido lá dentro era de autoria do grupo. Isso foi, inclusive, formalizado em documento após a dissolução do coletivo. Acho que a Cia deixou um legado para a fotografia brasileira e esse legado só existe pelo esforço coletivo dessas pessoas.

6. O que levou a decisão sobre a dissolução da Cia de Foto? Qual sua posição/opinião/participação dentro deste processo?

Diferenças de interesses. Começaram a surgir dentro do grupo vontades individuais que aos poucos acabaram se tornando maior do que a vontade de permanecer trabalhando junto. Nem todos queriam terminar, mas eu fui a favor. Foi um passo importante para todos.

7. O que ficou para você em termos de experiência/convívio/intercâmbio em sua participação na Cia de Foto? Quais seus planos/projetos/expectativas pós Cia de Foto?

Ficou a certeza de que fazer as coisas em grupo é mais legal do que fazer sozinho, por mais que muitas vezes seja um processo trabalhoso. No entanto, essa interação precisa ser natural. O coletivo, ao contrário do que possa se pensar, na sua potencialidade, é um lugar que fortalece o indivíduo. Se cada um souber seu papel e o realizar de forma consciente e produtiva, o resultado é extremamente conciso e prazeroso. Mas por outro lado, a fraqueza do coletivo vem desse mesmo lugar. O risco maior é a acomodação do indivíduo dentro de um sistema que o sustenta.

Quando isso acontece, quando uma peça para de funcionar, todo o grupo é prejudicado.

Desde o começo do ano, formei uma dupla com o Rafael. Sempre tivemos afinidades de ideias de metodologia de trabalho. Temos habilidades diferentes que se complementam e se adaptam a qualquer ambiente de trabalho.

2014 tem sido um ano de implementação desse novo sistema de trabalho. A princípio precisamos nos afirmar dentro de um mercado super competitivo, para podermos continuar vivendo daquilo que mais gostamos de fazer que é a fotografia. Quando isso acontecer acho que poderemos voltar a desenvolver projetos de cunho mais autoral, seja em dupla, seja em parceria com outras pessoas, seja de maneira individual.

.....

Seu nome: João Moraes Kehl

Sua data de nascimento: 17/04/1982

Cidade/Estado em que nasceu: São Paulo/SP

Onde reside hoje (Cidade/estado): São Paulo/SP

.....

PIO FIGUEIROA

Entrevista enviada via e-mail em 13 de novembro de 2014 às 15h40

1. Como a fotografia e você se encontraram?

Sempre fotografei, e, na verdade, nunca dei muita opção à vida que não a de ser fotógrafo. Comecei na adolescência e percorri o mercado de fotojornalismo nos primeiros 10 anos de profissão. Daí fui migrando para um campo que foi me exigindo um tanto mais de estudo e formação. Hoje atuo em ambientes diversos, só que em todas estas atuações, desde circuitos mais abstratos, de pesquisa e exposições, até

espaços mais aplicados, como na direção de filmes publicitários, me coloco, sempre, de um ponto de vista, de uma estratégia de realização fotográfica.

Tem sempre algo de novo na relação com esta linguagem. Acho que vivo, e isso já faz 20 anos, em um movimento de novos encontros com a fotografia. Gosto de me misturar à ela, torna-la conhecimento e expressão, linguagem e leitura.

2. Que caminhos te levaram até a Cia de Foto?

A Cia de Foto é inicialmente, formulada por mim. E se deu na hora em que a vida do fotojornalismo se esgotava. Ela surgiu para que se criasse um ambiente que se permitisse experimental. Para isso, as demandas comerciais foram para um domínio mais prático. Conseguimos qualificar o nosso trabalho comercial, assim como, o nosso tempo foi ganhando espaço para as atividades que não visavam necessariamente um retorno financeiro. Nesta hora, começamos uma atuação que se afirmava tanto no campo da publicidade, quanto no da arte e da pesquisa teórica.

Hoje acho que esta interpretação sobre a Cia de Foto vem se incorporando a mim, e não me imagino agindo diferente de como agia quando era parte de um coletivo. Continuo fazendo parte de grupos; continuo dividindo meus impulsos em parcerias. Agora, com um pouco mais de liberdade e creditando isso em uma outra marca cujo sentindo, agora, se mistura ao meu próprio nome.

3. Os trabalhos da Cia de Foto, em particular os ensaios artísticos, possuem uma assinatura – ainda que coletiva – bastante distinta. Figuras singulares que emergem de um abraço de sombras e que às vezes possuem um toque de um bronze metalizado. Como essa assinatura chegou a essa configuração?

Nós sentimos que havia em nossa relação com o aparato digital, a busca pelo entendimento sobre o quanto ele poderia ser análogo às técnicas de fotografia de outrora, aquelas que usavam o filme. Nós fomos adaptando o conhecimento do laboratório P&B, que explorava a latitude de um filme para valorizar ou atenuar zonas de sombra, assim como revelar informações de espaços distintos da imagem - quando se fazia uma fotografia no quarto escuro, se protegia áreas da imagem, ou se expunha outras, uma certa construção narrativa que elaborava-se também por detalhes. E esta cultura, esta forma de fazer fotografia, poderia ser atualizada no aparato digital. Começamos ali a construir nossas imagens por um processo que começava na captação e seguia por um método de criação dinâmico, que se transformava até a pós-edição. O clique é feito pensando no acúmulo de informação, na qualidade do arquivo capturado, para que na pós, no photoshop, se construa um resultado. E de uma forma que muito lembra o trabalho dos quartos escuros, da fotografia P&B do filme, químicos e papel.

4. Nos ensaios *Retiro* (2011) e *País Interior* (2012) como transcorreu o processo de criação? Qual sua participação neles?

Desde 2008 que a pesquisa do coletivo se deu com a apropriação e criação de novos significados para o nosso próprio arquivo. Leio um texto, companheiro há tempos, que é o "A Aventura de um Fotógrafo", de Ítalo Calvino (CALVINO, Ítalo. A Aventura de um Fotógrafo. In: **Os Amores Difíceis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 51-64). Lá, o personagem vive um dilema em lidar obsessivamente com a linguagem. Ela chega à questão na qual, o que lhe resta é fotografar a própria fotografia: *"esgotadas todas as possibilidades, no momento em que o círculo se fechava sobre si mesmo. Antonino entendeu que fotografar fotografias era o único caminho que lhe restava, aliás, o único caminho que ele havia obscuramente procurado até então."* Então desde o ensaio "Guerra", 2008, que a Cia de Foto vinha lidando com essa

práxis, a de uma releitura de seu próprio arquivo. Nessa releitura é que se construíam as histórias. "Retiro" e "País Interior" estão compreendidos nessa estratégia artística. No caso do Retiro isso se deu com a apropriação de imagens de uma coleção, a do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro, e visava uma entrada poética sobre o bairro do Bom Retiro no centro de São Paulo. Lá optamos por um apagamento de elementos das imagens originais para a construção de uma nova narrativa. No caso do País Interior, nós nos apropriamos do filme Terra em Transe, 1969, de Glauber Rocha. Lá o procedimento foi o de transformar o filme em uma coleção de frames estáticos - mais ou menos 175 mil frames residem ali. Com esta coleção em mãos nós fomos construindo novas imagens, colorindo-as, criando uma granulação, etc. A este trabalho, se somam textos que eram peças que partiam da fala do personagem principal do filme, Paulo, homem que vive o dilema de ser revolucionário pela poesia ou, por outro lado, pela política. Estes textos seguiam a oralidade do personagem mais era atualizado com frases de pensadores contemporâneos ou não, sobre política e estética.

5. Segundo a legislação brasileira no que concerne a produção em fotografia o detentor dos direitos intelectuais é daquele que realizou a foto – quem fez o clique. Uma vez que os ensaios feitos, por exemplo *Retiro* e *País Interior*, são de autoria do coletivo como ficam os direitos sobre a obra uma vez que a Cia de Foto se separou?

Os trabalhos produzidos até o ano passado são e serão da Cia de Foto. Serão creditados à história do coletivo. É claro que o nosso procedimento, desde de sempre, não respeitava esse dito da lei, até porque acredito que a autoria em uma fotografia, em uma imagem na arte, fundamentalmente, é sempre mais complexa do que um gesto tão comumente automatizado como o do clique. A fotografia é uma

construção intelectual e a sua autoria não pode ser definida por um dos procedimentos possíveis à sua realização. Se seguirmos a lei, Carol, por exemplo, integrante do grupo que não fotografa, não teria, absolutamente, nenhum direito sobre as obras da Cia, o que seria um engodo, uma injustiça à tamanha participação. Toda lei tem a dever, tem um tanto ser aprimorada; toda regra merece o exercício da ética, para forçar sua atualização.

6. O que levou a decisão sobre a dissolução da Cia de Foto? Qual sua posição/opinião/participação dentro deste processo?

Não sei responder ao certo. Particularmente, foi uma grande surpresa. Penso que estávamos em uma dinâmica que dividia a nossa atenção às áreas que atuávamos. Por exemplo, eu andava meio distante da publicidade e mais próximo à parte cultural. Acho que entre os fatores, essa segmentação criou valores assimétricos, expectativas de ganhos e rendas; expectativas com exposições, aulas, etc. Deve ter sido algum fator nesse entremeio de atividades. Mas confesso que não sei responder ao certo. E que continuo atuando da mesma forma; continuo exercendo papéis no espaço da pesquisa e da arte, assim como, tiro meu sustento da publicidade.

7. O que ficou para você em termos de experiência/convívio/intercâmbio em sua participação na Cia de Foto? Quais seus planos/projetos/expectativas pós Cia de Foto?

Oficialmente, foram 10 anos de construção e dedicação ao coletivo. Contando que me relaciono com a fotografia há 20 anos, é metade de minha vida naquele projeto. Ademais, é um projeto que tive um protagonismo muito forte no que resulta de que parte de minha natureza, meu sotaque, minhas impressões e expressões estão por ali.

Acho que sempre irei trabalhar em grupo; e acho que o legado da Cia que fica para mim é o que continua me movendo. Hoje a minha rotina é bem parecida com o que era: tem momentos que estou em um ritmo de pesquisa e leituras; outros que estou trabalhando para fazer dinheiro e voltar a ter tempo para a pesquisa. A diferença é que agora, divido com outras pessoas, e não delimitamos mais os trabalhos com um nome jurídico, mas pela parceria. E acredito que nunca farei uma pesquisa sozinho. Nunca conseguirei assinar um trabalho como sendo exclusivamente formulado por mim.

Sou um homem de esquerda...De quê?
A luta de classes existe. Qual é a sua classe?
Tanto trabalho, tanto esforço...Como feras
famintas desejarão sempre mais, até seu
próprio sangue! Querem o poder, o Povo no
Poder! Entenda que pela Liberdade
morreremos, por Deus, pelo Poder...
Vamos dar um golpe, virar a mesa,
fazer História! As garantias tenho eu! Somente com
ideias? Não, com a simpatia. Eu?! O abismo está
aí, aberto. Todos nós marchamos para ele.
Além do amor, além da ida, é tarde. Irei até o
fim. O transe dos místicos, foi por isto que
morri: um tempo em que se permanece na
antecipação do que já foi, em que o espetáculo
acaba sem ter começado, e onde se fica apesar
de ter-se ido. Este tempo que não é outro se não
a nossa inquieta imobilidade agora.
Veio tão morto como eu, ou sujo!
O desprezível sou eu! Não sei, não me interessa
sua moral, me interessa sua vida. Olhe bem
nossos olhos, a nossa pele. O escravo é aquele
que participa da comunidade da linguagem
apenas sob a forma da compreensão, não da
posse. Sozinho! Sozinho! Se começamos a ver
as coisas claras, somente a violência das mãos,
com estes olhos cegos, esta língua muda, esta
amizade. A sua ingenuidade, suas imagens, seu
delírio! Você é uma cópia suja.

São estas as fotografias?

Um anjo, talvez em desencontro. Eu gostaria era de fazer política. Pois o fundamento da política, se não é natureza, não é tampouco convenção: é ausência de fundamento, é pura contingência de toda ordem social. O país precisa de poetas. Os bons poetas revolucionários como aqueles românticos do passado.

Vozes que levantaram multidões! A Fotografia. Ela liberta para o olhar politicamente educado o espaço em que toda intimidade cede lugar à iluminação dos pormenores. E era preciso tratar de fotografias, no plural, nada a ver com um *corpus*, apenas com alguns corpos. Não se muda a História com lágrimas, minha loucura é a minha consciência e a minha consciência está aqui. Esse é o papel da fotografia: dar o estranho efeito de permanência a uma estrutura que parece insustentável. Estou morrendo agora. E as fotografias que provocam júbilos: bens eróticos pontiagudos. Onde estava há dois dias, três, quatro anos? Onde? Por intermédio Da espera o fotógrafo abriu-se à multiplicidade do mundo. Eis porque nos aproximamos desta dupla existência, tivemos algumas vezes de integrar nossas histórias em nosso próprio texto. Pois recuso a certeza e prefiro a loucura. Sou filho desta loucura. Renunciar ao homem é para o fotógrafo a mais irrealizável De todas as exigências. Tudo expira e toda expiração é uma devolução, a liberação do aprisionado, do que havia apartado da atmosfera e que agora pode retornar à mistura original na qual estamos todos mergulhados. Há uma disjunção fatal entre o que se olha e o que se vê, entre o que se vê e o que se diz, e entre o que se lembra e o que se mostra. Estou morrendo neste tempo e a vida está acima das horas que vivemos.

Se ganharmos será o começo de nossa História.

Ao escrevermos, como evitar que escrevamos sobre aquilo que não sabemos ou que sabemos mal?

Não seu bem me interessa saber.

Você me permite pelo menos isto?

Você me permite escolher meus próprios caminhos?

É necessário reconhecer a luta que trava a escrita com o limite das palavras. Vejo campos de agonia, velejo mares do não. Na ponta da minha espada trago os restos da paixão que herdei daquelas guerras. Umas de mais, outras de menos, testemunhas silenciosas do sangue que nos sustenta. Convivemos com a morte. Dentro de nós a morte se converte em tempo diário, em derrota do quanto empregamos ao passo que vamos, recuamos. Eu ponho a minha humilde pena à sua disposição. Qual é sua forma, me responda, qual é a sua forma? A poesia não tem sentido...

Palavras...As palavras são inúteis quando a beleza é superada pela realidade. Mar bravio que me envolve neste doce continente. Posso morder a raiz das canas, a folha do fumo, posso beijar os deuses. O milagre da minha pele morena-índia a este esquecimento. Posso doar minha triste voz latina, mais triste que revolta. Vejo que de sangue se desenha o Atlântico sob uma constante ameaça, guerras e guerras no País interior. Não anuncio cantos de paz nem me interessam as flores do estilo. Como por dia mil notícias amargas que definem o mundo em que vivo.

Eu, por exemplo, ao longe – diante de mim–, me dou ao vão exercício da poesia. Apenas mostrara a dor como qualidade e intensidade da escrita na qual punha minha própria respiração.

A culpa não é do povo!
As nossas riquezas, as nossas carnes, tudo.
Venderam tudo! As esperanças, o coração, tudo!
Estamos podres pels crimes que cometemos.
Ando nas ruas e vejo o povo fraco, abatido, este
povo cuja tristeza apodreceu e o sangue precisa
da morte. Apenas o reino da ausência,
a efetividade da disjunção primeira que porta
o nome vazio de liberdade, a propriedade
imprópria, o título do litígio. São eles a união
torcida do próprio que não é realmente próprio,
do comum que não é realmente comum.
Algo que encontrou na espera, seu refúgio.
O sangue que estimula a dor. O sentimento da
morte enquanto fé e não como temor. O povo
que não é realmente o povo mas os pobres,
que não são verdadeiramente os pobres.
São simplesmente os danos constitutivos da
política. A política que não é feita de relações de
poder mas de relações de mundos. Somos filhos
do medo da sangria no corpo! Nenhuma coisa
é em si política, pois a política só existe por um
princípio que não lhe é próprio, a igualdade.
Somos a morte no corpo do lugar; ela faz ver o que
não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali
onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como
discurso o que era ouvido como barulho. Não
tenha medo e fale que você é do povo.

ANEXO B – Frames do filme *Terra em transe* manipulados pela Cia de Foto não usados na exposição *País Interior*

