

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
TECNOLOGIA E SOCIEDADE**

**BRUNO OLIVEIRA ALVES**

**SENTIDOS CONVOCADOS, SIGNIFICADOS POTENCIALIZADOS:  
A CONTAMINAÇÃO ENTRE FOTOGRAFIA E OUTRAS LINGUAGENS  
NA ARTE BRASILEIRA**

**TESE**

**CURITIBA  
2023**

**BRUNO OLIVEIRA ALVES**

**SENTIDOS CONVOCADOS, SIGNIFICADOS POTENCIALIZADOS:  
A CONTAMINAÇÃO ENTRE FOTOGRAFIA E OUTRAS LINGUAGENS  
NA ARTE BRASILEIRA**

Summoned senses, potentialized meanings: the contamination between photography  
and other languages in Brazilian art

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade (PPGTE) da Universidade Tecnológica Federal do Paraná como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Tecnologia e Sociedade. Área de Concentração: Mediações e Cultura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Luciana Martha Silveira

**CURITIBA  
2023**



4.0 Internacional

Esta licença permite download e compartilhamento do trabalho desde que sejam atribuídos créditos ao(s) autor(es), sem a possibilidade de alterá-lo ou utilizá-lo para fins comerciais. Conteúdos elaborados por terceiros, citados e referenciados nesta obra não são cobertos pela licença.



BRUNO OLIVEIRA ALVES

**SENTIDOS CONVOCADOS, SIGNIFICADOS POTENCIALIZADOS:  
A CONTAMINAÇÃO ENTRE FOTOGRAFIA E OUTRAS LINGUAGENS NA ARTE  
BRASILEIRA**

Trabalho de pesquisa de doutorado apresentado como requisito para obtenção do título de Doutor em Tecnologia e Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Área de concentração: Tecnologia e Sociedade.

Data de aprovação: 31 de Agosto de 2023

Dra. Luciana Martha Silveira, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Dr. Edgard Mesquita de Oliva Junior, Doutorado - Universidade Federal da Bahia

Dr. Juliana Gisi Martins de Almeida, Doutorado - Universidade Federal do Paraná

Dr. Kando Fukushima, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Dra. Marilda Lopes Pinheiro Queluz, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 11/09/2023.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Luciana Silveira, que acreditou neste trabalho e ajudou a construí-lo.

Às amigas e colegas de estudos, Helô, Ari e Cami, pelas tardes na biblioteca e por tornarem o caminho do doutorado mais leve e divertido.

Aos membros da Banca, Edgard Mesquita de Oliva Junior, Juliana Gisi Martins de Almeida, Kando Fukushima e Marilda Lopes Pinheiro Queluz, pela generosidade em participar deste processo, contribuindo para a melhoria da pesquisa com questionamentos, comentários e sugestões.

Aos professores do PPGTE, em especial, Luciana, Marinês, Merkle, Marilda, Gilson e Mário, que nos ajudam a pensar a sociedade de modo crítico, mas também como espaço de potencialidades.

À Fernanda, pela revisão atenciosa deste texto.

E aos artistas, que nos permitem olhar o mundo de outras formas.

O presente trabalho foi parcialmente realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

“As imagens pertencem à ordem das coisas  
vivas, ao mesmo título que os problemas de  
beleza, os caranguejos do mar, as orquídeas  
e os seres humanos”

Etienne Samain (2012b, p. 157).

## RESUMO

ALVES, Bruno Oliveira. Sentidos convocados, significados potencializados: a contaminação entre fotografia e outras linguagens na arte brasileira. 2023. 176 f. Tese (Doutorado em Tecnologia) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade (PPGTE), Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2023.

Esta pesquisa busca responder à pergunta sobre como a linguagem fotográfica contribui para a produção de significados e discussão de temas pertinentes sobre a sociedade quando está associada a outras linguagens na arte brasileira. Parte-se do entendimento de que as imagens, em todos os usos, medeiam nossa relação com o mundo durante suas produções e circulações, dando sentido à realidade, ao mesmo tempo em que contribuem para a constituição da cultura e sociedade. Portanto, os temas discutidos pelos artistas nos trabalhos selecionados, muitas vezes, foram forjados, confirmados ou subvertidos através dos processos de representação que ocorrem através das imagens fotográficas em suas múltiplas formas. Desse modo, a apropriação das linguagens visuais na constituição de trabalhos artísticos é uma estratégia consciente de utilizar os próprios meios de produção da sociedade para dar a ver as questões forjadas pelas imagens. Para responder à pergunta da pesquisa, foi abordado um conjunto de obras produzidas por artistas brasileiros a partir da mistura do pensamento e materialidade da linguagem fotográfica com outras linguagens, realizadas no período desde a década de 1970 até a atualidade. Como forma de reunir, organizar e visualizar tanto artistas quanto obras, foi desenhado um *Atlas*: uma ferramenta que possibilitou justaposição e classificação de diversos trabalhos, facilitando a seleção e a percepção das diversas relações entre as obras e caminhos para as análises sobre os modos de produção, circulação e os significados gerados nas obras. As análises foram realizadas articulando o *Atlas* com diversas perspectivas teóricas, como Estudos CTS, Estudos Culturais, Cultura Material, Teoria e Crítica da Arte, Cultura Visual e pensamento crítico da fotografia. Como resultado, a pesquisa demonstra como a mistura de múltiplas linguagens em uma obra permite a convocação de significados de contextos distintos, evidenciando suas contradições e particularidades, potencializando a discussão sobre questões relativas à cultura e à sociedade brasileira, tais como violência, racismo, identidade, como também tensionamentos sobre a própria situação da arte no momento em que a obra foi produzida.

**Palavras-chave:** fotografia; arte brasileira; cultura; linguagem; tecnologia.

## ABSTRACT

ALVES, Bruno Oliveira. Summoned senses, potentialized meanings: the contamination between photography and other languages in Brazilian art. 2023. 176 f. Thesis (Doctorate in Technology and Society) – Postgraduate Program in Technology and Society (PPGTE), Federal Technological University of Paraná, Curitiba, 2023.

This research aims to address the question of how the language of photography contributes to the production of meaning and the discussion of relevant societal themes when integrated with other artistic languages in Brazilian art. It is based on the notion that images, in all their uses, mediate our relationship with the world during their creation and dissemination, they give meaning to reality while aiding in the constitution of culture and society. Consequently, the topics explored by the artists in the selected works were often forged, reaffirmed or challenged through the representation processes inherent in photographic images in their multiple forms. In this way, this appropriation of visual languages in the construction of artistic works represents a deliberate strategy to employ society's own means of production to show the issues forged by images. To answer the research question, was analyzed a set of works produced by Brazilian artists through the mixture of thought and materiality of the photographic language with other languages, carried out in the period from the 1970s to the present. To facilitate the gathering, organization, and visualization of both artists and their works, an *Atlas* was devised. This tool enabled the juxtaposition and categorization of different works, simplifying the selection process and offering insights into the various relationships between these works, as well as potential avenues for analyzing their modes of production, circulation, and the meanings they generate. The analysis was conducted by integrating the *Atlas* with various theoretical perspectives, including CTS Studies, Cultural Studies, Material Culture, Art Theory and Criticism, Visual Culture, and Photography Theory. As a result, the research demonstrates how the fusion of multiple languages within a work permits the summoning of meanings from different contexts, thereby highlighting their contradictions and idiosyncrasies. This potentializes discussions on issues related to Brazilian culture and society, such as violence, racism, and identity, while also creating discussions about the very state of art at the time these works were created.

**Keywords:** photography; Brazilian art; culture; language; technology.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Exemplo de união de estratégias fotográficas distintas .....	25
Figura 2 – Exemplos de intervenção no objeto fotografado através da encenação .....	27
Figura 3 – Montagem da exposição <i>Fotoforma</i> .....	40
Figura 4 – Exemplo de recortes nos negativos por Geraldo de Barros .....	41
Figura 5 – Exemplo de desenhos sobre negativos por Geraldo de Barros .....	42
Figura 6 – Exemplo de adoção e intervenção em imagem fotográfica por Geraldo de Barros .....	42
Figura 7 – Exemplos de ressignificação de fotografias por Geraldo de Barros .....	43
Figura 8 – Visão geral do <i>Atlas</i> .....	50
Figura 9 – Exemplo de artista selecionado no <i>Atlas</i> .....	51
Figura 10 – Exemplo de classificação por campos/eixos personalizados .....	52
Figura 11 – Opção de <i>foco</i> na visualização .....	53
Figura 12 – Exemplo de controles de visualização .....	54
Figura 13 – Filtros de visualização.....	55
Figura 14 – Exemplos de botões de controle.....	56
Figura 15 – Exemplos de seleção/classificação por níveis no <i>Atlas</i> .....	60
Figura 16 – Exemplos de seleção/classificação em programas de edição de imagens.....	61
Figura 17 – Placa da obra <i>Reparo fotográfico</i> .....	67
Figura 18 – Relatório de obra <i>Reparo fotográfico</i> .....	68
Figura 19 – Exemplos de <i>Reparo fotográfico</i> .....	69
Figura 20 – Exemplos de <i>Reparo fotográfico</i> .....	71
Figura 21 – Pinturas a partir de fotografias na série <i>Cenas singulares</i> .....	73
Figura 22 – <i>A justiça que se vinga ou a contagem de Clarisse</i> .....	78
Figura 23 – Série <i>Monocromos</i> .....	79
Figura 24 – Série <i>Arquivamento</i> .....	80
Figura 25 – <i>Das formas possíveis pra te esconder #3</i> .....	81
Figura 26 – Série <i>Ficções coloniais</i> .....	84
Figura 27 – Série <i>Ficções coloniais</i> .....	86
Figura 28 – Capa de <i>Ficções coloniais</i> .....	87
Figura 29 – Fotografias etnográficas originais .....	88
Figura 30 – A jornada da heroína indígena .....	92
Figura 31 – O contato com monstros e alienígenas nas aldeias .....	93
Figura 32 – Invasão e destruição nas aldeias.....	94



Figura 33 – Série <i>Bastidores</i> .....	97
Figura 34 – Série <i>Bastidores</i> .....	99
Figura 35 – Série <i>Bastidores</i> .....	101
Figura 36 – <i>Zumbi encarnado</i> .....	103
Figura 37 – <i>Zumbi encarnado</i> .....	104
Figura 38 – Detalhe da linha do tempo do perfil <i>Ex-miss Febem</i> .....	108
Figura 39 – Exemplo de postagem no perfil <i>Ex-miss Febem</i> .....	109
Figura 40 – Retratos de Aleta Valente .....	110
Figura 41 – Gênero: <i>meme</i> .....	111
Figura 42 – Publicação sobre maternidade e condição da mulher .....	112
Figura 43 – <i>Bárbara</i> na capa da <i>Harper’s Bazaar Art</i> .....	113
Figura 44 – <i>Bárbara</i> n’ <i>A Gentil Carioca</i> .....	114
Figura 45 – Capa de <i>Exposição de Antonio Manuel</i> .....	118
Figura 46 – 4ª proposta: <i>Clandestinas</i> .....	120
Figura 47 – 4ª proposta: <i>Clandestinas</i> (detalhe).....	121
Figura 48 – <i>O Corpo é a Obra</i> .....	122
Figura 49 – 6ª proposta: <i>O Galo</i> .....	123
Figura 50 – Encadernação de <i>Brazil Today</i> .....	129
Figura 51 – <i>Brazil Today – Brazilian birds</i> .....	130
Figura 52 – <i>Brazil Today – The cities</i> .....	131
Figura 53 – <i>Brazil Today – Natural beauties</i> .....	132
Figura 54 – <i>Brazil Today – Indian from Brazil</i> .....	133
Figura 55 – Montagens de <i>Brasil nativo/Brasil alienígena</i> .....	135
Figura 56 – <i>Brasil nativo/Brasil alienígena</i> – díptico 01 .....	136
Figura 57 – <i>Brasil nativo/Brasil alienígena</i> – díptico 02 .....	137
Figura 58 – <i>Brasil nativo/Brasil alienígena</i> – díptico 03.....	138
Figura 59 – <i>Brasil nativo/Brasil alienígena</i> – díptico 04 .....	138
Figura 60 – <i>Brasil nativo/Brasil alienígena</i> – díptico 05.....	139
Figura 61 – <i>Brasil nativo/Brasil alienígena</i> – díptico 06 .....	140
Figura 62 – <i>Brasil nativo/Brasil alienígena</i> – díptico 07 .....	140
Figura 63 – <i>Brasil nativo/Brasil alienígena</i> – díptico 08 .....	141
Figura 64 – <i>Brasil nativo/Brasil alienígena</i> – díptico 09 .....	141
Figura 65 – “A Primeira fotografia de Chavantes publicada no mundo” .....	144
Figura 66 – Brasil “selvagem” em <i>Indians from Brazil</i> .....	147

Figura 67 – Os indígenas “limitados” pela ilustração em <i>Indians from Brazil</i> .....	148
Figura 68 – As cidades “enjauladas” em <i>The cities</i> .....	149
Figura 69 – As pessoas “encaixotadas” nos carros em <i>The cities</i> .....	150
Figura 70 – A decadência nos “cartões-postais” em <i>The beauties</i> .....	150
Figura 71 – Postal de linchamento .....	152
Figura 72 – Rachel Sheherazade em <i>Postais para Charles Lynch</i> .....	154
Figura 73 – Código-fonte em <i>Postais para Charles Lynch</i> .....	155
Figura 74 – Capa de <i>Postais para Charles Lynch</i> .....	156
Figura 75 – Roteiro em <i>Postais para Charles Lynch</i> .....	157
Figura 76 – Nicho com fita magnética em <i>Postais para Charles Lynch</i> .....	158
Figura 77 – O erro e o ruído para não mostrar a violência em <i>Postais para Charles Lynch</i> .	159
Figura 78 – Detalhe das cores e retícula da impressão em <i>Postais para Charles Lynch</i> .....	161

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>12</b>
<b>2</b>	<b>A FOTOGRAFIA COMO TECNOLOGIA E ARTE</b>	<b>17</b>
2.1	LINGUAGENS ENQUANTO SISTEMAS TECNOLÓGICOS	17
2.2	FOTOGRAFIA, UMA POSTURA ARTÍSTICA	20
2.3	ALÉM DAS ESTRATÉGIAS FOTOGRÁFICAS TRADICIONAIS	25
2.3.1	A fotografia <i>expandida</i> além de seu campo	26
2.3.2	A fotografia <i>contaminada</i> por outros olhares	29
2.3.3	A fotografia <i>pós</i> -tecnologias eletrônicas e digitais	31
2.3.4	Ainda fotografia	35
2.4	A CONTAMINAÇÃO NA OBRA DE GERALDO DE BARROS	36
<b>3</b>	<b>UM ATLAS PARA GUIAR ATRAVÉS DA CONTAMINAÇÃO</b>	<b>47</b>
3.1	COMO ORGANIZAR E OLHAR O ATLAS	49
3.2	COMO CLASSIFICAR AS OBRAS ATRAVÉS DE EIXOS	56
3.3	OS CAMINHOS PARA REFINAR A SELEÇÃO	59
<b>4</b>	<b>PENSAMENTO FOTOGRÁFICO CONTAMINADO E CONTAMINANTE</b>	<b>65</b>
4.1	QUESTIONAR O OLHAR FOTOGRÁFICO QUE CONSTRÓI MUNDOS	66
4.1.1	Fotografias para reparar (n)a realidade	66
4.1.2	Pintar para questionar as representações que constroem identidades	72
4.1.3	Recontar histórias a partir de ficções documentais	82
4.2	ADOTAR MATERIALIDADES, FOTOGRAFIAS E EXPERIÊNCIAS PARA DESVENDAR O QUE NÃO É APARENTE	95
4.2.1	A materialidade como moldura	95
4.2.2	Adoção de experiências para criar visualidades significativas	102
4.3	A CONTAMINAÇÃO PELO MEIO E PELA PERFORMANCE	107
4.3.1	Performance como artista e <i>meme</i>	107
4.3.2	O meio ordinário como resposta ao circuito da arte tradicional	117

4.4	QUESTIONAR AQUILO QUE OS MEIOS DE CIRCULAÇÃO DÃO A VER ...	125
4.4.1	Tensionar aquilo que os cartões-postais registram.....	127
4.4.2	O antipostal: a fotografia para não ser vista .....	151
5	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>163</b>
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>172</b>

## 1 INTRODUÇÃO

As imagens fazem parte das nossas vidas em um nível mais profundo do que um olhar superficial nos dá a crer. Como apontado por Etienne Samain (2012b, p. 157), as imagens são fenômenos que “vêm à luz” e “pertencem à ordem das coisas vivas”. Nós as produzimos e consumimos aos milhares todos os dias: elas servem como registros dos acontecimentos, recordações, meios de comunicação ou de expressão artística. Em certa medida, atualmente estamos mais conscientes sobre como são feitas, circulam e nos afetam. Por outro lado, a onipresença e a aparente banalidade das imagens também podem nos distrair em relação aos processos de construção de sentido que elas operam. Fato é que as imagens são fundamentais para nossa cultura e sociedade, pois elas dão sentido às coisas, permitem a troca de significados entre pessoas e medeiam nossa relação com a realidade.

Entre os muitos modos de produzir e experimentar imagens, este trabalho é dedicado à fotografia no contexto artístico brasileiro. Penso que estudar as manifestações artísticas é uma das formas possíveis de entender culturas e sociedades, uma vez que as obras, movimentos artísticos ou estratégias de produção imagética falam de algum modo sobre o tempo e o contexto nos quais foram criados. Assim, o grupo de trabalhos abordado nesta pesquisa é composto por obras produzidas através de uma estratégia específica, a fotografia contaminada, durante o período que vai dos anos 1970 até a atualidade e que propõem discussões relacionadas à cultura e sociedade brasileiras. A fotografia contaminada é um conceito que nos convoca a pensar a linguagem de modo crítico e ajuda a perceber o fenômeno de quando os artistas extrapolam os limites considerados típicos da fotografia tradicional, sejam eles formais, sejam de significação, misturando-a com outras linguagens, e as consequências disso para a produção de sentidos nas obras. Em relação ao recorte temporal do objeto de estudo, ele se justifica pelo fato de ser possível identificar o crescimento das práticas artísticas contaminadas nesse período no Brasil, fato em consonância com a tendência mundial no âmbito artístico na qual essa prática passou a ganhar destaque e ser utilizada por muitos artistas em suas poéticas a partir dos anos 1960/70 e mostra-se cada vez mais relevante no cenário brasileiro.

A pergunta a que me interessa responder nesta pesquisa é como a fotografia é acionada em conjunto com outras linguagens, contribuindo para a produção de significados e discussão de temas pertinentes sobre a sociedade, quando está associada a outras linguagens na arte brasileira.

Muitas vezes, as questões sobre a sociedade discutidas pelos artistas em seus trabalhos foram forçadas, confirmadas ou subvertidas através dos processos de representação que ocorrem na produção e circulação de imagens fotográficas como um todo e não apenas no meio artístico. Todas as imagens medeiam nossa relação com o mundo, nos ajudam a entender a sociedade ao mesmo tempo em que contribuem para sua construção a partir dos processos de representação. Desse modo, a fotografia, como uma linguagem amplamente massificada, contribui na constituição das culturas e sociedades. Portanto, a apropriação das linguagens visuais na constituição de trabalhos artísticos pode ser entendida como uma estratégia consciente de utilizar os próprios meios de produção da sociedade para dar a ver as questões sobre a sociedade que são forçadas pelas imagens.

O objetivo geral da pesquisa é identificar como artistas brasileiros usaram a linguagem fotográfica de modo que ela contaminasse outras linguagens ou fosse por estas contaminada, como estratégia para discutir temas de relevância social. Objetivos específicos são: identificar artistas e seus trabalhos, criados a partir da fotografia contaminada, no contexto da arte brasileira; observar quais sentidos podem ser produzidos através da contaminação entre linguagens; traçar mapas que permitam visualizar os artistas e suas obras, buscando relações entre elas; entender as possíveis consequências que tais práticas têm para o entendimento da linguagem fotográfica na arte.

A partir desses objetivos, minha tese é de que as expressões artísticas contaminadas potencializam significados e permitem aflorar a discussão sobre temas pertinentes à sociedade, porque as misturas, sejam na materialidade de linguagens diferentes, sejam pela contaminação de pensamentos e lógicas próprias de cada linguagem, podem evidenciar as contradições e particularidades sobre os temas propostos através das obras.

Esta pesquisa se justifica, pois, como dito, as manifestações artísticas e produção de significados em geral nos permitem entender a própria constituição das culturas e sociedades. Assim, o trabalho busca contribuir para o entendimento sobre como a produção artística pode evidenciar processos discursivos e de constituição social no contexto brasileiro. Esse aspecto é particularmente importante dentro do escopo do programa interdisciplinar em Tecnologia e Sociedade, no qual essa pesquisa está inserida. A partir da perspectiva dos Estudos da Ciência, Tecnologia e Sociedade (CTS), os meios tecnológicos e a sociedade não podem ser pensados em separado, mas, sim, em interseccionalidade. Assim, parto do pressuposto de que as linguagens com as quais a arte trabalha são sistemas tecnológicos, constituídos tanto por aparatos técnicos quanto por pessoas, instituições culturais, técnicas de produção, teorias e modos de ver o mundo. De modo que as escolhas realizadas pelos

produtores de imagens cristalizam suas visões de mundo em forma de obras e direcionam para a construção ou questionamento da realidade.

A arte admite uma grande variedade de técnicas e linguagens. Assim, os trabalhos selecionados nesta pesquisa são exemplos disso: foram realizados a partir de diversos suportes, com diferentes materiais e formas de circular. É importante destacar que a contaminação poderia ser tratada a partir do foco em qualquer uma das linguagens, porém nesta pesquisa escolho abordá-la através da lente fotográfica. Isso significa colocar a fotografia em primeiro plano e procurar entender como ela é acionada nesses trabalhos ou como as outras linguagens contribuem para expressar/confrontar os sentidos propostos através da fotografia. Trata-se de uma escolha que faço, não por considerá-la uma linguagem superior ou mais relevante do que as demais, mas, sim, por ter maior familiaridade com ela: é uma linguagem da qual tenho domínio, pela qual eu enxergo o mundo e entendo os demais tipos de imagens. Também acredito que estudar fotografia associada a outras expressões permite entender o fenômeno de transformação das próprias linguagens, cujas fronteiras se tornam mais tênues e possibilitam novas formas de produção e percepção de sentido, contribuindo, dessa forma, para a melhor compreensão da própria fotografia.

Por fotografia, não me refiro apenas às imagens em si, sejam elas objetos bidimensionais físicos ou eletrônicos, mas a algo que podemos chamar de pensamento fotográfico que traduz o mundo real ou imaginário em fotografias. Esse pensamento é composto por um modo de ver, historicamente constituído, e é associado às mais diversas materialidades que as imagens possam vir a ter, bem como aparatos, processos ou pessoas. Esses elementos em conjunto formam uma linguagem complexa, heterogênea, não universal e em constante desenvolvimento, capaz de produzir e organizar uma série de significados dentro de uma cultura particular e afetar as pessoas que a experimentam. Portanto, daqui em diante, o termo “fotografia” indica um processo amplo de práticas e posturas que constroem e compartilham conceitos através de imagens.

Para me aproximar e discutir os fenômenos que ocorrem na produção e circulação de obras de arte contaminadas, primeiramente, foi realizada uma pesquisa bibliográfica. Presente principalmente no *Capítulo 2*, mas também ao longo das análises, a revisão de literatura trata sobre os diversos campos que abordo: breve contextualização da arte internacional e brasileira e o papel da fotografia nesse contexto; a discussão travada sobre a ontologia da fotografia no contexto atual; e processos de representação e mediação através das imagens. É importante notar que a discussão sobre fotografia e arte proposta nesta pesquisa a partir da revisão bibliográfica não pretendeu esgotar as relações entre ambas, mas, sim, teve

intenção de caracterizar o objeto de estudo e ajudar no recorte e seleção de obras para as análises.

Nesse sentido, a revisão bibliográfica foi fonte fundamental na reunião de obras e artistas relevantes para os objetivos propostos, especialmente a partir de catálogos de exposições, livros sobre fotografia e arte brasileira e *sites* e portfólios eletrônicos de artistas. A prática de visitas a exposições e contato direto com as obras também foi parte importante na experimentação e seleção de muitas obras discutidas nesta pesquisa.

No segundo momento da pesquisa, relatado no *Capítulo 3*, foi realizada a reunião e organização desse conjunto de obras observadas. Para abordar essas imagens, busquei uma estratégia inspirada no próprio processo metodológico da fotografia, criando uma ferramenta que denominei de *Atlas* e que me permitiu justapor os artistas e dezenas de obras selecionadas em uma plataforma digital, criando mapas de imagens e conceitos. Assim, como no processo de criação de uma narrativa fotográfica complexa, pude editar minha seleção, adicionando ou excluindo artistas e obras, descrever, classificar e visualizar obras em conjunto para perceber relações de contaminação, de processos ou de conteúdo entre as várias obras.

Após a organização e seleção de trabalhos que considerei exemplares de acordo com os objetivos da pesquisa, foi realizada no *Capítulo 4* uma série de análises de obras de 10 artistas brasileiros a partir de eixos que agruparam as obras em conjuntos para entender como as contaminações criam determinados sentidos e sensações. Devido à complexidade do objeto e às diferentes características e processos utilizados nos trabalhos artísticos, a abordagem interdisciplinar foi necessária. Nas análises, organizei os artistas e obras em conjuntos que compartilham de algum aspecto comum entre si e os observei através de teorias que permitissem identificar as construções envolvidas na produção e circulação daquelas obras a partir de características intrínsecas às obras. Portanto, a interdisciplinaridade permitiu buscar nessas perspectivas as ferramentas necessárias para destacar e discutir os significados das obras e suas relações com a cultura e sociedade nas quais foram produzidas.

Assim, dentro da perspectiva da Ciência, Tecnologia e Sociedade, a partir de autores como Thomas Hughes e Tania Pérez-Bustos, proponho entender as linguagens enquanto sistemas tecnológicos. No âmbito dos Estudos Culturais, a fundamentação ocorreu com foco no processo de representação, discutido por Stuart Hall, e em como as imagens produzem significados e dão sentido ao mundo. Através da abordagem da Cultura Material, usei conceitos como objetificação e humildade das coisas, tratados por Daniel Miller, para discutir como as materialidades das obras nos informam sobre como interpretá-las.



Em relação às características das imagens em geral, e da fotografia em específico, abordei algumas das funções sociais, relações históricas, aspectos particulares da fotografia no Brasil e conceitos como a pose no retrato fotográfico, a ideia de imagens como formas pensantes, entre outros, a partir de autores como Annateresa Fabris, Ariella Azoulay, Gisele Freund, Helouise Costa, Etienne Samain, Nicholas Mirzoeff, Renato Rodrigues Silva e Susan Sontag. Vilém Flusser e Arlindo Machado, por sua vez, auxiliaram a pensar aspectos da fotografia como imagem técnica e a possibilidade de intervenção no seu programa, ação operada por alguns dos artistas selecionados. Autores como Tadeu Chiarelli, Rubens Fernandes Jr., Ronaldo Entler, Juan Fontcuberta e Jeff Wall contribuíram para o entendimento da linguagem fotográfica no contexto das práticas contemporâneas, a partir de conceitos como fotografia expandida, fotografia contaminada, pós-fotografia, adoção de imagens e a relação da fotografia com a arte.

## 2 A FOTOGRAFIA COMO TECNOLOGIA E ARTE

Neste capítulo, traço uma breve discussão a partir de conceitos importantes para esta pesquisa e para a área na qual ela se insere, entendendo-os como lentes gerais pelas quais observarei e delimitarei os objetos desta pesquisa. São conceitos sobre como as linguagens podem ser entendidas enquanto tecnologias e a relação entre fotografia e arte, especialmente a partir do pensamento crítico no contexto das manifestações fotográficas contemporâneas. Apesar da existência deste capítulo, dedicado à revisão teórica em si, no capítulo de análises serão abordados outros conceitos e teorias mais direcionadas às discussões específicas sobre as obras selecionadas e às relações criadas entre elas.

### 2.1 LINGUAGENS ENQUANTO SISTEMAS TECNOLÓGICOS

A partir da perspectiva dos estudos da Ciência, Tecnologia e Sociedade (CTS), compreendem-se as linguagens artísticas – fotografia, pintura, escultura, etc. – como tecnologias. Mais especificamente, podemos entendê-las dentro do conceito de “sistemas tecnológicos”, pois as linguagens são organizações complexas e não funcionam de modo isolado, mas em conjunto com uma série de elementos simultaneamente. Segundo Thomas P. Hughes (1989, p. 51) os sistemas tecnológicos são constituídos pela união de diversos componentes para a resolução de problemas complexos; são construídos socialmente, dentro das características de uma organização social, com base em relações de necessidade, interesses e poder; e também configuram a sociedade nos seus usos.

Entre os componentes dos sistemas tecnológicos estão os artefatos físicos, como turbo geradores, transformadores e linhas de transmissão em sistemas elétricos de luz e energia. Os sistemas tecnológicos também incluem organizações, como empresas de manufatura, empresas de serviços públicos e bancos de investimento, e incorporam componentes geralmente rotulados como científicos, como livros, artigos e programas universitários de ensino e pesquisa. Artefatos legislativos, como leis regulatórias, também podem fazer parte de sistemas tecnológicos.<sup>1</sup> (Hughes, 1989, p. 51)

---

<sup>1</sup> Tradução realizada pelo autor a partir do original: “Among the components in technological systems are physical artifacts, such as the turbogenerators, transformers, and transmission lines in electric light and power systems. Technological systems also include organizations, such as manufacturing firms, utility companies, and investment banks, and they incorporate components usually labeled scientific, such as books, articles, and university teaching and research programs. Legislative artifacts, such as regulatory laws, can also be part of technological systems” (Hughes, 1989, p. 51).

A pesquisa de Hughes e seus exemplos usados são relacionados a sistemas de geração e distribuição de energia elétrica, porém podemos transpor o conceito de sistemas tecnológicos para outras áreas tecnológicas devido à maneira como essas tecnologias operam de modo complexo. Aplicando esse conceito à fotografia (ou outras linguagens artísticas), tais componentes constituintes do sistema tecnológico podem ser artefatos físicos, como as fotografias em si, as câmeras, lentes, películas sensíveis à luz, livros e revistas, etc., ou seja, elementos que comumente associamos à ideia de fotografia como tecnologia. Mas os componentes constituintes das linguagens também podem ser organizações, como museus, galerias, empresas de comunicação. Outros elementos que também constituem a tecnologia fotográfica são os variados conhecimentos científicos implicados no fazer, como teorias ópticas, químicas, de computação, métodos e paradigmas utilizados na criação e circulação das imagens e até mesmo princípios dos movimentos artísticos, como os manifestos. Sem esquecer que pessoas, como fotógrafos, curadores e espectadores, estão sempre incluídas em sistemas tecnológicos<sup>2</sup>. Desse modo, pensar em uma tecnologia fotográfica é concebê-la para além de alguns aparatos utilizados na produção e circulação de imagens, entendendo-a como um amplo sistema que necessita de vários elementos operando em conjunto para se constituir e ser capaz de produzir e veicular sentidos complexos.

Na obra em que Thomas P. Hughes (1986) introduz o conceito de sistemas tecnológicos, o autor também afirma que os sistemas e a produção de conhecimento científico podem ser considerados como um “tecido sem costuras”, ou seja, ciência, tecnologia e sociedade estariam entrelaçadas como em um tecido único e uniforme, sendo impossível dissociá-las. A ideia contida nessa metáfora do tecido é importante para entendermos como as tecnologias não podem ser tratadas como dissociadas da sociedade, pois o modo como a sociedade opera depende de como as tecnologias são utilizadas, ao mesmo tempo em que a sociedade desenvolve tecnologias de acordo com suas necessidades e características próprias. Porém, Tania Pérez-Bustos (2016) contesta a ideia da existência de tecidos sem costuras, uma vez que a uniformidade proposta pela metáfora de Hughes invisibiliza e nega as desigualdades, diferenças e mediações que ocorrem em todas as produções de conhecimento. Para a autora (Pérez-Bustos, 2016, p. 171), as costuras são exatamente os elementos que constituem e sustentam um tecido ao unir as suas partes constituintes. Portanto, a autora

---

<sup>2</sup> Na minha dissertação discuti esse aspecto da fotografia como sistema tecnológico, com foco em como as instituições (revistas de reportagens ilustradas), técnicas de produção, fotógrafos e editores cristalizam em imagens determinadas representações do mundo a partir das escolhas feitas pelos produtores na produção e circulação de fotografias (Alves, 2015).

propõe entender o conhecimento científico, os sistemas tecnológicos e as sociedades como um tecido com costuras, remendos e rasgos. Assim, é possível perceber como ele é fruto de um laborioso trabalho:

Voltar agora à metáfora do conhecimento como um tecido com costuras – vale a pena a redundância negada por Hughes – implica compreendê-lo não apenas como uma questão de redes e agenciamentos, mas como uma *ecologia*, no centro da qual estão vulnerabilidades e coisas esquecidas, como as tarefas de remendo e cuidado que reparam e sustentam ligações vitais entre aqueles que produzem conhecimento.<sup>3</sup> (Pérez-Bustos, 2016, p. 171).

Desse modo, a crítica da autora complementa o argumento para abordar a fotografia como sistema tecnológico, uma vez que pensar a fotografia (ou as linguagens artísticas) “com costuras” nos permite vê-la como uma linguagem complexa, que depende de diversos elementos – em especial, os humanos e organizacionais –, os quais estão em constantes negociações nos processos de criar representações ou de interpretar as imagens geradas. Dessa forma, pensar a fotografia como um “tecido com costuras” nos ajuda a entender que ela não é apenas uma imagem criada mecanicamente, um reflexo objetivo do mundo visível, mas, sim, uma interpretação da realidade a partir de um sistema que muda ao longo do tempo e é mediado por diversas circunstâncias, que dá ou nega o acesso a determinados grupos ou visões de mundo, materializando ou não determinadas visualidades e temas.

Entender a fotografia como sistema tecnológico nos faz perceber que, ao longo da história do desenvolvimento da fotografia, cada mudança – seja de equipamentos, aparecimento de fotógrafos ou paradigmas, de métodos de produção, de meios de circulação, de temas considerados fotografáveis ou não, assim como o acesso por novos públicos espectadores – transformou a fotografia como um todo, em maior ou menor grau. Modificou, portanto, a maneira como percebemos a linguagem fotográfica e a maneira como ela faz a mediação do mundo.

Nesse sentido, os artistas e trabalhos selecionados nesta pesquisa operam a linguagem fotográfica justamente nas relações entre os diversos elementos para evidenciar o funcionamento das imagens, mostrando as falhas ou colocando tensões nas representações naturalizadas pelo uso geral da imagem fotográfica. Portanto, a imbricação entre fotografia e

---

<sup>3</sup> Tradução realizada pelo autor a partir do original: “*Volver ahora a la metáfora del conocimiento como tejido con costuras – valga la redundancia negada por Hughes – implica entenderlo no solo como un asunto de redes y ensamblados, sino como una ecología, en cuyo centro se encuentran vulnerabilidades y cosas olvidadas, como las tareas de remiendo y cuidado que reparan y sostienen vínculos vitales entre quienes producen conocimiento*” (Pérez-Bustos, 2016, p. 171).

outras linguagens que se discute nesta tese adiciona diversos outros modos de configuração de sistemas tecnológicos, tornando o tecido entre tecnologia e sociedade uma “colcha de retalhos”, cheia de cores e costuras, com complexidades e contradições. Assim como as costuras que unem as diversas partes de um tecido, a contaminação entre linguagens nas obras selecionadas possibilita materializações mais explícitas justamente para discutir determinados temas e evidenciar as contradições que constituem a sociedade.

## 2.2 FOTOGRAFIA, UMA POSTURA ARTÍSTICA

Das múltiplas possibilidades de produção e circulação da imagem fotográfica, esta tese se debruça sobre a fotografia no âmbito da arte, mais especificamente, um tipo de produção artística relativamente recente que, desde o final dos anos 1960, passa a utilizar a fotografia como meio e linguagem privilegiados na execução de trabalhos artísticos.

Apesar de haver desde o surgimento da fotografia uma série de trabalhos e produções fotográficas com intuito artístico – como o movimento pictorialista no fim do século XIX, as vanguardas da década de 1920 e a fotografia moderna a partir dos anos 1940 –, foi principalmente após tensionamentos e transformações sofridas pela arte com movimentos como a Arte Pop e a Arte Conceitual, a partir dos anos 1960, que a fotografia ganhou espaço e tornou-se uma estratégia privilegiada por artistas nas suas poéticas.

A relação da fotografia com a arte foi conflituosa desde o seu surgimento no século XIX, quando suas características mecânicas de reprodução visual a afastavam de uma ideia de fazer artístico e a aproximavam da ciência ou da indústria. Segundo Entler (2009, p. 143), para ser reconhecida no mundo da arte, a fotografia buscou duas reações opostas: tentar se aproximar das características superficiais da pintura ou fechar-se nos limites da sua técnica. “Ambas as atitudes apenas contribuíram para seu isolamento, seja porque encontraram na submissão a única forma de diálogo com as artes tradicionais, seja porque buscaram um estatuto estético que lhe fosse exclusivo”<sup>4</sup> (2009, p. 143).

Em *Marcas da indiferença*, Jeff Wall (2017) argumenta de forma semelhante: a fotografia, primeiro, buscou a resposta no Pictorialismo e outros movimentos com foco na plasticidade da imagem. Pictorialismo foi um movimento surgido no final do século XIX e

---

<sup>4</sup> Como argumento no item 2.4, a produção moderna dos fotoclubes brasileiros tinha uma intenção artística e também teve relevância no desenvolvimento da linguagem fotográfica. As produções, inclusive, circularam nas exposições dos clubes e em museus importantes. Parte dessa história está ligada ao movimento pictorialista, mas também houve movimentos de vanguarda dentro dos clubes.

durou até as primeiras décadas do século XX. Tinha um caráter academicista, em que as regras de composição e as técnicas tinham valores considerados “mais elevados” do que as características de registro mecânico na criação das imagens – propriedade pela qual a fotografia era caracterizada e também criticada desde sua criação em meados do século XIX. Alguns dos recursos utilizados por pictorialistas eram o uso de técnicas mais artesanais, a intervenção do artista nas imagens, a busca por um desfoque e menor nitidez nas cópias, com a intenção de transformar os trabalhos em obras únicas – não mais múltiplos reproduzíveis, extremamente nítidos, “espelhos do real” – e mais próximas da estética das pinturas da época. Esses procedimentos fizeram o movimento pictorialista sofrer muitas críticas por distanciar-se dos potenciais do meio fotográfico ao tentar imitar a pintura:

A estratégia artística dos pictorialistas na afirmação da natureza artística da fotografia foi precisa. Forjaram uma estética que visava destruir o caráter revolucionário do seu meio de expressão. Por um lado, atacavam a sua referência direta à natureza, aquilo que acreditavam ser a cientificidade fria da imagem fotográfica. Através da intervenção na cópia, a fotografia perdia a sua ligação com um referente concreto e passava a evocar um lugar ideal, bem ao gosto do idealismo metafísico da arte romântica (Costa e Silva, 2004, p. 26).

A partir do pensamento sobre Arte Moderna proposto pelo crítico de arte Clement Greenberg, Jeff Wall (2017) afirma que após o Pictorialismo a fotografia fez uma espécie de autoexame para entrar na discussão moderna sobre arte, assim como as demais linguagens artísticas. A intenção desse autoexame, segundo a teoria greenberguiana, era entender as características e possibilidades de cada meio, diferenciando-o dos demais: perceber os limites da linguagem, produzindo obras a partir do que elas poderiam oferecer e descartando as características que não fossem essenciais a elas. Para o autor (2017, p. 162-164), foi a partir desse autoexame do meio que o modelo da reportagem se estabeleceu como o paradigma moderno da imagem fotográfica, ao desenvolver características como a capacidade de descrever visualmente e narrar os fatos de modo testemunhal: o fotógrafo que presencia e registra os fatos a partir do seu olhar. Ou seja, enquanto o modelo pictorialista tentava emular a pintura, esse segundo modelo buscava uma fotografia documental, cujo paradigma era a fotografia de reportagem produzida, principalmente, para as revistas ilustradas no mundo todo.

No livro *60/70: as fotografias, os artistas e seus discursos*, Juliana Gisi de Almeida (2015) discute, a partir dos discursos de jovens artistas conceituais, como a fotografia foi utilizada por eles e contribuiu para as transformações da arte a partir dos anos 1960-70. Segundo a autora (Almeida, 2015, p. 64), esse período se caracteriza por um

momento de crítica à arte tradicional e esses artistas rejeitavam determinadas convenções que davam base a ela, como a ideia do artista criador e da obra de arte para a contemplação:

Entre outras coisas, essa rejeição massiva e multifacetada contém um núcleo constituído pela desmistificação do gênio criador, da ideia de que o artista é um ser especial que produz objetos especiais, e pela negação de que o motor da produção artística seja a expressão. Naquele momento, porém, libertar-se desses elementos que compunham a figura do artista significava rejeitar uma certa ideia de arte tradicional – ligada ao Modernismo de Greenberg, por exemplo –, para abraçar uma outra ideia de arte não menos tradicional, ligada ao Dadaísmo e a Marcel Duchamp (Almeida, 2015, p. 64).

Nesse contexto, a fotografia vai aparecer como uma possibilidade de produzir uma arte em oposição às convenções da arte tradicional. Até então, a fotografia esteve presente em diversos meios e com muitas funcionalidades, desde álbuns de família até jornais, museus, anúncios publicitários, documentos científicos, etc. Almeida (2015, p. 69) sugere que essa versatilidade e vulgarização fazia o aparelho fotográfico parecer um dispositivo vazio, que dependia do seu operador para direcionar o sentido da sua produção a determinados discursos. Nesse sentido, a fotografia funcionaria como o meio ideal para que esses artistas “desaparecessem” do processo de criação, ao produzir imagens que não expressassem suas interioridades como autores, em oposição aos preceitos da arte tradicional. Portanto, o trabalho artístico a partir da fotografia seria como qualquer outra coisa do mundo. Assim, na tentativa de se colocar fora das convenções da criação artística, alguns artistas conceituais produziram fotografias banais através da imitação do fotógrafo amador, aquele que produz uma “fotografia qualquer”.

Ou seja, desde que não se pareça com a fotografia artística – que se esforçou por décadas para constituir uma tradição modernista de excelência e especificidade –, e sim com a fotografia qualquer, aquela dos jornais de notícia ou dos álbuns de família. [...] é a imagem anônima que não revela a excelência técnica nem o olhar especial do fotógrafo; é a imagem descartável dos jornais ilustrados; é a imagem que poderia ter sido feita por qualquer um (Almeida, 2015, p. 72).

Portanto, a visualidade da fotografia banal criada pelo amador se torna um modo eficiente de combater as tradições artísticas – como a do gênio, da obra para contemplação e expressão – constituídas ao longo da história como cânones da “alta arte”. Outro ponto em favor do “amadorismo”, levantado por Jeff Wall (2017, p. 178), é o fato de muitos dos artistas dos anos 1960 argumentarem que a maior parte das pessoas foi excluída da arte por barreiras sociais, sendo que a continuação dos regimes da “alta arte” intensificava esse afastamento.

O amadorismo é uma metodologia reducionista radical na medida em que é a forma de uma *personificação*. No fotoconceitualismo, a fotografia postula escapar aos

critérios da fotografia de arte por meio da performance do artista como um não artista que, apesar de ser um não artista, se sente ainda assim impelido a fazer fotografias. Essas fotografias perdem seu status de Representações aos olhos de seu público: são "fracas", "sem graça" e "insignificantes" (Wall, 2017, p. 182).

Portanto, através da mimese do “não artista”, da imagem “não estética” realizada por uma pessoa qualquer, a fotografia foi usada como um modo de crítica ao elitismo da arte: “Os critérios do radicalismo desconstrucionista – expressos em ideias como ‘as condições de não arte’ e ‘todo homem é um artista’ – podiam se aplicar à fotografia principalmente, se não exclusivamente, pela imitação da criação amadora de imagens” (Wall, 2017, p. 178). Porém, é preciso relativizar essa ideia de “não estético”. Almeida (2015, p. 39) aponta que a rejeição dos artistas a aspectos estéticos está ligada à contraposição ao discurso hegemônico da arte tradicional e aos cânones que supostamente deveriam ser seguidos para a criação de um trabalho artístico. Portanto, a resposta desses artistas se deu na simulação tanto da visualidade das imagens amadoras através de equipamentos de baixa qualidade, acessíveis a qualquer um, quanto na execução de imagens com temas ordinários. Mas, olhadas em retrospecto, essas imagens apresentam características estéticas, como composição, harmonia, construções de narrativas, entre outros critérios, e poderíamos considerá-las belas fotografias, por exemplo. Mesmo com o esforço dos artistas para se afastarem de critérios hegemônicos, talvez as suas formações artísticas e capacidades técnicas ainda escapem ao desejo de contraposição total às características tradicionais dos objetos artísticos.

Jeff Wall (2017, p. 183) sugere que, mesmo servindo à Arte Conceitual como meio de crítica, a fotografia não pôde acompanhar o conceitualismo puro que estava no centro do movimento até as últimas consequências: a redução da arte a um conceito intelectual e a negação da arte como experiência sensorial. Nesse sentido, a figuração se tornaria uma condição não essencial à arte, porém se tratava de uma característica da qual a fotografia não podia se dissociar, uma vez que ela é um meio descritivo de visualidades.

Sob essa luz, pode-se dizer que a fotografia teve o papel e a tarefa de afastar-se da arte conceitual, afastar-se do redutivismo e de suas agressões. O fotoconceitualismo foi, então, o último momento da pré-história da fotografia como arte, o fim do antigo regime, a tentativa mais sólida e sofisticada de libertar o meio de sua peculiar relação distanciada com o radicalismo artístico e de seus vínculos com a Imagem Ocidental. Com seu insucesso, ele revolucionou nosso conceito de Imagem e, nos idos de 1974, criou as condições para a restauração desse conceito como categoria central da arte contemporânea (Wall, 2017, p. 183).

Nesse sentido, Ronaldo Entler (2009, p. 144) afirma que nesse contexto de transformações radicais ocorridas a partir dos anos 1960, os artistas deixaram de se perguntar qual tipo de arte realizavam e passaram a utilizar várias linguagens em seus trabalhos, de



acordo com as suas necessidades poéticas. Além da fotografia, incorporaram diversos processos não convencionais à tradição artística, como serigrafia, o Xerox, performances, instalações, meios de comunicação de massa, entre outros.

É interessante também pensar que a fotografia penetrou efetivamente os espaços da arte de um modo tanto mais evidente quanto menos esteve preocupada em responder aos fantasmas históricos que interrogavam sobre sua legitimidade artística. Esse momento encarregou-se de exorcizar tal fantasma de forma radical: a questão de saber se uma fotografia é ou não uma obra de arte se esvazia quando ninguém está preocupado em definir se uma obra é ou não fotográfica, ou pictórica, ou videográfica etc. (Entler, 2009, p. 144).

Na atualidade, percebemos que as experimentações próprias do campo fotográfico e as apropriações da sua linguagem no campo artístico levaram ao desenvolvimento da fotografia e permitiram uma expansão nos modos de abordá-la nas produções contemporâneas. Não apenas servindo como crítica às convenções tradicionais, a fotografia, através de suas diversas modalidades, passa a ser entendida como possibilidade e materialidade na produção artística. Por exemplo, a fotografia banal do dia a dia, dos jornais, dos álbuns, agora é utilizada não como uma aparência a ser simulada pela sua falta de qualidades artísticas, mas, sim, pelo seu poder de dizer coisas sobre o mundo. A fotografia artística mais tradicional também pode ser acionada, caso os artistas entendam que o formalismo, por exemplo, possa ajudar a criar determinadas percepções nos seus trabalhos. Nesse sentido, Ronaldo Entler (2009, p. 143) afirma que fotografia contemporânea é “uma situação tão maleável que, com frequência, incorpora aspectos da tradição aos quais parecia se opor”. Um exemplo disso é o trabalho *Ressaca Tropical* (2009), de Jonathas de Andrade, no qual ele cria uma narrativa sobre uma Recife moderna, mas em decadência, a partir da mistura de fotografias e excertos de um diário anônimo achado no lixo. O artista lança mão de quatro acervos fotográficos diferentes, usando imagens de fotógrafos de várias épocas, com estilos e temáticas distintas, mas também produz ele próprio fotografias documentais de prédios modernistas da cidade (*Figura 1*).



**Figura 1 – Exemplo de união de estratégias fotográficas distintas**

Jonathas de Andrade, *Ressaca Tropical*, 2009. À esquerda: registro da obra na 7ª Bienal do Mercosul. À direita: exemplo de fotografia realizada pelo artista no trabalho. Fonte: Jonathas de Andrade (2020).

Assim, os usos da fotografia, seja pragmática ou artística, misturam-se e passam a comportar muitos métodos e práticas: é possível criar imagens inéditas a partir da captação fotográfica; ou reutilizar imagens já existentes advindas de meios como revistas, jornais, arquivos; ela pode ter a função de documentar um aspecto da realidade; assim como pode discutir a realidade a partir da criação ficcional ou lírica; ou ser associada a outras linguagens, materializando-se em múltiplas formas para além da imagem bidimensional, modo pelo qual estamos acostumados a vê-la.

Portanto, Entler (2009, p. 143) entende a fotografia contemporânea, antes de um estilo ou procedimento, como uma postura que pressupõe diversos modos de se apresentar, mas que tem como eixo central a “tentativa de se colocar de modo mais consciente e crítico diante do próprio meio”. Justamente esse modo consciente e crítico permite aos artistas entender os limites e consequências da linguagem, percebendo aquilo que cada meio tem a oferecer de diferente em relação aos demais em cada trabalho, porém sem a ideia de redutivismo ou essencialismos. Permite também um maior entrecruzamento entre linguagens na busca de gerar sentidos específicos na construção de cada trabalho.

### 2.3 ALÉM DAS ESTRATÉGIAS FOTOGRÁFICAS TRADICIONAIS

A fotografia pode se apresentar de vários modos, e nesta tese pretendo considerar apenas uma parte da produção fotográfica atual ligada à arte, mais especificamente, aquelas obras compostas através da hibridização (mais ou menos explícita) com outras linguagens,

seja através da materialidade das obras ou do modo de pensar cada linguagem. Fotografia plástica, ficcional, construída, expandida, contaminada e pós-fotografia são alguns dos nomes utilizados – ora como sinônimos, ora como modos de produção distintos – para tentar definir as transformações sofridas pela fotografia a partir de práticas que vêm sendo executadas dentro do universo artístico pelo menos desde os anos 1960. Portanto, neste item irei tratar de três desses conceitos que ajudam a definir e abordar esse universo fotográfico.

### 2.3.1 A fotografia *expandida* além de seu campo

Segundo o pesquisador Rubens Fernandes Jr. (2002, p. 107), o conceito de fotografia expandida foi utilizado pela primeira vez pelo crítico e fotógrafo Andreas Müller-Pohle<sup>5</sup> para descrever uma estratégia contemporânea de produção de imagens em que a fotografia extrapolava o campo e especificidades que até então a caracterizavam, como o recorte do real, para alcançar um universo da invenção de base informacional a partir dos programas da fotografia. Já o termo “expandido”, no sentido de significar a ampliação de uma manifestação artística, foi utilizado por Gene Youngblood nos anos 1970 ao se referir ao cinema influenciado pelo vídeo, televisão e computação. A ideia por trás do conceito de “expandido” é que a interação entre meios ou entre linguagens gera transformações nos próprios, expandindo seus limites tanto na produção quanto na percepção.

No centro da ideia de fotografia expandida, discutida por Rubens Fernandes Jr. (2002) em sua tese, está uma fotografia artística em oposição à fotografia tradicional ou utilitária, focada na capacidade de registro, e que se manifesta numa atitude de intervenção nas suas técnicas e programa: “A fotografia também expandiu seu território de ação, passando do documento fiel da realidade para a percepção de novos tempos e espaços; da ideia de informação e memória para o contingente e imponderável” (Fernandes Jr., 2002, p. 108).

A partir do pensamento de Müller-Pohle (1985, p. 11 *apud* Fernandes Jr., p. 110), a fotografia expandida teria dois métodos distintos de ação: retratar o mundo a partir de um ponto de vista subjetivo – esse é o modelo clássico do fotógrafo de reportagem/documental que registra o mundo a partir do seu ponto de vista testemunhal e único; o outro modo possível seria a intervenção ou interferência no dispositivo fotográfico, o que levaria à novidade.

---

<sup>5</sup> O conceito foi discutido no artigo *Information Strategies*, em 1985, na revista *European Photography*, vol.6, nº 1, da qual era criador e editor.

Dentro dos conceitos de fotografia expandida (ou fotografia experimental, construída, manipulada, contaminada, criativa, híbrida, precária, entre tantas outras denominações), devemos considerar todos os tipos de intervenções que oferecem à imagem final um caráter de inovação, a qual aponta para uma reorientação dos paradigmas estéticos, que ousam ampliar os limites da fotografia enquanto linguagem, sem se deter na sua especificidade. (Fernandes Jr., 2002, p. 115).

Segundo Fernandes Jr. (2002, p. 118), os tipos de intervenção podem se dar de três modos. Primeiro, no objeto, através da construção do assunto da fotografia, ou seja, pela encenação ou criação do objeto representado. Poderiam ser citados aqui os exemplos dos trabalhos de Cindy Sherman ou Jeff Wall (*Figura 2*), que criam fotografias encenando determinadas situações: a primeira, usando o próprio corpo para performar outros personagens; e o segundo contrata modelos para interpretar cenas que, muitas vezes, parecem ser registros instantâneos documentais.



**Figura 2 – Exemplos de intervenção no objeto fotografado através da encenação**

À esquerda: Cindy Sherman, *Untitled Film Still #34*, 1979. Fonte: Sherman (2003).

À direita: Jeff Wall, *Mimic*, 1982. Fonte: Wall (2005).

Parece-me que esse modo de intervenção se prende bastante à ideia de fotografia como documento objetivo (testemunha de uma realidade registrada), ainda que em oposição a ele, em que a ficção seria uma forma divergente da natureza fotográfica. Porém, como Juan Fontcuberta (2010, p. 13) nos lembra: “Toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira. Contra o que nos inculcaram, contra o que costumamos pensar, a fotografia mente sempre, mente por instinto, mente porque a sua natureza não lhe permite outra coisa”. A ficção faz parte da natureza da fotografia, uma vez que o aparelho fotográfico traduz o mundo em imagens codificadas e não apenas o registra.

O segundo modo seria a intervenção direta no aparelho fotográfico, quando o artista usa a fotografia de modo contrário ao programa pré-estabelecido pelo código incorporado no aparelho. Essa ideia se aproxima muito do conceito de “artista interventor”, proposto por Vilém Flusser (1998), que estabelece que é preciso clarear a “caixa preta” do aparelho fotográfico para que o fotógrafo não seja um mero “funcionário” do programa. Para o autor, a fotografia é a primeira imagem técnica, ou seja, uma imagem produzida por um aparelho. Assim, ele entende que esse aparelho incorpora uma série de teorias científicas que possibilitam a tradução do mundo em cenas. Haveria, desse modo, apenas uma gama de possibilidades limitadas de imagens possíveis já programadas no aparelho, e ao fotógrafo cabe apenas esgotar tais possibilidades. Porém, para Flusser, um fotógrafo que interviesse no programa poderia “branquear” o código da “caixa preta” (o aparelho) e criar novas imagens. Intervir no programa é ir contra imagens pasteurizadas, padronizadas, que todo equipamento fotográfico tende a gerar, uma vez que eles são máquinas de traduzir o visível em fotografias a partir das leis químicas/físicas/eletrônicas. Como exemplo, pode ser citado o trabalho *Postais para Charles Lynch*, do Coletivo Garapa, que será discutido no item 4.4.2. Nele, os artistas intervêm diretamente no código da fotografia digital para criar ruídos na imagem.

A terceira opção de intervenção seria a realizada na própria fotografia após sua confecção, integrando a imagem fotográfica a outros elementos, como colagem, texto, pintura, etc. Esse modo de intervenção é o que mais se aproxima das obras a serem discutidas nesta tese. Porém, também é preciso problematizá-lo, pois tal concepção de intervenção ainda se prende demais em uma ideia de “pureza” fotográfica, na qual a imagem “normal” não conteria intervenções, e a manipulação da cópia não seria uma parte do aparelho fotográfico. O ato de intervenção, no sentido de manipular a materialidade posterior da imagem, é o modo mais “radical” das possibilidades listadas, porém também devemos lembrar que intervir no negativo ou na cópia foi uma possibilidade da fotografia desde seu início. No item 2.4, quando será discutida a produção dos fotoclubistas brasileiros nos anos 1940, irei apresentar alguns exemplos que se encaixam nessa abordagem.

De qualquer modo, interessa-me olhar para o conceito de fotografia expandida a partir da ideia de desconstrução e instituição de novas possibilidades e modelos fotográficos: “Se admitirmos a fotografia expandida como aquela que rompe paradigmas, que subverte o modelo instituído, entendemos o ato de criação como um ato de desconstrução ou de destruição” (Fernandes Jr., 2002, p. 120). É possível entender esse tipo de procedimento com base na ideia de “reinvenção do meio”, proposta por Arlindo Machado: ao discutir o legado do pensamento de Vilém Flusser (1998), o autor (Machado, 2001) afirma que não seria

necessário ao fotógrafo interventor reprogramar, necessariamente, o código do aparelho para ter imagens não homogeneizadas pelo aparato técnico. Machado entende que há artistas que trazem o aparelho fotográfico para o encontro de seus desejos de modos tão significativos e radicais que podem ser considerados como a própria reinvenção do meio. Portanto, expande-se a linguagem, acrescentando toda uma série de modos de produção e visualização antes inexistentes ou ignorados pela maior parte dos artistas e fotógrafos.

O viés da fotografia expandida possibilita ver a fotografia como fluida e direcionar a atenção aos processos fotográficos, à atuação e intenções do artista, além da interação com o contexto da obra: “O que devemos intuir é que na fotografia expandida existe uma transferência de atenção da forma para o processo propriamente dito, mais o necessário entendimento do percurso do artista para a realização da sua obra, geralmente uma narrativa complexa e conflituosa” (Fernandes Jr., 2002, p. 155). E esse processo será essencial na produção discutida aqui, pois ele ficará aparente na maior parte dos trabalhos, fazendo parte constituinte das obras.

### 2.3.2 A fotografia *contaminada* por outros olhares

Outro conceito útil a esta pesquisa, e que gravita próximo ao de fotografia expandida, é a ideia de fotografia contaminada. O termo “contaminada” é utilizado pelo crítico e curador de arte Tadeu Chiarelli (1999; 2002) para discernir determinadas práticas imagéticas de uma fotografia “pura”.

“Fotografia pura” é aqui entendida como aquela fundamentalmente bidimensional e voltada para a exploração das especificidades do meio fotográfico; “fotografia contaminada”, como aquela interessada em articular as especificidades da modalidade fotográfica com outras modalidades artísticas, como a performance, a instalação, o objeto tridimensional, etc. (Chiarelli, 2002, p. 17).

Entendo que, a partir dessa definição, a ideia de “pura” se aproxima do entendimento modernista das linguagens, no qual busca-se defini-las e produzir a partir das características típicas de um meio, ou seja, o que cada meio tem de distinto dos demais. Porém, o termo “pura” traz incômodos, uma vez que novamente pressupõe uma idealização da linguagem e um modo “natural” de operá-la. Nenhuma linguagem pode ser pura em si, pois sempre há relações de constituição, sejam históricas, sejam materiais, com outras linguagens. No caso da fotografia, por exemplo, Arlindo Machado aponta, em *A Ilusão especular* (2015), o fato de a origem da fotografia guardar relação próxima com a história da

pintura, com heranças que remontam pelo menos ao Renascimento, como o uso da perspectiva, a figuração, a predileção a determinados temas e o uso de alguns aparatos técnicos, como a câmera obscura e lentes objetivas, na composição das imagens. Por outro lado, o entendimento de Chiarelli sobre “contaminação” cumpre o papel nesta pesquisa de determinar quais objetos serão observados e quais implicações podem ser aferidas a partir desse fenômeno, no sentido de olharmos para obras artísticas nas quais o pensamento fotográfico é contaminado por ou é contaminante de outras linguagens. Assim, entendo ser mais interessante colocar a fotografia “contaminada” em relação à fotografia “tradicional”, em vez de opô-la à ideia de “pureza”. Dessa maneira, o termo ajuda na compreensão de que ao longo da história houve um modo privilegiado de entender a fotografia através de uma série de usos sociais que favoreceram sua percepção como forma de registro e documento da realidade.

Portanto, fotografia contaminada é uma manifestação artística que se difere da postura tradicional e se imbrica a outras linguagens na construção de sentidos e experiências. Trata-se de “Uma fotografia contaminada pelo olhar, pelo corpo, pela existência de seus autores e concebida como ponto de intersecção entre as mais diversas modalidades artísticas, como o teatro, a literatura, a poesia e a própria fotografia tradicional” (Chiarelli, 1999, p. 115). Para Chiarelli – e entendo isso como fundamental –, essa prática permite discutir, a partir do arcabouço da fotografia, obras e artistas que “não seriam vistos propriamente como fotógrafos, mas como artistas que manipulam o processo e o registro fotográfico, contaminando-os com sentidos e práticas oriundas de suas vivências e do uso de outros meios expressivos” (Chiarelli, 1999, p. 115).

Essa hibridização das práticas contaminadas configura-se como um modo contemporâneo de produzir, uma vez que os artistas não se especializam em uma linguagem, necessariamente, mas se valem daquelas linguagens que têm à mão e que lhes são mais adequadas para produzirem os resultados desejados.

Os autores dessas fotografias contaminadas – fundamentalmente *performers*, já que seus trabalhos esgarçam ao máximo os limites entre arte e vida –, fazem parte de um grupo maior de fotógrafos, poetas, pintores, músicos e gravadores dispersos no tempo e no espaço brasileiros, artistas comprometidos com a produção de uma arte alheia aos purismos dos cânones mas sempre preocupada com seu tempo e lugar (Chiarelli, 1999, p. 120).

Contaminar significa deixar os limites mais difusos e, assim, potencialmente mais ricos. Significa deixar a alteridade transformar, seja na relação entre linguagens, seja na relação

entre artistas, temas, personagens e espectadores. Também é dar materialidade à ideia de interdependência entre vida e arte, expressão estética e produção de significados.

Um bom exemplo disso é dado quando Chiarelli discute obras fotográficas que tratam de identidade e não identidade. Segundo o crítico (Chiarelli, 1999, p. 132-150), parte da fotografia brasileira do século XX buscou a representação do povo brasileiro a partir de uma abordagem tradicional, a documentação. Porém, essa vertente se mostrou problemática, seja pela grande variedade de identidades no país, seja pela incapacidade do meio fotográfico de executar tal função em sua totalidade ou pelo contexto cultural em que os artistas estavam inseridos. Então, como resposta surgiu uma fotografia alternativa, com novas formas e materialidades, e que tentou desmascarar a pretensa função de identificadora de sua predecessora, a qual buscava se confundir com ou substituir aqueles que representa:

[...] uma das características mais marcantes da produção fotográfica que surge no Brasil entre os anos 80 e 90 é que ela tente a se apresentar não mais como uma imagem fotográfica bidimensional, plana e objetiva, mas expande-se pelo espaço tridimensional da sala de exposição, querendo ganhar uma espessura real e não apenas virtual (caso das instalações propostas pela artista Rosângela Rennó, Rubens Mano e outros) (Chiarelli, 1999, p. 137).

Para Chiarelli (Chiarelli, 1999, p. 137), essa produção não só questiona a perda de identidade dos personagens representados, como a própria identidade da fotografia é posta à prova ao ganhar novos tipos de materialidades e usos, perdendo características consideradas constitutivas de sua natureza, como a objetividade, por exemplo.

### 2.3.3 A fotografia pós-tecnologias eletrônicas e digitais

Pós-fotografia é um termo surgido nos anos 1990 e tem sido utilizado pelos teóricos e críticos para discutir os limites e novas realidades da fotografia. Para o fotógrafo e crítico Joan Fontcuberta (2017, p. 39), um dos principais pensadores na discussão do tema, a pós-fotografia seria uma fotografia adaptada à vida online, transformada radicalmente pelas novas formas produção e circulação de imagens.

Segundo o autor (Fontcuberta, 2017, p. 36-37), com os novos modos de produção e circulação eletrônicos e digitais, houve uma mudança no significado social da imagem fotográfica em seus usos, percepções e credibilidade. Ainda, características como a urgência da imagem em existir tendem a prevalecer sobre as outras qualidades, ou seja, a criação e circulação de imagens tendem a ser mais importantes do que os conteúdos que as imagens veiculam. Tal característica, implementada pelo desenvolvimento de novos métodos de



criação de imagens e proliferação de câmeras automatizadas no cotidiano de grande parte das pessoas, leva a uma massificação e saturação sem precedentes. Pensemos nas redes sociais atuais, onde cada evento cotidiano é motivo para a existência de uma nova fotografia, a qual será logo substituída por outra imagem. Destaca-se que esse fenômeno não é consequência apenas da digitalização da imagem, mas algo que ocorre e recebe críticas<sup>6</sup> ao longo de toda a história das imagens técnicas, as quais propiciaram uma massificação nos modos de produzir e experimentar imagens, algo reforçado e ampliado pelas tecnologias digitais contemporâneas.

No seu último livro, *La furia de las imágenes* (A fúria das imagens), Fontcuberta (2017) discute o impacto dessa transformação na cultura visual, tanto na vida cotidiana quanto na maneira como artistas utilizam as novas dinâmicas da imagem em suas produções. No capítulo *Por um manifesto pós-fotográfico*, baseado no texto homônimo publicado originalmente em 2011, o autor lista 10 atitudes pós-fotográficas em relação à arte e à criação das imagens:

1. Sobre o papel do artista: já não se trata de produzir “obras”, mas de prescrever sentidos.
2. Sobre a atuação do artista: o artista se funde com o curador, com o colecionador, com o docente, com o historiador, com o teórico... Todas essas facetas são camaleonicamente autorais.
3. Sobre a responsabilidade do artista: impõe-se uma ecologia do visual que penalizará a saturação e dará preferência à reciclagem.
4. Sobre a função das imagens: a circulação da imagem prevalece sobre o conteúdo.
5. Sobre a filosofia da arte: deslegitimam-se os discursos de originalidade e normalizam-se as práticas de apropriação.
6. Na dialética do sujeito: o autor está camuflado ou na nuvem. Reformulam-se modelos alternativos de autoria: coautoria, criação colaborativa, interatividade, anonimatos estratégicos e obras órfãs.
7. Sobre a dialética do social: superação das tensões entre o privado e o público. A intimidade como relíquia.
8. Sobre o horizonte da arte: será dada mais importância aos aspectos lúdicos em detrimento da anedonia (o solene + o enfadonho) em que a arte hegemônica tende a se refugiar.
9. Sobre a experiência da arte: privilegiam-se práticas de criação que nos habituarão à despossessão: compartilhar é melhor do que possuir.
10. Sobre a política da arte: não se render nem ao glamour nem ao mercado para se inscrever na ação de sacudir as consciências.<sup>7</sup> (Fontcuberta, 2017, p. 39-40).

<sup>6</sup> Uma das críticas mais famosas é a realizada em 1936 por Walter Benjamin (2014) no texto *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*.

<sup>7</sup> Tradução realizada pelo autor a partir do original: “1. Sobre el papel del artista: ya no se trata de producir ‘obras’ sino de prescribir sentidos. 2. Sobre la actuación del artista: el artista se funde con el curador, con el

Os pontos principais do manifesto versam sobre o modo de produção de imagens, seus sentidos e autoria. Um dos aspectos mais importantes é que, na lógica pós-fotográfica, o artista não é, necessariamente, quem cria a imagem, mas, sim, quem prescreve o sentido a elas: ele seleciona e articula as possibilidades de sentido que a imagem terá na obra. A criação da imagem única ou original também perde preponderância, pois em um contexto em que há abundância de imagens sendo produzidas e circulando, cabe ao artista a responsabilidade de fazer a “ecologia do visual”, selecionando imagens já existentes e reciclando-as ao prescrever novos sentidos. Assim, a autoria da obra se torna menos definida, dando lugar a outras formas de coprodução. Outro ponto que merece destaque é o décimo mandamento, o qual indica a função do artista de agitar as consciências. Essa abordagem de criação favorece uma conscientização dos significados gerados e seus contextos a partir da explicitação do processo de criação e circulação de imagens. Ponto que toca, em especial, o que se busca discutir nesta tese: a ideia de que os artistas podem, com suas obras, propor e evidenciar discussões sobre as sociedades e contextos nos quais estão produzindo.

Reutilizar imagens é um dos pontos-chave no modo de produção pós-fotográfico, porém Fontcuberta (2017, p. 59-60) aponta uma sutileza linguística em relação a esse princípio. O autor sugere utilizar “adotar” em vez de “apropriar”. No seu argumento, ele usa o exemplo de “adoção” no sentido jurídico (como em “adotar um filho”) e também a possibilidade de “adotar uma imagem” (enquanto utilização de símbolo reconhecível). No primeiro caso, quem adota um filho transfere direitos civis ao adotado. No segundo caso, significa se colocar em relação à autoridade da própria imagem e seu sentido de ação: como os cristãos que adotam a cruz como símbolo da sua fé<sup>8</sup>. Para Fontcuberta (2017, p. 60), “adotar” ainda é diferente de “apropriar” por ser uma ação pública, uma declaração de escolha por algo dentro da esfera social. Então, adotar uma imagem já existente é prescrever novos

---

*coleccionista, con el docente, con el historiador, con el teórico... Todas estas facetas son camaleónicamente autorales. 3. Sobre la responsabilidad del artista: se impone una ecología de lo visual que penalizará la saturación y alentará el reciclaje. 4. Sobre la función de las imágenes: la circulación de la imagen prevalece sobre el contenido de la imagen. 5. Sobre la filosofía del arte: se deslegitiman los discursos de originalidad y se normalizan las prácticas apropiacionistas. 6. En la dialéctica del sujeto: el autor se camufla o está en la nube. Se reformulan modelos alternativos de autoría: coautoría, creación colaborativa, interactividad, anonimatos estratégicos y obras huérfanas. 7. Sobre la dialéctica de lo social: superación de las tensiones entre lo privado y lo público. La intimidad como reliquia. 8. Sobre el horizonte del arte: se dará más juego a los aspectos lúdicos en detrimento de la anhedonia (lo solemne + lo aburrido) en que suele refugiarse el arte hegemónico. 9. Sobre la experiencia del arte: se privilegian prácticas de creación que nos habituarán a la desposesión: compartir es mejor que poseer. 10. Sobre la política del arte: no rendirse ni al glamour ni al mercado para inscribirse en la acción de agitar conciencias” (Fontcuberta, 2017, p. 39-40).*

<sup>8</sup> Há aqui uma aproximação ao conceito de representação de Stuart Hall. O autor discute, em *Centralidade da cultura* (Hall, 1997), como, ao escolhermos conjuntos de imagens para nos representar (como membros de uma nação, por exemplo), investimos nossas identidades nessas imagens e naquilo que elas significam.

sentidos a ela – como os pais transmitem direitos aos filhos – ao inseri-la em outros contextos, mas também lidar com os sentidos que ela traz consigo de seu contexto original.

Assim como os conceitos discutidos anteriormente, a pós-fotografia também precisa ser problematizada. Para o autor, a prática é uma ruptura significativa com a fotografia, uma mudança no regime de visualidade e na forma de produção e circulação de imagens: “se a fotografia esteve ligada tautologicamente à verdade e à memória, a pós-fotografia hoje quebra esses vínculos: no ontológico, desacredita a representação naturalista da câmera; no sociológico, desloca os territórios tradicionais dos usos fotográficos”<sup>9</sup> (Fontcuberta, 2017, p. 15). A discussão sobre a pós-fotografia nos leva a questionar tanto as consequências na produção e na mediação da imagem, geradas pelo desenvolvimento de novas tecnologias, como também a própria concepção sobre a natureza fotográfica ou, como Ronaldo Entler argumenta em artigo em sua coluna na *Revista Zum*: “Em alguma medida, a pós-fotografia é a fotografia que foi colocada no divã da história para prestar conta desses momentos dolorosos, repensando seu rumo ou, pelo menos, assumindo uma consciência autocrítica dos problemas que persistem ou se agravam” (Entler, 2020).

No artigo citado, Entler discute o pensamento de outros autores sobre o conceito de pós-fotografia. Uma das visões mais interessantes é a percepção de Geoffrey Batchen, para o qual a pós-fotografia resulta de um processo de hibridização de linguagens “em que a fotografia tende a desaparecer como ‘entidade isolada’” (Batchen, 1992, *apud* Entler, 2020). Há, nesse sentido, uma aproximação à ideia de fotografia contaminada, que se transforma e adquire novas práticas na relação com universos para além dos usos tradicionais. Não se trata de pensar a fotografia como uma tecnologia que se torna obsoleta pelo surgimento de outras, uma vez que a fotografia é uma “economia de desejos e conceitos”, e “enquanto esses desejos e conceitos persistirem, de um modo ou de outro, a fotografia também persistirá” (Batchen, 1994, p. 48 *apud* Entler, 2020). Entler cita ainda uma entrevista recente em que Batchen afirma que “Todos os termos têm seu prazo de validade e talvez a pós-fotografia já tenha atingido esse ponto. Hoje, eu usaria simplesmente fotografia” (Batchen *apud* Entler, 2020).

Essa contra-argumentação em relação ao termo “pós” como o fim da fotografia nos permite admitir que houve transformações fundamentais em decorrência das mudanças tecnológicas na produção e circulação de imagens, que impactaram nossa relação com as

---

<sup>9</sup> Tradução realizada pelo autor a partir do original: “*si la fotografía ha estado tautologicamente ligada a la verdad y a la memoria, la postfotografía quiebra hoy esos vínculos: en lo ontológico, desacredita la representación naturalista de la cámara; en lo sociológico, desplaza los territorios tradicionales de los usos fotográficos*” (Fontcuberta, 2017, p. 15).

novas fotografias, mas também perceber que algo permanece, algum pensamento ou desejo fotográfico continua a existir. A fotografia não é estanque, mas se transforma ao longo do tempo com novas práticas, ampliando as fronteiras e não criando rupturas intransponíveis. Assim, entendo que, em vez de pensar a pós-fotografia como uma superação, é mais interessante vê-la como um modo de nos relacionarmos com as imagens na contemporaneidade, ou como afirmou Batchen (1994, p. 48 *apud* Entler, 2020): “com a pós-fotografia entramos numa era situada depois, mesmo que não ainda além da fotografia”.

#### 2.3.4 Ainda fotografia

Esses três conceitos – fotografia expandida, contaminada e pós-fotografia – apresentam semelhanças e diferenças, bem como pontos a serem questionados ou relativizados. Na escrita desta tese, irei privilegiar o termo “fotografia contaminada”, porém num uso que incorpore os três conceitos articulados entre si a partir de um posicionamento crítico, o que permitirá olhar para produções atuais na arte brasileira, selecionar um grupo de obras, analisar como e quais significados podem ser construídos a partir dessas práticas artísticas. Assim, ao usar esses conceitos articulados, a intenção é de definir o objeto de pesquisa e provocar o pensamento crítico em relação à linguagem fotográfica e aos diversos modos como ela pode ser acionada em trabalhos artísticos. Pensar a intersecção entre fotografia e outras linguagens a partir desses conceitos ajudará a perceber que, como sugerido por Batchen, a fotografia deixa de estar isolada, contamina outras linguagens e por elas é contaminada, expande-se dos seus usos tradicionais e transforma a nossa relação com as imagens, alterando a mediação oferecida por elas. Também será possível entender que permanece, para além de uma materialidade ou superficialidade característica do meio fotográfico, um pensamento, ou seja, um modo de olhar e dar significado ao mundo. Fotografia contaminada, expandida ou pós? Ainda fotografia.

[...] por trás dessa diversidade [de procedimentos fotográficos] há em comum uma postura, um pensamento, um discurso: uma atitude menos mistificadora diante da técnica, a consciência sobre os artifícios que afirmam a fotografia como instrumento da ciência e da memória, uma posição crítica com relação à sua história e o reconhecimento das virtualidades – os diferentes tempos – que coabitam uma imagem que, até então, parecia se esgotar num dado instante do passado (Entler, 2009, p. 145).

As práticas artísticas não são substituídas, mas ficam disponíveis aos artistas, que podem lançar mão das linguagens e técnicas necessárias para criar os sentidos que desejarem:

por vezes a imagem tem uma função documental; em outras, ela será requisitada para questionar nossa crença nas representações. De qualquer modo, essas práticas tensionam a fotografia e, ao ter grande visibilidade, “reinventam o meio”, transformando a linguagem e desestabilizando o entendimento sobre a “natureza fotográfica”. Voltando à metáfora do tecido entre conhecimento científico, sociedade e tecnologia: essas práticas são mudanças que criam rasgos na fotografia, mas ao mesmo tempo permitem novas costuras, criando colchas de retalhos, cheias de cores e formas.

Portanto, com base nessas definições e problematizações, destaca-se que nesta pesquisa não interessam as obras fotográficas consideradas “tradicionais”. Pretendo focar em obras que seriam difíceis de caracterizar como fotografias sob a ótica tradicional, uma vez que a imbricação das linguagens é tamanha que seria impossível dissociar os elementos constituintes sem perder o sentido das obras. A razão por dar preferência às obras mais “radicais” – e não a outras possibilidades fotográficas na arte – se dá por compreender que tais manifestações artísticas permitem o contraditório aflorar e, com ele, um estranhamento que afeta o espectador e possibilita deslocamentos, evidenciando as próprias contradições e particularidades existentes nos temas e assuntos tratados nas obras. Entendo essa contaminação não apenas na superficialidade, na simples mistura de características plásticas de linguagens distintas, mas também nas lógicas dos pensamentos das linguagens que, ao se imbricarem, manifestam-se em formas visuais. Desse modo, a hibridização das linguagens adiciona outros elementos ao sistema tecnológico fotográfico, permitindo novos modos de pensar e representar sentidos sobre a realidade e a sociedade.

A exterioridade dessas obras possibilita vislumbrar os seus processos de confecção, perceber quais elementos foram acionados e, a partir daí, talvez seja possível entender quais significados podem ser produzidos gerando ideias nos espectadores, pois, como afirma Etienne Samain (2012), as imagens são formas que pensam e que nos fazem pensar. Acredito, assim, que a forma pode manifestar os pensamentos dos artistas, como também criar outros pensamentos nos espectadores, uma vez que as obras lidam com uma variedade de referências criadas a partir dos múltiplos elementos e relações entre eles.

#### 2.4 A CONTAMINAÇÃO NA OBRA DE GERALDO DE BARROS

Os trabalhos artísticos aos quais dedico minha atenção nesta tese foram produzidos a partir dos anos 1970 no Brasil e estão relacionados às mudanças ocorridas no modo de pensar e fazer arte em âmbito mundial, quando a fotografia ganha um protagonismo

definitivo no universo artístico, em especial após a Arte Conceitual. Porém, é possível traçar algumas relações com a fotografia contaminada a partir de práticas anteriores de alguns artistas brasileiros, ou pelo menos perceber algumas heranças, e entender como a fotografia era tratada no Brasil no período anterior ao foco desta pesquisa.

A fotografia passou pelo processo de modernização no Brasil a partir de duas correntes principais nos anos 1940. Uma corrente refere-se à introdução do modelo da fotorreportagem<sup>10</sup> internacional implantado nas revistas ilustradas e que vai ter como paradigmas principais o fotojornalismo e o conceito de documentação através do testemunho do fotógrafo. A outra corrente moderna ocorreu através da experimentação e desenvolvimento da linguagem fotográfica dentro dos fotoclubes amadores. Neste item, irei discutir brevemente alguns aspectos da fotografia nos fotoclubes, uma vez que esse movimento foi o que mais aproximou a fotografia do mundo da arte. Enquanto a fotorreportagem teve uma função mais pragmática e influenciou um tipo de produção fotográfica artística mais tradicional, voltada para o fotodocumentarismo.

Com o desenvolvimento tecnológico ao longo do século XIX que levou à industrialização dos insumos para a produção fotográfica, como filmes e papéis sensíveis, a fotografia deixou de estar apenas na mão de especialistas, portadores de conhecimentos científicos específicos, para sua execução, e pôde ser disponibilizada a um público mais amplo. Assim, surgiram em todo o mundo várias associações de amadores e profissionais organizados em clubes fotográficos, nos quais os membros trocavam informações e técnicas, organizavam exposições, competições e eventos, publicavam revistas e manuais de temática fotográfica, etc.:

De caráter elitista, o fotoclubismo visava fazer da fotografia uma atividade artística. A condição do fotógrafo clubista, em termos gerais, era a do profissional liberal que, dono de uma situação financeira privilegiada, podia se dedicar à fotografia em suas horas vagas. Para essa classe média urbana em ascensão, carente de símbolos que a identificassem socialmente, o fotoclubismo veio bem a calhar, criando-lhe uma forte identidade cultural. O pequeno burguês agora é um artista (Costa e Silva, 2004, p. 22).

Assim como no resto no mundo, o fotoclubismo também se desenvolveu no Brasil<sup>11</sup>, especialmente a partir do início do século XX nas grandes cidades. Rio de Janeiro e

---

<sup>10</sup> O livro *As origens do Fotojornalismo no Brasil*, de Helouise Costa e Sergio Burgi (2012), traz um bom panorama para a compreensão do papel da fotorreportagem na fotografia brasileira através da introdução de modelos internacionais desenvolvidos nas revistas ilustradas do país.

<sup>11</sup> Uma análise geral sobre o movimento fotoclubista no Brasil pode ser encontrada no livro *Fotografia Moderna no Brasil*, de Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva (2004).

São Paulo foram os principais centros, mas também surgiram clubes em cidades de pequeno e médio porte em todo o território nacional.

O início da produção desses artistas dentro dos fotoclubes se deu, principalmente, a partir dos princípios do Pictorialismo. Como citado anteriormente, este foi um movimento mundial que aspirava alçar a fotografia ao status de arte, em direta oposição às suas características mecânico-científicas de reprodução do visível, através do uso de técnicas mais artesanais, intervenções na cópia, a fim de se aproximar da estética das pinturas da época.

É preciso notar que no Brasil a influência pictorialista perdurou mais do que em outros lugares. Na Europa e Estados Unidos, por exemplo, o movimento se mostrou relevante até meados da década de 1910, mas no Brasil a estética pictorialista persistiu até os anos 1940, pelo menos. Inclusive, os primeiros fotógrafos colaboradores das revistas ilustradas da época, como *O Cruzeiro*, eram membros fotoclubistas – o que ocorreu até meados dos anos 1940, quando o já citado modelo internacional da fotorreportagem foi introduzido no país por fotógrafos estrangeiros e desenvolvido por uma nova geração de profissionais.

Segundo Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva (2004, p. 33), o desenvolvimento econômico e urbano ocorrido no Brasil no período após a Segunda Guerra Mundial possibilitou um novo impulso no movimento fotoclubista, que havia diminuído no país durante o período das grandes guerras. Esse novo momento se deu principalmente na cidade de São Paulo com o Foto Cine Clube Bandeirante e gerou uma transformação na abordagem dos trabalhos ao desenvolver uma linguagem própria e moderna da fotografia, o que influenciou uma série de artistas. Para os autores (Costa e Silva, 2004, p. 35), o próprio Bandeirante identificou a necessidade de uma mudança real nos rumos da fotografia, a qual foi desenvolvida a partir das pesquisas individuais de alguns de seus membros, chamados pelos autores de “os pioneiros” da fotografia moderna brasileira:

Tratava-se de abrir possibilidades para a construção de uma nova linguagem. O pioneirismo desses fotógrafos centrou-se justamente na busca de uma visão pessoal, desenvolvida intuitivamente, sem um projeto explícito de modernidade. Os pioneiros foram José Yalenti, Thomaz Farkas, Geraldo de Barros e German Lorca (Costa e Silva, 2004, p. 37).

Por serem fotógrafos jovens, eles tiveram sua formação depois do auge do Pictorialismo e tinham influências de movimentos modernos europeus, como a Nova Visão. Esse movimento, surgido na Alemanha no período das vanguardas artísticas do entreguerras, teve László Moholy-Nagy como um dos principais nomes e privilegiava características consideradas mais intrínsecas à fotografia na sua estética, como o formalismo, a montagem, a

abstração, etc. Assim, houve um afastamento dos princípios pictorialistas vigentes, de modo que, para esses novos artistas fotoclubistas, os processos técnicos passaram a ser meios de expressão das suas visões e não mais paradigmas para a criação das obras. Ocorreu também uma mudança na temática dos trabalhos: se antes o assunto precisava ser necessariamente belo, como as paisagens ou marinhas, agora coisas simples ou cotidianas poderiam se tornar assunto de uma fotografia. Portanto, os trabalhos desses pioneiros desenvolveram o experimentalismo, a geometrização e a abstração das cenas, criando novos parâmetros para a imagem fotográfica, e influenciaram a geração seguinte de artistas nos fotoclubes.

No movimento fotoclubista, destaca-se a produção realizada por Geraldo de Barros, pois sua atuação pode ser considerada vanguardista, dada a radicalidade de suas experimentações – por isso, sua produção se aproxima muito do tipo de fotografia tratado nesta pesquisa.

Além de fotógrafo, Geraldo de Barros foi pintor, escultor, gravurista, designer e publicitário. Portanto, há uma inter-relação de linguagens em sua poética, inclusive as misturando em vários de seus trabalhos. Sua produção efetiva na fotografia foi relativamente curta e ocorreu principalmente durante o período em que esteve ligado ao Foto Cine Clube Bandeirantes, entre os anos de 1946 e 1951. Porém, em outros momentos da sua carreira, Geraldo produz trabalhos através da intervenção em fotografias já existentes, sejam do seu acervo familiar, sejam imagens presentes em mídias de massa.

Em 1950, com o auxílio de Thomaz Farkas e German Lorca, o artista montou o laboratório de Fotografia do Museu de Arte de São Paulo (MASP), onde pôde desenvolver suas pesquisas fora do movimento fotoclubista. Inclusive, foi no MASP, em 1951, que ele realizou uma exposição individual divisora de águas, chamada *Fotoforma (Figura 3)*, na qual ele apresenta desde fotografias de naturezas-mortas, passando por abstrações geométricas realizadas através de múltiplas exposições, até intervenções com desenhos sobre as fotografias: “Na ocasião, os procedimentos pouco ortodoxos e a maneira de apresentar as imagens evidenciaram a concepção de que a fotografia é um objeto concreto no tempo presente e não uma janela para outra realidade” (Espada, 2014, p. 8).





**Figura 3 – Montagem da exposição *Fotoforma***  
Geraldo de Barros, 1951. Registro da exposição no MASP. Fonte: Barros e Espada (2014).

O artista foi um dos precursores da Arte Concreta no Brasil, cujos princípios já podiam ser notados na sua produção exposta em *Fotoforma*, mesmo antes desse movimento se desenvolver no país:

A exposição *Fotoforma*, realizada no MASP em 1950<sup>12</sup>, trouxe a público um trabalho precursor da arte de vanguarda no Brasil. As fotos apresentadas tinham um caráter predominantemente construtivo, muito embora o artista não tivesse um projeto teórico que norteasse a sua pesquisa. Geraldo de Barros chegou mesmo a afirmar que naquela época não sabia o que era concretismo. Contudo, suas fotoformas materializaram questões que somente anos mais tarde seriam abordadas por nossos artistas plásticos (Costa e Silva, 2004, p. 43-44).

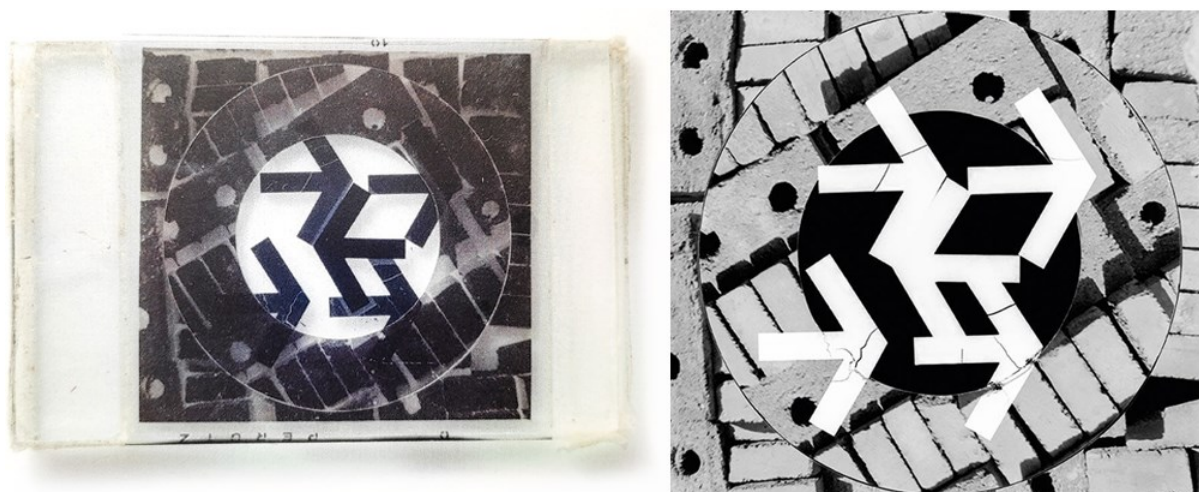
Até Geraldo de Barros, a produção fotográfica nos fotoclubes ocorria de modo tradicional (captação, revelação e ampliação). O artista é o primeiro a intervir radicalmente em todo esse processo, rompendo com a preponderância da câmera fotográfica e a reprodução de um espaço tridimensional. A sua abordagem ocorre, assim, sem “purismos”, ao intervir diretamente no negativo com cortes, tinta e desenhos com ponta seca.

Geraldo de Barros rompeu com a integridade do processo fotográfico, apresentando uma alternativa para o modernismo. [...] A intervenção do artista retirou do aparelho

<sup>12</sup> Apesar de os autores afirmarem que a exposição se deu em 1950, fonte mais recente do livro *Geraldo de Barros e a fotografia* (Barros e Espada, 2014), que discute toda a obra do artista, afirma que a exposição ocorreu em janeiro de 1951.

o poder de determinação do resultado final. Conseqüentemente atacou as características realistas de representação da fotografia. Formas puras vieram à tona, tomando conta da imagem fotográfica (Costa e Silva, 2004, p. 83).

No lado esquerdo da *Figura 4* vemos um negativo de médio formato (filme com *frame* de 6x6 cm), no qual foram realizados cortes circulares concêntricos, dividindo o negativo em três partes. A parte intermediária é rotacionada, desconstruindo a continuidade das formas, e a parte central foi retirada, para inserir flechas pintadas – é possível perceber, inclusive, a tinta craquelada. Realizada a intervenção, o artista fez a ampliação e cópia da imagem (à direita), descaracterizando a imagem original que, agora, não é mais o registro de tijolos empilhados, mas uma composição gráfica abstrata.



**Figura 4 – Exemplo de recortes nos negativos por Geraldo de Barros**  
 À esquerda: negativo, 6x6 cm. À direita: cópia final de *Fotoforma*, c. 1949.  
 Fonte: Barros e Espada (2014).

No exemplo da *Figura 5*, Geraldo fotografa um sapato, que se torna nariz e boca de uma menina quando ele pinta sobre o negativo (também de 6x6 cm) e raspa a emulsão fotográfica com uma ponta seca, criando um retrato a partir de um objeto ordinário. A cópia, por sua vez, também é inovadora, ao abrir mão do formato normalmente usado, bidimensional e retangular, para se tornar um objeto tridimensional: a fotografia foi aplicada a uma base rígida de madeira, com formas arredondadas que seguem o desenho realizado sobre o negativo. Na *Figura 3* (página 40), é possível perceber que essa obra foi mostrada na exposição *Fotoformas* no MASP sobre um suporte, do mesmo modo que uma escultura seria exibida.



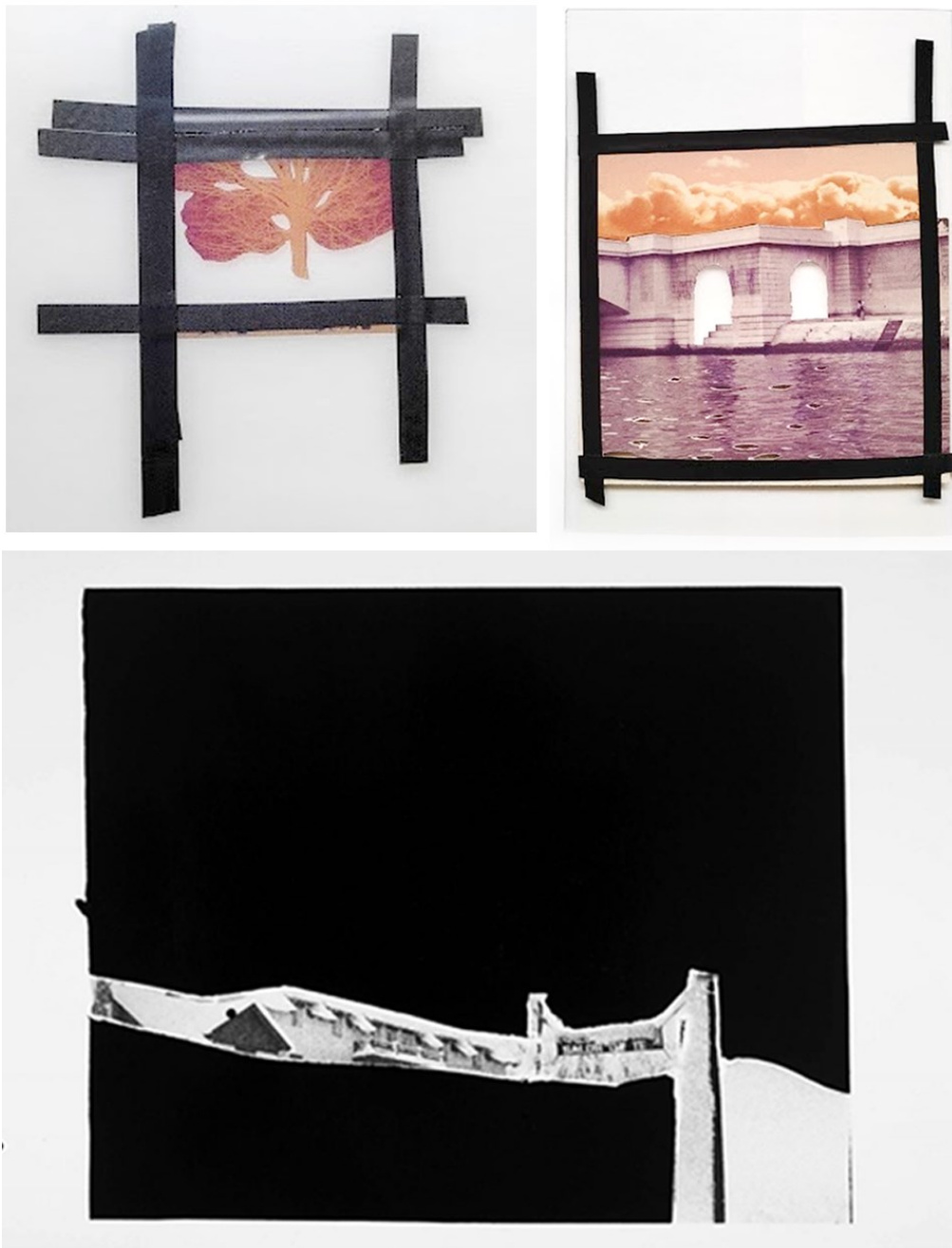
**Figura 5 – Exemplo de desenhos sobre negativos por Geraldo de Barros**  
 À esquerda: negativo, 6x6 cm. À direita: cópia final de *A menina do sapato*, c. 1949.  
 Fonte: Barros e Espada (2014).

Em fase posterior, Geraldo de Barros faz uma série de pinturas sobre imagens de anúncios publicitários dos anos 1960. No exemplo da *Figura 6*, ele pinta com tinta preta parte dos rostos de um casal na fotografia adotada de um anúncio, originalmente feito para ser veiculado em *outdoors*. Como este veículo publicitário é feito para ser visto de longe, as retículas que formam as cores costumam ser grandes, e podemos percebê-las no quadro de Geraldo de Barros, pois observamos a imagem de perto, num momento de quase intimidade com o casal da foto. Assim, as retículas e o uso da pintura explicitam as linguagens e modificam a função original da fotografia.



**Figura 6 – Exemplo de adoção e intervenção em imagem fotográfica por Geraldo de Barros**  
*Homem e mulher*, 1966 (inteira e detalhe). Exposta no Itaú Cultural em 2021. Fonte: autoria própria.

A *Figura 7* mostra exemplos da última série de trabalhos realizados pelo artista. No final de sua vida, entre 1996 e 1998, com auxílio da sua assistente Ana Moraes, Geraldo de Barros revisita seu acervo de fotografias familiares e intervém, cortando e remontando tanto negativos (à esquerda) quanto cópias fotográficas (ao centro) que são fixados com fita adesiva preta. Alguns dos negativos remontados ainda foram ampliados em novas cópias fotográficas (à direita). Desse modo, sem pudor com a ideia de registro e memória, o artista reconstrói as cenas, criando outras histórias e composições.



**Figura 7 – Exemplos de resignificação de fotografias por Geraldo de Barros**  
Três obras da série *Sobras*, 1996-98. Acima: recorte de negativo 35 mm; recorte de cópia de época em papel.  
Abaixo: cópia contemporânea a partir de negativo reeditado. Fonte: Barros e Espada (2014).

Temos nesses exemplos ao longo da carreira do artista uma abordagem que se mostra, já nos anos 1940, uma fotografia expandida e contaminada, ao intervir nos negativos e misturar a fotografia com outras linguagens, como desenho, pintura e colagem – o que vai ser confirmado com os trabalhos de reciclagem de imagens nos anos 1960 e nos anos 1990. Principalmente, a obra de Geraldo de Barros não aborda a fotografia como algo puro e estanque, mas como uma forma de pensar e de materializar a visão do artista. Não se pretende aqui dar conta de toda obra e contribuição do trabalho de Geraldo de Barros para a arte no Brasil, mas apenas apontar para o fato de que, no momento em que a fotografia se transforma no país, modernizando-se e entendendo-se como uma linguagem com paradigmas próprios, o artista dá um passo além. Entendo que o artista “dessacraliza” o processo fotográfico, expandindo o próprio entendimento da linguagem. Assim, voltando ao conceito da fotografia como sistema tecnológico e à metáfora do tecido com costuras, o que Geraldo de Barros faz é reconstruir o tecido da linguagem fotográfica, ao rasgá-lo e costurá-lo, acrescentando novas possibilidades e formas a ele.

É válido notar que, apesar da importância, o movimento fotoclubista e a contribuição de vários desses artistas foram pouco valorizados pela crítica da fotografia, que tendeu a dar mais destaque às vertentes documentais da linguagem. Porém, novas pesquisas e exposições têm se debruçado a entender as contribuições dadas por esses artistas.

\* \* \*

Neste capítulo, tracei um panorama que contextualiza o tipo de produção sobre o qual esta pesquisa se debruça, ao discutir o pensamento sobre fotografia e apresentar uma breve descrição histórica das relações entre ela e a arte. A intenção foi compreender as condições que permitem a um grupo de artistas brasileiros lançar mão de estratégias como a adoção de imagens e a contaminação entre linguagens para criar seus trabalhos.

Também foi possível perceber que as linguagens são sistemas tecnológicos complexos, compostos por diversos componentes articulados, e a fotografia é uma linguagem pura, mas que possui viesamentos, como visões de mundo que influenciam o modo como as imagens serão produzidas e recebidas. Entende-se que os artistas e trabalhos abordados nesta pesquisa têm consciência das características e falhas das imagens fotográficas. Portanto, a contaminação é uma maneira de se acionar a fotografia para discutir os temas sociais propostos, pois se entende aqui que essa estratégia permite aflorar o contraditório e o diverso, justamente para colocá-los em pauta através das obras.

Nesse sentido, a seleção geral ocorreu a partir das obras, ou seja, pensando-se em como as características formais e temas abordados poderiam contribuir para a discussão proposta com esta pesquisa. Desse modo, foram pré-selecionados os trabalhos de 44 artistas brasileiros ou que atuam no Brasil com produções desde o final dos anos 1960 até a atualidade<sup>13</sup>. A maioria deles é de multiartistas – ou seja, trabalham com várias técnicas e linguagens –, e nas obras escolhidas há, necessariamente, a presença da linguagem fotográfica com papel preponderante na constituição dos trabalhos. Alguns dos artistas, como Rosângela Rennó, por exemplo, têm poéticas com ênfase essencialmente na linguagem fotográfica, enquanto outros utilizam a imagem fotográfica somente em trabalhos específicos. Rosângela não produz novas fotografias, mas trabalha com arquivos fotográficos ou com objetos e procedimentos que gravitam em torno da linguagem. Outros artistas, como Marcelo Zocchio e Jonathas de Andrade, criam fotografias especificamente para determinadas obras.

Há artistas observados com uma ou duas obras exemplares das características desejadas; outros executaram vários trabalhos ou séries – dos quais escolhi apenas algumas obras, dado o grande volume de exemplos. É preciso notar que a intenção nunca foi realizar um levantamento extensivo e definitivo da arte brasileira ou das obras de determinados artistas. Portanto, essa pré-seleção é um recorte, ainda que preliminar e experimental, que permitiu “tatear” os trabalhos e intuir o que se poderia extrair nas análises futuras. Ou seja, uma seleção sem definições rígidas e passível de novas reorganizações – o que de fato ocorreu no processo de observar as obras.

A seleção dos trabalhos foi permeada pela minha experiência como pesquisador, professor e espectador: ao longo dos últimos 20 anos, pelo menos, visitei muitas exposições, bienais, congressos na área, adquiri livros, revistas e catálogos sobre fotografia e arte brasileira, além de acompanhar a carreira de vários artistas. Com foco no objeto desta pesquisa, a revisitação dessas bibliografias e materiais informativos de exposições visitadas me disponibilizou uma série de possíveis nomes e trabalhos a serem pré-selecionados. O aprofundamento da revisão teórica na qual eu buscava entender as principais manifestações na arte brasileira em geral, e mais especificamente na fotografia, trouxe outros artistas e obras à minha atenção. Ao mesmo tempo em que os conceitos ajudaram a olhar e escolher os trabalhos, as próprias obras me mostraram, em um processo dialógico, possibilidades de contaminação e de expressão em outros exemplos.

---

<sup>13</sup> No capítulo de análises, foram selecionadas obras realizadas a partir de 1973.

Assim, é importante notar que meu acesso a esse conjunto foi mediado – além do meu olhar como fotógrafo – por bibliografias e curadorias, ou seja, a partir de produtos do mundo artístico que são responsáveis por dar visibilidade ou invisibilizar determinados artistas ou tipos de trabalho. Esse fato é relevante, pois a maior parte dos artistas trazidos aqui já têm carreiras artísticas consolidadas ou estão em momento de ascensão nos circuitos artísticos, participando de exposições em importantes instituições do país ou figurando em publicações da área. Destacam-se, nesse sentido, algumas das principais fontes consultadas: *Zum – Revista de Fotografia*, as *Bienais de São Paulo* ocorridas no século XXI, os sites do *Prêmio Pipa* e da *Enciclopédia Itaú Cultural* e os livros *Fotografia na arte brasileira séc. XXI* (Diegues e Ortega, 2013) e *Outras fotografias na arte brasileira séc. XXI* (Diegues, 2014).

Baseada nessas fontes, a escolha preliminar das obras e artistas se deu sob dois parâmetros, diretamente relacionados ao objetivo da pesquisa. Primeiro, pela materialidade da execução das obras, ou seja, pesquisei artistas que utilizassem a fotografia como elemento constituinte e preponderante na obra, mas que também a misturassem com uma ou mais linguagens. O segundo parâmetro que norteou a seleção geral foi a temática discutida nas obras. Ainda sem fazer análises ou discussões aprofundadas, procurei obras que discutissem assuntos relevantes sobre a sociedade na qual estavam inseridas, ou seja, obras que tratassem de temas sociais, como violência, questões de raça, classe, gênero, etc.

### 3 UM ATLAS PARA GUIAR ATRAVÉS DA CONTAMINAÇÃO

Para trabalhar com o grande volume de imagens e artistas pré-selecionados foi preciso pensar uma abordagem também visual que me permitisse um olhar geral sobre os trabalhos. Por ter tido a oportunidade de trabalhar com métodos visuais dentro da minha experiência fotográfica, inspirei-me em uma prática que utilizo durante o processo de seleção e organização de um trabalho, seja numa pequena sequência, seja num álbum ou livro com várias imagens: espalhar as fotografias realizadas, justapô-las e vê-las em conjunto; e, então, mudá-las de posição, retirar ou adicionar outras. Esse procedimento auxilia na hora de perceber relações, buscar narrativas ou lógicas nos conjuntos de imagens.

A partir dessa ideia, busquei formas de reunir todas as obras selecionadas no mesmo espaço. A intenção original era imprimir todas as imagens e afixar em um painel – como fizeram David Rockney (2006), em sua pesquisa sobre o uso de aparatos ópticos nas pinturas desde o Renascimento, e Aby Warburg, no *Atlas de Mnemosyne*, um conjunto de imagens criado nos anos 1920 para organizar a tradição iconográfica da humanidade ao longo dos milênios (Didi-Huberman, 2018). Porém, como o painel necessitava ser muito grande, resolvi adotar alguma plataforma digital para organizar as imagens e analisar os trabalhos na minha pesquisa. A escolha foi pela plataforma *Kumu*<sup>14</sup>, na qual é possível construir “mapas mentais”, organogramas e apresentações com vários elementos (imagens, textos, palavras-chave, categorias), gerando ligações e relações entre eles. Inspirado na criação de Warburg, a essa ferramenta também denominei de *Atlas*, pois não se trata apenas de um mapa da pesquisa, mas um conjunto de mapas (de cada artista, de cada prática, tema, etc.), que podem ser visualizados de modos diferentes a depender das configurações do criador ou do usuário que o acessa<sup>15</sup>. O *Atlas* realizado para minha pesquisa pode ser acessado no seguinte endereço eletrônico: <https://kumu.io/brunooliveira/sentidos-convocados-significados-potencializados>.

A *Kumu* é uma plataforma digital cujo objetivo original não é a pesquisa, e sim a visualização de diversos tipos de dados, sendo voltada a um público amplo. Portanto, entendo que utilizar essa plataforma nesta pesquisa, e subverter suas funções, se enquadra dentro da lógica do artista interventor no aparelho – a já comentada estratégia proposta por Flusser (1998) e Machado (2001) –, pois busco intervir no programa de um aparato técnico e conformá-lo às minhas necessidades, trazendo resultados fora dos previstos. Dessa forma,

---

<sup>14</sup> O site da plataforma pode ser acessado no seguinte endereço: <https://kumu.io>.

<sup>15</sup> No próximo item irei detalhar melhor o funcionamento da plataforma e as escolhas feitas para adaptá-la.



contamino a própria pesquisa pelo pensamento fotográfico ao abordá-la visualmente. Esse uso/subversão é relevante porque entendo que a partir de uma abordagem visual conseguirei fazer emergir relações e pensamentos que outras estratégias não seriam tão eficientes em evidenciar – pelo menos para mim.

Desse modo, o *Atlas* foi uma forma encontrada não só de organizar, mas pensar visualmente. Georges Didi Huberman (2018, p. 3) afirma que não lemos um atlas do mesmo modo que um texto, linearmente. Mas, logo que encontramos a informação lá buscada, começamos a seguir outros caminhos, erraticamente, o que leva a novos conhecimentos.

Nós podemos entender, através da evocação desse uso duplo e paradoxal, que o atlas, por trás de sua aparência utilitária e inofensiva, pode parecer, para qualquer um que o olhe atentamente, um objeto dúbio, perigoso e até mesmo explosivo – apesar de inesgotavelmente generoso. Em uma palavra, é uma mina. O atlas é uma forma visual do saber, uma forma sábia de ver. No entanto, ao combinar, sobrepor ou implicar dois paradigmas em sua expressão – um paradigma estético da forma visual e um paradigma epistêmico do saber –, o atlas na verdade subverte as formas canônicas nas quais cada um desses paradigmas buscou sua própria excelência e até mesmo sua condição fundamental de existência<sup>16</sup> (Didi-Huberman, 2018, p. 3-4).

A constituição do *Atlas* é um processo em construção: à medida que fui adicionando artistas e obras, descrevendo-os e aplicando algumas classificações pensadas de antemão, pude perceber outras classificações e agrupamentos a que não tinha me atentado anteriormente. Didi-Huberman (2018, p. 4-5) afirma que, como uma forma visual de conhecimento, o atlas introduz uma impureza fundamental e também uma fecundidade, ao apresentar o diverso, a incompletude de cada imagem, a hibridez e a montagem. Ele desconstrói os ideais de unicidade e exaustão, é uma ferramenta que não se fecha ao que é dado, mas se abre para as possibilidades:

[...] o atlas, portanto, explode com as molduras. Rompe as certezas autoproclamadas de uma ciência tão certa de suas verdades, como o faz com a arte que está certa de seus critérios. Ele inventa, entre tudo isso, zonas intersticiais de exploração, intervalos heurísticos<sup>17</sup> (Didi-Huberman, 2018, p. 5).

<sup>16</sup> Tradução realizada pelo autor a partir do original: “*We can understand, through the evocation of this dual and paradoxical use, that the atlas, behind its utilitarian and inoffensive appearance, may well appear to anyone who looks at it attentively to be a duplicitous, dangerous, and even explosive – albeit an inexhaustibly generous – object. In a word, it is a mine. The atlas is a visual form of knowledge, a knowledgeable form of seeing. Yet, by combining, overlapping, or implicating the two paradigms assumed in its expression – an aesthetic paradigm of the visual form, an epistemic paradigm of knowledge – the atlas actually subverts the canonical forms in which each of these paradigms tried to find its own excellence and even its fundamental condition of existence*” (Didi-Huberman, 2018, p. 3-4).

<sup>17</sup> Tradução realizada pelo autor a partir do original: “*Immediately, therefore, the atlas bursts the frames. It bursts the self-proclaimed certainties of a science that is so sure of its truths, as it does of art that is sure of its criteria. It invents, between all of this, interstitial zones of exploration, heuristic intervals*” (Didi-Huberman, 2018, p. 5).

O que move o atlas na sua constituição e leitura é a imaginação, que através da montagem permite descobrir um conhecimento cruzado, relacionando semelhanças ocultas – aquilo que a simples observação não consegue perceber ou que não havia sido mostrado antes (Didi-Huberman, 2018, p. 5-6). É crucial entender o atlas como um processo em construção e inacabável, ele não é linear e não esgota as possibilidades de entendimento, mas adiciona novas ao permitir que seja lido em conjunto: o atlas dá a ver um conhecimento oculto da relação entre os elementos que o compõem, assim como as obras aqui tratadas também permitem vislumbrar um conhecimento ou comentário sobre a sociedade na qual se inserem a partir da justaposição e combinação de linguagens distintas.

A construção do *Atlas* ocorreu em conjunto com o processo de investigação e seleção das obras, portanto foi influenciada por essa etapa no que se refere à necessidade de criar estruturas que permitissem observar com atenção as características das obras encontradas. Por outro lado, essa configuração do *Atlas* e as características técnicas da plataforma escolhida também mediarão o refinamento da seleção das obras e suas análises. Portanto, acredito que seja interessante explicar a maneira como adaptei a ferramenta *online* para as necessidades desta pesquisa ao mesmo tempo em que descrevo o modo como fiz as classificações e seleção final das obras.

### 3.1 COMO ORGANIZAR E OLHAR O *ATLAS*

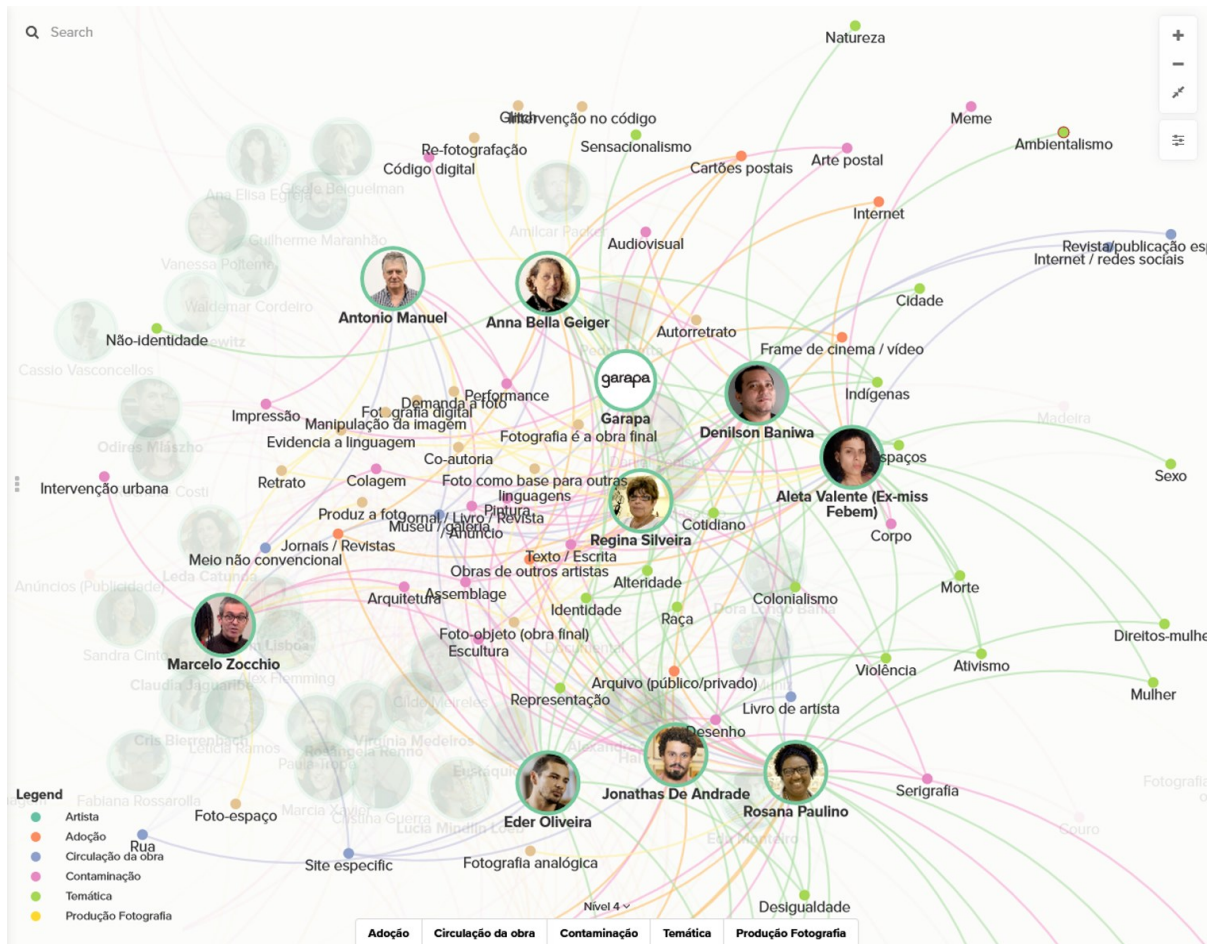
Neste item explicarei o modo como adaptei a plataforma *Kumu* para usá-la como atlas e como é possível organizar a sua visualização, tanto pelo criador quanto por um espectador externo.

A maneira de organizar as imagens das obras e artistas no *Atlas* está atrelada a uma característica técnica da plataforma escolhida que não permite colocar todas as imagens de uma só vez em um único painel<sup>18</sup>. Na plataforma *Kumu* é possível criar elementos principais agregadores e dentro deles inserir as imagens, textos e outras classificações: funciona mais ou menos como uma pasta, onde podemos guardar informações que são mostradas ao selecionar o elemento principal. Assim, o elemento de organização principal (*Element type*) foi caracterizado como *Artista*, estruturado pelos artistas selecionados e identificados com os nomes e fotos das respectivas pessoas. Portanto, ao abrir o *Atlas* veem-se

---

<sup>18</sup> A escolha de outra plataforma que permitisse justapor todas as obras de uma única vez em um painel não se mostrou como a melhor a solução, uma vez que tal painel se tornaria muito grande e dificultaria seu uso por se tratar de plataforma digital.

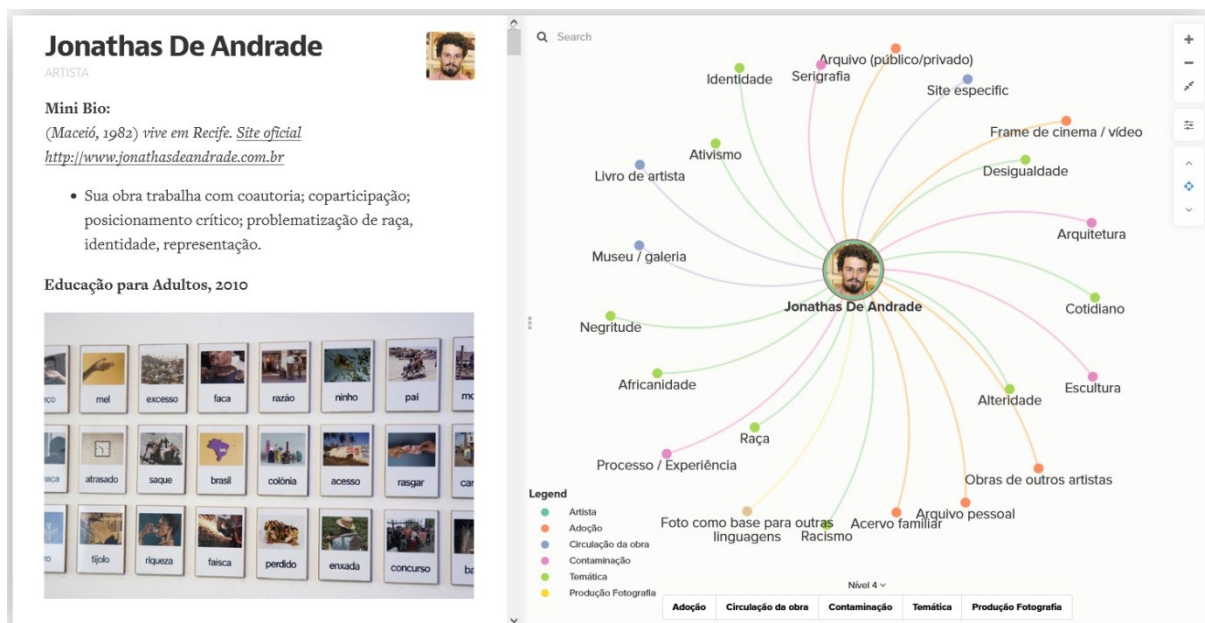
os retratos dos artistas em destaque e as linhas que os ligam aos demais elementos que caracterizam suas obras. Na *Figura 8* vemos uma reprodução da tela inicial do *Atlas* ao ser aberto, exibindo os 10 artistas da seleção final para as análises nesta tese e as relações criadas (linhas coloridas) com base nas características das suas obras (pontos coloridos).



**Figura 8 – Visão geral do Atlas**

Seleção com 10 artistas escolhidos para as análises e todas as classificações. Fonte: autoria própria.

A escolha por utilizar os rostos dos artistas foi de ordem prática e de programação visual. Considerei melhor a navegação pelos retratos, que são elementos visuais chamativos, pois seria mais fácil identificar os artistas pela aparência do que ler seus nomes, que poderiam se confundir com as demais informações textuais apresentadas na tela. Há ainda uma questão de humanização do objeto da pesquisa, pois não se trata apenas de nomes abstratos, mas de pessoas e suas produções.



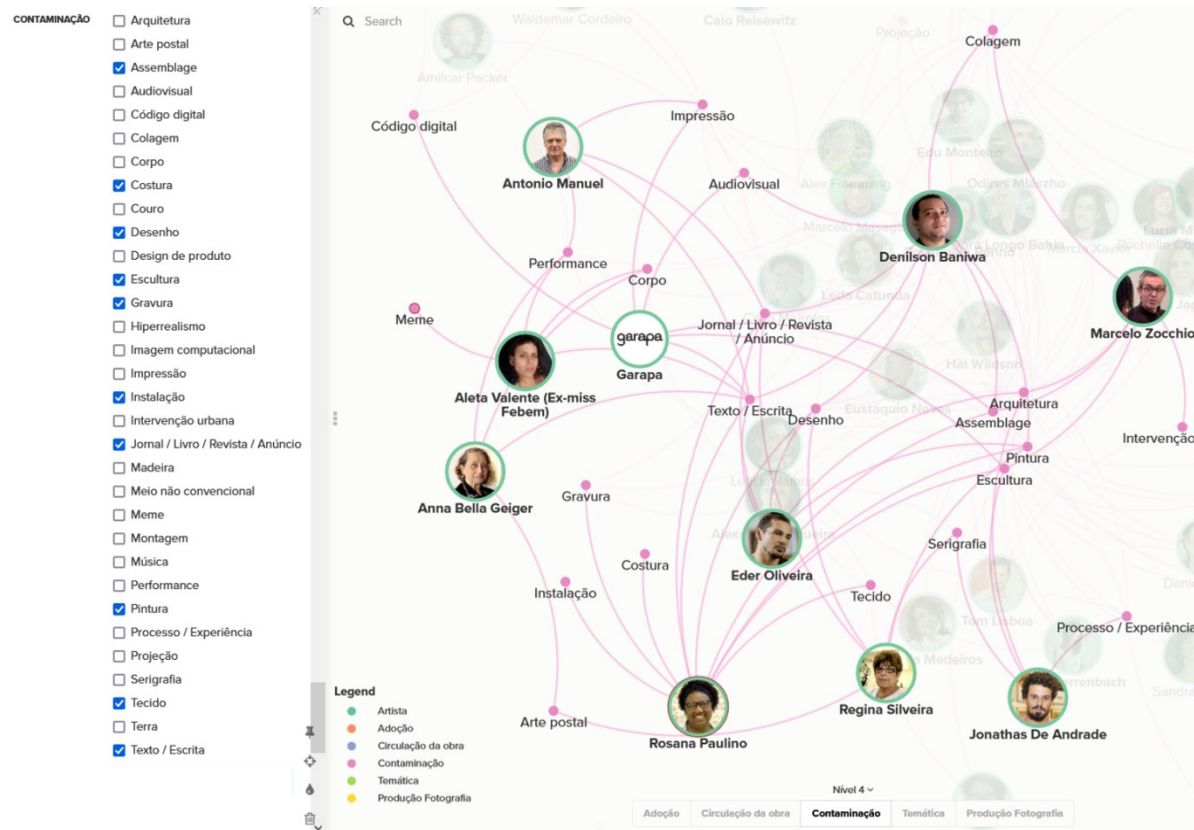
**Figura 9 – Exemplo de artista selecionado no Atlas**

À esquerda: destaque para a produção do artista e descrições. À direita: marcadores de classificação das obras do artista Jonathas de Andrade. Fonte: autoria própria.

Após criar o *Elemento principal* (Artista), é possível clicar nele, e será aberta uma área à esquerda (*Figura 9*) com as várias informações que foram adicionadas, como nome, descrição, imagens das obras e classificações de acordo com os objetivos da pesquisa. Para minha tese, eu considerei relevante colocar no campo *Descrição* (*Description*) informações básicas sobre a biografia do artista, características de sua poética em geral e as fotografias das obras que já havia pré-selecionado, além de comentários e esboços de análises das obras. Esses conteúdos e a formatação<sup>19</sup> foram sendo aperfeiçoados ao longo do desenvolvimento da pesquisa.

Abaixo do campo de descrição há o campo de *Palavras-chave* (*Tag*), que pode ser usado de modo semelhante ao utilizado nas pesquisas acadêmicas: servem para caracterizar de modo global aquele objeto que estamos trabalhando. Porém, esse não foi um elemento que desenvolvi em todos os artistas, pois as demais classificações que criei possibilitaram uma melhor caracterização dos trabalhos discutidos e visualização no *Atlas*.

<sup>19</sup> Aqui temos uma limitação da plataforma: apesar de permitir uma série de formatações estilísticas, não há um menu gráfico com botões de estilos. É preciso editar o código do texto, usando linguagem HTML, ou usar um método próprio da plataforma. Trata-se de um modo simples e fácil de aprender (existe um manual de que sintaxe usar), mas pode causar um estranhamento inicial.

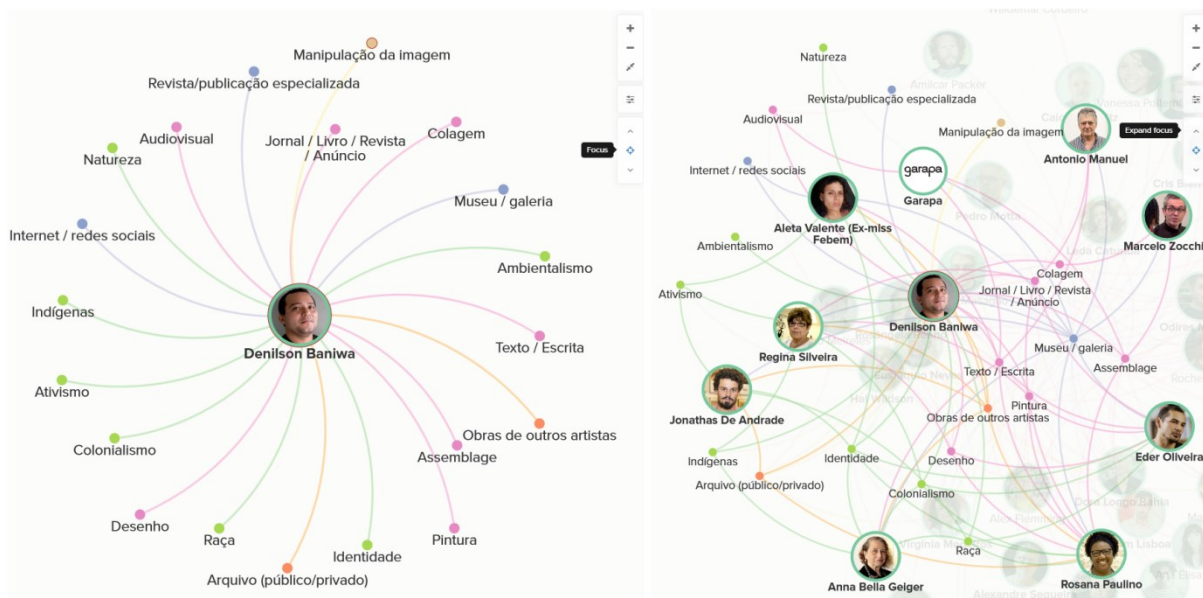


**Figura 10 – Exemplo de classificação por campos/eixos personalizados**

Edição do eixo *Contaminação* a partir da obra de Rosana Paulino e visualizado no *Atlas*. Fonte: autoria própria.

Além da descrição, a plataforma permite que outros campos sejam criados, aumentando as possibilidades de personalização/adaptação para uma pesquisa acadêmica. A partir desses campos, criei algumas classificações considerando-as como categorias/eixos pelos quais as obras podem ser descritas e analisadas. Por exemplo, nesta pesquisa me interessa entender a contaminação entre linguagens, portanto um dos campos criados foi *Contaminação*, no qual fiz uma lista com as diversas linguagens ou técnicas utilizadas nas obras selecionadas. É importante notar que, dada a natureza da minha pesquisa, trabalho com várias obras do mesmo artista, mas que são distintas entre si. Assim, esse campo apenas descreve o trabalho do artista como um todo, mesmo que tal característica não ocorra em todas as suas obras. A intenção, aqui, não é ser extremamente descritivo sobre cada obra, mas possibilitar um olhar panorâmico sobre os trabalhos para só depois aprofundar as análises de trabalhos específicos. Na *Figura 10* é possível ver um exemplo do campo *Contaminação* sendo editado (à esquerda da imagem) a partir dos trabalhos de Rosana Paulino e como ele é visualizado no *Atlas* (do lado direito, na cor rosa).

Para esta pesquisa criei cinco eixos para classificar as obras, os quais serão descritos no *item 3.2*. Antes, vou apontar outros aspectos técnicos da plataforma que auxiliam na organização e visualização dos trabalhos<sup>20</sup>.

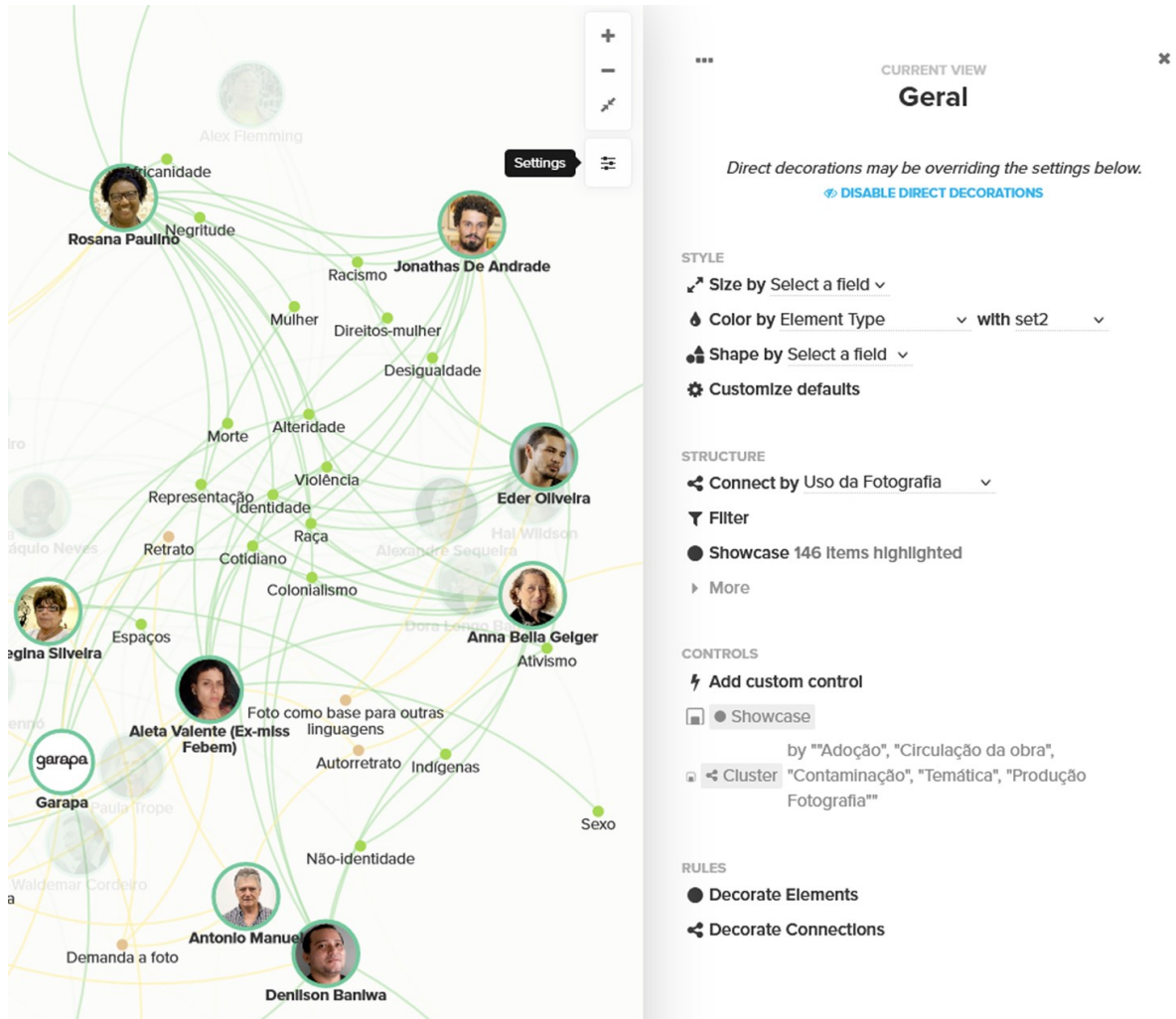


**Figura 11 – Opção de *foco* na visualização**

À esquerda: elemento destacado. À direita: com foco expandido. Fonte: autoria própria.

Após construir o *Atlas* com as descrições, imagens e classificação a partir dos vários eixos, é possível visualizá-lo: os marcadores de cada eixo se ligam aos artistas, gerando relações. Quanto mais eixos, mais confusa pode se tornar a visualização, com dezenas de linhas sendo ligadas entre os elementos, como aparece no exemplo da visão geral do *Atlas*, na *Figura 8* (página 50). Para melhor visualizar, vemos na *Figura 11* (à esquerda) a opção que o usuário tem de selecionar um elemento (artista ou marcador) e isolá-lo através de uma opção *Foco* (*Focus*) no menu de controles (lado direito superior do *Atlas*). Esse recurso irá mostrar em destaque o artista e os marcadores de classificação das suas obras – ou o contrário: a característica e quais artistas a usam. Inclusive, o usuário pode aumentar ou diminuir o nível de foco através das setas, com mais ou menos níveis de elementos sendo exibidos: por exemplo, mostrar só as características do seu trabalho ou quais outros artistas têm características semelhantes (*Figura 11*, à direita). Esse recurso auxilia na hora de escolher um tema ou característica para discutir: sabe-se, assim, todos os artistas que podem ser abordados.

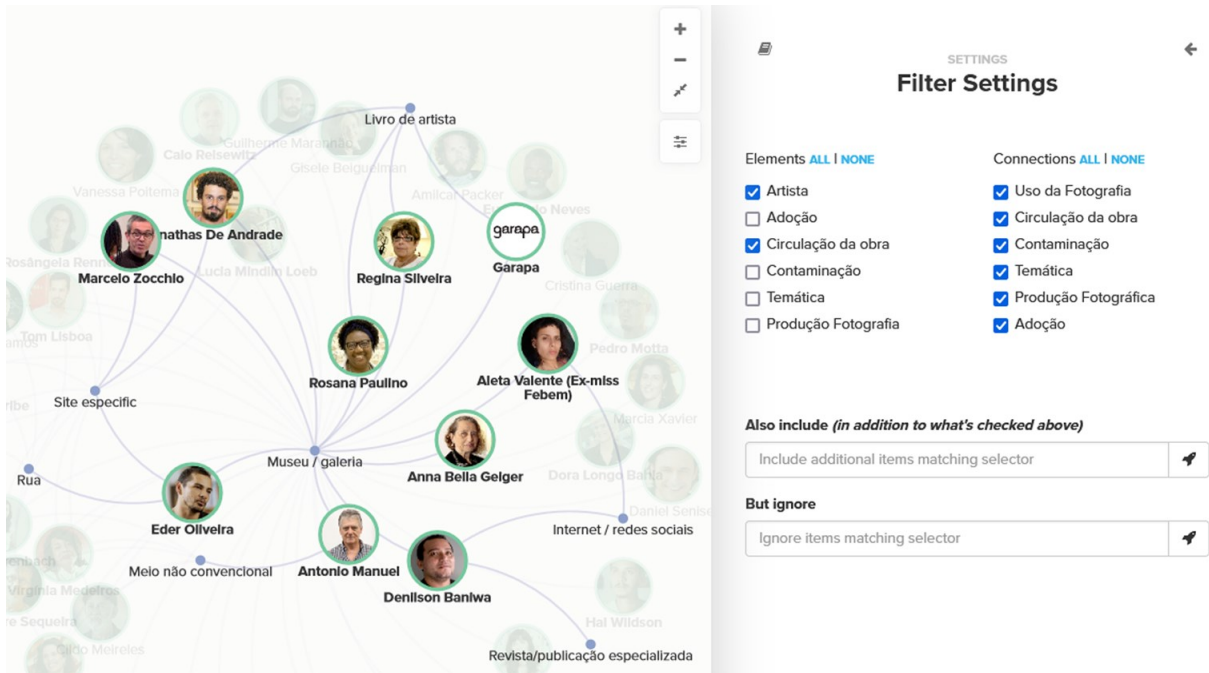
<sup>20</sup> Todos os procedimentos de navegação e visualização aqui descritos podem ser realizados pelo criador e usuário-espectador. Este só não pode editar os conteúdos do atlas.



**Figura 12 – Exemplo de controles de visualização**  
Menu de configurações customizáveis. Fonte: autoria própria.

Outro modo de melhorar a visualização do *Atlas* é aplicar filtros que selecionam quais elementos e classificações são exibidos, diminuindo a quantidade de informação na tela. No menu de *Configurações* (*Settings*, no menu do canto superior direito), existem várias opções de modificação de visualização (*Figura 12* à direita)<sup>21</sup>. Por exemplo, no item *Filtro* (*Filter*, *Figura 13*), é possível escolher quais elementos e conexões são mostrados através do *check-list Elementos* (*Elements*) na primeira coluna; enquanto na segunda coluna, o *check-list Conexões* (*Connections*) determina quais elementos irão criar relações entre si (as linhas). No exemplo da *Figura 13*, deixei selecionado apenas o eixo *Circulação* e o elemento *Artista* para serem visualizados. Há também a opção de criar regras para incluir ou excluir grupos de elementos, com base nas classificações realizadas na opção *Filtro* (*Filter*).

<sup>21</sup> O usuário-espectador do atlas o acessará a partir de uma visualização escolhida pelo autor. Porém, se desejar, poderá alterá-la a partir do menu de configurações.



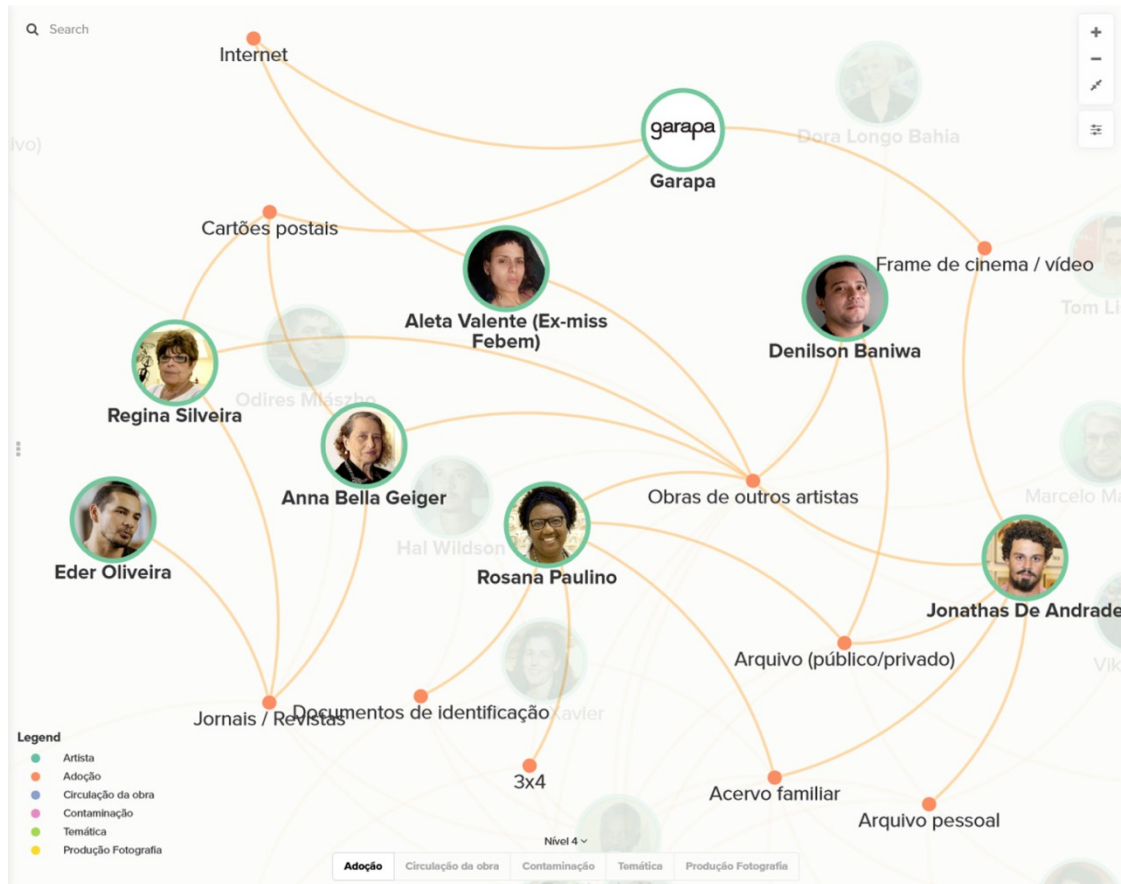
**Figura 13 – Filtros de visualização**

Configurações de filtros dos elementos e conexões do *Atlas*. Fonte: autoria própria.

Para deixar o processo mais intuitivo para o espectador, criei botões de controle customizados (*Add custom control*) através do menu de *configurações*, salvando as configurações descritas acima. No *Atlas* da tese, disponibilizei duas opções: escolher quais grupos de artistas serão visualizados (no exemplo aparece o *nível de seleção* 4<sup>22</sup>); e quais eixos classificatórios serão mostrados ou escondidos (*Contaminação*, *Adoção*, *Circulação*, etc.). Na *Figura 14* (na parte inferior) há um exemplo de como visualizar apenas os artistas escolhidos para as análises finais a partir do eixo *Adoção*.

<sup>22</sup> No processo de refinamento da seleção, por exemplo, separei os artistas em grupos distintos (descritos no *item* 3.3), e nessas configurações seria possível escolher mostrar só um desses grupos ou excluí-lo da visualização.





**Figura 14 – Exemplos de botões de controle**  
Exibição apenas de conexões do eixo *Adoção*. Fonte: autoria própria.

No menu *configurações* ainda é possível modificar as cores dos elementos e das linhas. Desse modo, optei por deixar cada eixo criado com uma cor diferente, para facilitar a separação e visualização.

Como apontado anteriormente, a plataforma permite uma série de customizações de elementos e configurações para ajustar o *Atlas* às necessidades de organização e visualização de acordo com os objetivos da pesquisa. Desse modo, as escolhas que descrevi neste item foram aquelas que julguei mais relevantes para auxiliar na construção e uso do *Atlas* em minha pesquisa.

### 3.2 COMO CLASSIFICAR AS OBRAS ATRAVÉS DE EIXOS

As funcionalidades e algumas adaptações descritas no item anterior dizem respeito às possibilidades gerais de construção e visualização do *Atlas* através dessa plataforma específica – e poderiam vir a ser utilizadas em outras pesquisas. Já neste item, irei

apontar as escolhas realizadas na criação de categorias/eixos<sup>23</sup> utilizados para classificar as obras dos artistas escolhidos a partir das especificidades da minha pesquisa e de acordo com seus objetivos.

Ainda que preliminar, a fase de descrição e classificação das obras através dos eixos é uma forma de análise dos trabalhos, e esse processo me permitiu entender quais obras poderiam ser escolhidas para o aprofundamento das análises e exemplificar os resultados encontrados. Durante a classificação, pude perceber outras potencialidades na construção de sentidos através da contaminação a que ainda não havia atentado, pois, como foi discutido no início deste capítulo, um atlas enquanto ferramenta de pesquisa é um processo em construção e deve ser pensado e melhorado enquanto é realizado.

No caso desta pesquisa, identifiquei algumas características ao inserir um artista, as descrições de suas obras, citações e imagens. Porém, ao partir para o próximo artista ou trabalho, passei a identificar novas relações, pensar novas classificações que podiam, inclusive, ser percebidas em trabalhos já observados anteriormente. Assim, eu retornava aos artistas anteriores para novas caracterizações. Portanto, esse trabalho de organização, classificação e pensamento não necessita ser linear – por isso mesmo escolhi uma ferramenta visual que permite uma leitura circular. Também é preciso notar que o *Atlas* foi constituído em paralelo com as demais fases da pesquisa – revisão bibliográfica, visita a museus, escrita de artigos, etc. –, que informaram a necessidade de novas estruturas no *Atlas*.

Ao longo da construção do *Atlas*, eu estipulei cinco eixos principais de classificação, pensados a partir do objeto escolhido (fotografia contaminada) e objetivos da pesquisa: *Contaminação*, *Circulação*, *Produção da fotografia*, *Adoção* e *Temática*.

Como a parte principal desta pesquisa é pensar a relação da fotografia com outras linguagens, no eixo *Contaminação* específico quais outras linguagens, técnicas ou materialidades constituem as obras além da fotografia. A partir dos 44 trabalhos selecionados, identifiquei mais de 30 possibilidades, como pintura, desenho, arquitetura, costura, música, escultura, performance, etc. A classificação através desses marcadores não tem a intenção de colocar cada tipo de contaminação no mesmo nível de relevância, mas apenas identificar quais tipos estão sendo acessados nos trabalhos selecionados. Com isso, buscou-se perceber se a costura ou a pintura, por exemplo, estão presentes na obra de mais de um artista e, a partir

---

<sup>23</sup> Esses eixos poderiam ser chamados de “categorias”, porém esse termo parece carregar certa imutabilidade. Penso que a ideia de “eixo” permite certa flexibilidade, no sentido de que eixo pode ser entendido como uma orientação pela qual é possível perceber o movimento da produção de sentido nas obras em questão e que pode ser transformado ao longo da pesquisa pelo próprio objeto.

daí, olhar as imagens em conjunto para discutir que sentidos esse elemento evidencia. Em alguns momentos houve alguns agrupamentos de marcadores, como jornal/livro/revista/anúncio, por exemplo. Apesar de serem meios/fontes distintos, ao longo dessa pré-análise e descrição, percebi que esses elementos tinham funções semelhantes nos trabalhos observados. É importante lembrar que olho para essas obras a partir do pensamento fotográfico, portanto as demais linguagens estão alinhadas em relação a ele. Caso o foco fosse outra linguagem, essa classificação poderia ser constituída de modo distinto.

De qualquer modo, é importante apontar que esse eixo foi o que mais sofreu transformações ao longo da pesquisa a partir das novas perspectivas e entendimentos sobre contaminação que as observações das obras trouxeram. Por isso foi necessário realizar rearranjos e retornar à classificação das obras previamente observadas.

O eixo *Circulação*, por sua vez, refere-se aos espaços onde essas obras estão sendo apresentadas ao público, tais como em galerias/museus, na rua, em jornais, na internet, etc. O local da circulação é fundamental na experiência da obra, em especial nos meios menos convencionais, uma vez que esses espaços fazem parte significativa dos trabalhos, contaminando e sendo contaminados por eles: ter contato com uma obra em um museu de paredes brancas, por exemplo, é muito diferente de vê-la em um jornal de circulação diária. Os espaços de circulação podem enuviar as fronteiras entre vida e arte, dessacralizando a obra em certa medida. Porém, é importante notar que nesta pesquisa tive acesso a grande parte das obras através de livros e sites dos artistas, portanto a experiência de fruição das obras em relação aos espaços de circulação foi muitas vezes mediada por fotografias das obras expostas e textos críticos ou descritivos sobre os trabalhos.

Já no eixo *Produção da fotografia*, especifico a utilização da linguagem fotográfica nas obras: como ela está sendo invocada. Por exemplo, se o artista cria a própria fotografia ou a demanda a outro profissional, se a imagem é analógica ou digital, se há manipulação explícita, se o uso evidencia a linguagem fotográfica ou se serve de base para a criação de outro tipo de imagem, etc.

O eixo *Adoção*, na verdade, é um “subeixo” de *Produção da Fotografia*, uma vez que é uma forma de acessar a linguagem fotográfica a partir do uso de imagens já existentes através da adoção/apropriação. Porém, decidi alçar essa classificação ao mesmo nível dos demais eixos, uma vez que essa prática se mostrou recorrente. Tal atitude condiz com o que foi discutido anteriormente sobre a pós-fotografia e a ideia de “ecologia do visual” no item 2.3.3, uma vez que a apropriação/adoção de fotografias se tornou uma prática importante na arte criada no Brasil desde os anos 1970. O uso da adoção de imagens está relacionado à

contemporaneidade das práticas fotográficas, que geram excesso e saturação de imagens, assim como ao fato da fotografia ser uma linguagem essencial para o processo de representação cultural, ao fazer a mediação do mundo e criar imaginários sobre a sociedade durante seu uso. Então, muitos dos artistas escolhidos utilizam fotografias já existentes, que originalmente ajudaram a construir determinadas representações, para, justamente, colocá-las em tensão. Nesse eixo, há marcadores como o uso de arquivos, sejam familiares, sejam públicos, ou de outras mídias, como cartões-postais, jornais, anúncios de publicidade, memes, documentos de identificação, etc.

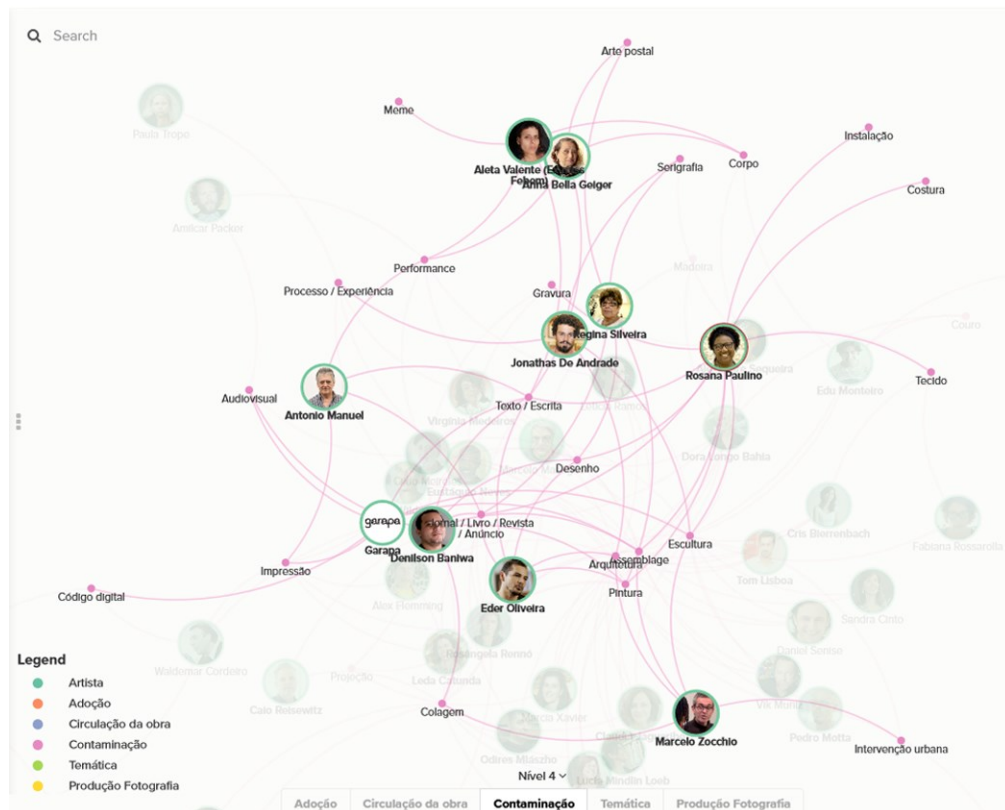
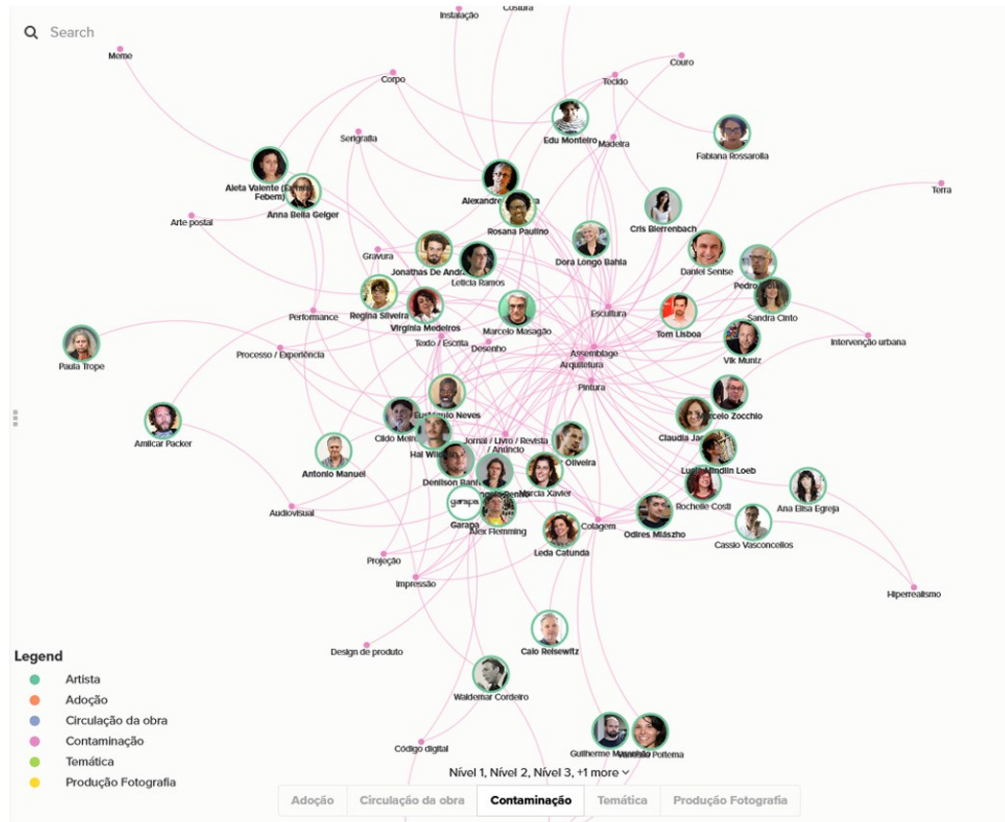
O último eixo criado foi *Temática*. Ele deriva, ou é consequência, dos demais eixos, uma vez que surge através das relações entre linguagens e o que está sendo expresso através das obras. Dentre as classificações escolhidas, entram tanto temas discutidos nas obras, como raça/etnia, corpo, direitos das mulheres, quanto perspectivas teóricas, como interseccionalidade, feminismo, representação, cultura material. Assim, entendo que esse eixo indica possíveis lentes pelas quais é possível observar e pensar as imagens de modo conjunto. Por exemplo, seria possível agrupar os trabalhos que discutem raça ou trabalhos cuja análise ganharia corpo a partir de teorias como Cultura Material.

Após descrever as poéticas dos artistas e suas obras, classificando-os a partir dos eixos, uma série de relações entre todos os elementos foram criadas visualmente: se mais de um artista usa uma linguagem ou tem um processo semelhante, uma linha sairá de cada artista em direção a esse marcador.

### 3.3 OS CAMINHOS PARA REFINAR A SELEÇÃO

Neste item final sobre o *Atlas*, descreverei o processo pelo qual eu parti dos 44 artistas para chegar à seleção final de 10 artistas, com intuito de realizar as análises e discussões mais aprofundadas sobre alguns de seus trabalhos.

Como apontado anteriormente, o critério da forma foi importante na pré-seleção, ou seja, interessava-me entender o que acontece quando as características das linguagens são misturadas e articuladas na produção de sentidos. Porém, o eixo *Temática* adquiriu preponderância posteriormente, ao funcionar como um dos principais filtros na seleção ao longo da pesquisa, uma vez que esta pesquisa busca discutir trabalhos que proponham problematizações sobre temas sociais.

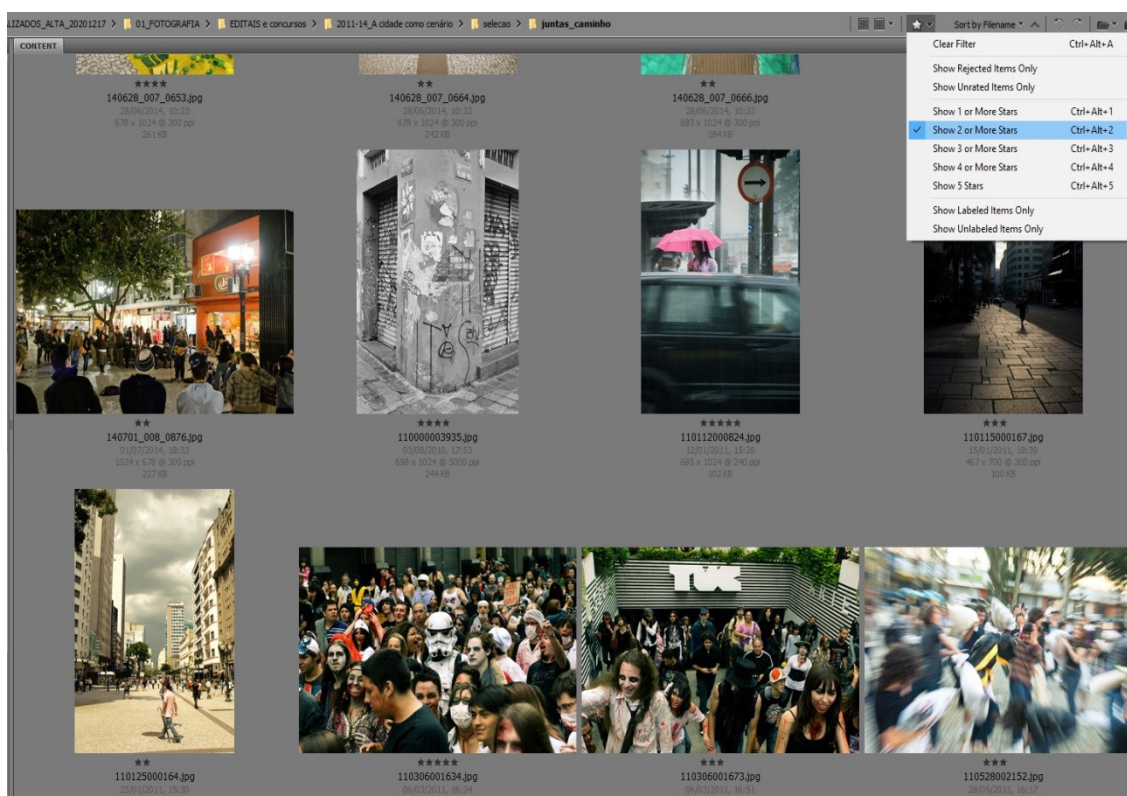


**Figura 15 – Exemplos de seleção/classificação por níveis no Atlas**  
Acima: todos os artistas. Abaixo: apenas seleção final (*nível 4*). Fonte: autoria própria.

Para ajudar no processo de refinamento da seleção final, além dos cinco eixos pensados para classificar qualitativamente as obras, criei mais um campo chamado *Seleção*.

Esse campo não descreve os trabalhos em si, trata-se apenas de uma solução encontrada para filtrar a visualização dos artistas e obras. Ao longo da pesquisa, criei quatro níveis ou grupos de artistas que podem ser exibidos ou ocultados através dos botões na base do *Atlas*. A *Figura 15* mostra essa seleção no *Atlas*: no topo, todos os 44 artistas; abaixo, apenas os 10 artistas da seleção final (*nível 4*).

Esse recurso foi uma adaptação da plataforma, inspirada nos programas de edição de imagens, nos quais podemos atribuir *ranking* às imagens. Nesses programas, usam-se as estrelas para classificar e hierarquizar a seleção sem ser necessário tirar as imagens da pasta de trabalho. Na minha metodologia com fotografia, como é possível ver no exemplo da *Figura 16*, costumo atribuir uma estrela na seleção preliminar das fotos; depois eu retorno ao processo visualizando apenas as imagens com uma ou mais estrelas, escolhendo dentre elas as melhores, e atribuo uma segunda estrela; e assim por diante, até chegar à minha seleção final.



**Figura 16 – Exemplos de seleção/classificação em programas de edição de imagens**

Captura de tela do programa Adobe Bridge em projeto de livro do próprio autor. Fonte: autoria própria.

A lógica que apliquei na pesquisa através da utilização do campo *Seleção* é a mesma: a primeira seleção de artistas e obras levou a um número excessivamente grande para se trabalhar nas descrições e análises; assim, retornei várias vezes à triagem, escolhendo os trabalhos mais representativos em consonância com os objetivos da pesquisa. Ao longo desse processo de investigação e triagem de trabalhos, a construção do *Atlas* foi refinada,

especialmente em relação à descrição mais detalhada das obras e poéticas dos artistas. Foi também nesse momento que ocorreram algumas análises preliminares, publicadas em artigos, e a escrita do documento de qualificação.

Portanto, o procedimento de seleção em níveis se justificou, pois, além de 44 artistas e suas obras comporem um grande volume de descrições e classificações a serem realizadas, alguns dos trabalhos pré-selecionados não se mostraram tão representativos em relação às potencialidades da fotografia contaminada; muitos se tornaram repetitivos se olhados em conjunto com os demais; ou a temática não estava de acordo com o objetivo da pesquisa.

Desse modo, os 44 artistas observados foram distribuídos ao final em quatro níveis, a partir das características das suas obras e desenvolvimento da pesquisa. O *nível 1* caracterizou-se pelo contato inicial: a pré-seleção dos artistas, reunião de obras contaminadas e inserção no *Atlas* através do elemento principal *Artista*, como descrito no *item 3.1*. Na maior parte dos casos, apenas coloquei no campo descrição as imagens e poucas informações textuais, como títulos e datas, além de realizar a classificação prévia das obras através dos eixos descritos no item anterior. Ao longo do desenvolvimento da pesquisa, pela observação mais atenta, reclassifiquei para *nível 2* cerca de metade dos artistas e obras que atendiam melhor aos objetivos da pesquisa, deixando o restante ainda no *nível 1*.

Assim, as obras dos artistas do *nível 2* obtiveram uma atenção maior: continuaram a ser observadas, e pude descrever de modo geral as poéticas dos artistas, fiz alguns apontamentos sobre as obras e revisei as classificações a partir dos eixos<sup>24</sup> criados com a intenção de chegar a uma visualização mais apurada. Cabe dizer que essa foi a etapa de maior desenvolvimento e rearranjos das classificações, justamente por ser uma fase de análise preliminar e aprofundamento do entendimento sobre o objeto de pesquisa em si. Nota-se também que, a princípio, não usei o campo de descrições para exibi-lo a possíveis leitores, mas, sim, como uma espécie de “bloco de notas” que me permitisse visualizar e lembrar determinadas informações. Porém, ao longo das diversas reedições, o texto foi se tornando mais padronizado e passível de ser exibido a um público mais amplo.

Foi nesse estágio da pesquisa e constituição do *Atlas* que foi possível perceber os artistas e obras em conjunto, relacionados pelos marcadores baseados nos eixos classificatórios, explicitando as várias possibilidades de criação de sentidos através das

---

<sup>24</sup> É importante notar que classifiquei todos os 44 artistas e seus trabalhos a partir dos cinco eixos descritos anteriormente. A diferença é que a partir do *nível 2* as observações e descrições foram mais detalhadas.

contaminações de linguagens e processos de constituição das obras, permitindo, assim, que fossem selecionados trabalhos para análises<sup>25</sup>. Desse modo, identifiquei 14 artistas, dentre os anteriormente selecionados, cujas obras considere exemplares para discutir os conceitos presentes nesta tese, uma vez que seus trabalhos evidenciavam as potencialidades da contaminação entre fotografia e outras linguagens e discutiam temas relevantes para a sociedade.

Pesquisei mais a fundo as carreiras desses 14 artistas e fiz observações mais atentas a cada trabalho, já pensando na articulação entre as obras e nas perspectivas teóricas. Por essa razão, ainda realizei nesse grupo uma divisão para reduzir o escopo de análises e poder abordar os trabalhos a partir de agrupamentos que permitissem exemplificar as convocações das linguagens e materialidades. Assim, daqueles 14 artistas, quatro permaneceram no *nível 3* do *Atlas* e 10 foram escolhidos para a seleção final (*nível 4*), os quais serão discutidos no próximo capítulo. Na tabela abaixo, estão listados todos os artistas abordados e os procedimentos realizados ao longo da pesquisa:

<b>Nível 1</b>	22 artistas
Alex Flemming, Amilcar Packer, Ana Elisa Egreja, Caio Reiszewitz, Cassio Vasconcellos, Cildo Meireles, Claudia Jaguaribe, Cris Bierrenbach, Cristina Guerra, Daniel Senise, Fabiana Rossarolla, Gisele Beiguelman, Guilherme Maranhão, Leticia Ramos, Marcelo Masagão, Marcia Xavier, Paula Trope, Rochelle Costi, Sandra Cinto, Vanessa Poitema, Vik Muniz e Waldemar Cordeiro.	Contato inicial: artistas pré-selecionados, a partir das fontes de pesquisa, cujos trabalhos apresentam características de uso de fotografia e contaminação com outras linguagens; seleção de algumas obras e informações básicas sobre elas; classificação prévia a partir dos eixos.
<b>Nível 2</b>	08 artistas
Alexandre Sequeira, Dora Longo Bahia, Edu Monteiro, Leda Catunda, Lucia Mindlin Loeb, Odires Mlászho, Pedro Motta e Tom Lisboa.	Aprofundamento das observações: artistas e obras que se adequavam aos objetivos da pesquisa; descrição geral das suas poéticas e apontamentos sobre as obras escolhidas; classificação a partir dos eixos.
<b>Nível 3</b>	04 artistas
Eustáquio Neves, Hal Wildson, Rosângela Rennó e Virgínia Medeiros.	Refinamento da seleção: artistas e obras mais representativos dos processos de contaminação para a discussão de temas sociais; pesquisa mais aprofundada das suas carreiras e descrição mais detalhada das obras; classificação a partir dos eixos.
<b>Nível 4</b>	10 artistas
Aleta Valente, Anna Bella Geiger, Antonio Manuel, Denilson Baniwa, Éder Oliveira, Coletivo Garapa, Jonathas de Andrade, Marcelo Zocchio, Regina Silveira e Rosana Paulino	Seleção final: escolha dos artistas e obras a serem analisados com mais profundidade a partir da articulação de conjuntos de obras e perspectivas teóricas para responder à pergunta da pesquisa.

**Tabela 1 – Artistas selecionados**

Fonte: autoria própria.

<sup>25</sup> Algumas das análises preliminares realizadas para o documento de qualificação – e presentes aqui – foram escolhidas em um momento entre os estágios *dos níveis 1 e 2*, mas ainda sem uma compreensão tão definida quanto a estrutura atual do *Atlas*.



Portanto, os trabalhos escolhidos para as análises foram os realizados por Aleta Valente, Anna Bella Geiger, Antonio Manuel, Denilson Baniwa, Éder Oliveira, Coletivo Garapa, Jonathas de Andrade, Marcelo Zocchio, Regina Silveira e Rosana Paulino. Essas obras foram realizadas no período entre 1973 e 2021 e são uma fração de um grande universo dentro da arte brasileira, mas mostram-se como bons exemplos de como a fotografia e outras linguagens são acionadas em conjunto para produzir uma série de sentidos que visam a confrontar e discutir a própria sociedade na qual elas estão inseridas.

\* \* \*

Neste capítulo, busquei apresentar o *Atlas* a partir de dois pontos de vista. Por um lado, explico tecnicamente como construí o mapa ao subverter a plataforma *Kumu* através das suas configurações, pensando no objeto da minha pesquisa – e, por conseguinte, como ela poderia ser aplicada a outras pesquisas semelhantes. Por outro lado, ao explicar os eixos de classificação, mostro como estruturei e usei o *Atlas* na minha pesquisa para ajudar a visualizar e selecionar as obras abordadas. Desse modo, a intenção foi evidenciar como a ferramenta auxilia a observação geral do objeto de pesquisa, ao mesmo tempo em que faz a mediação dos trabalhos a serem analisados no momento em que eu construo o *Atlas*. Trata-se, assim, de uma mútua contaminação, pois o objeto também contamina a ferramenta.

#### 4 PENSAMENTO FOTOGRÁFICO CONTAMINADO E CONTAMINANTE

Neste capítulo serão realizadas análises de alguns trabalhos dos artistas selecionados para entender como os pensamentos e materialidades das linguagens são acionados na criação e circulação das obras para produzir determinados sentidos através da contaminação.

A partir da classificação e justaposição desses trabalhos no *Atlas*, identifiquei formas de agrupá-los e discuti-los de modo articulado. Portanto, nas análises, irei abordar as obras em quatro conjuntos que as relacionam sob determinados pontos de vista: ora esse agrupamento foi realizado pensando nos sentidos produzidos pelas materialidades das linguagens ou elementos escolhidos na composição das obras; ora a organização se deu a partir dos tipos de imagens e linguagens utilizados como fonte nos processos de adoção; em outro momento, o foco se deu no modo como o meio ou linguagem usados na veiculação do trabalho artístico contamina as possíveis leituras; ou como os pensamentos e representações construídos por fotografias apropriadas são questionados pelos artistas em novas articulações dessas imagens.

Ao longo das análises, além das perspectivas teóricas sobre arte, fotografia e imagens em geral discutidas até o momento, irei acionar outros conceitos e autores na abordagem das obras selecionadas. Destaco que determinados conceitos serão utilizados em apenas alguns trabalhos ou agrupamentos, mas eles também poderiam servir como ferramentas de análise nos demais exemplos. A razão por lançar mão de outras teorias e conceitos se deve às características específicas de cada trabalho selecionado ou o viés pelo qual cada grupo de trabalhos se interconecta. Com isso, a intenção foi atacar os problemas a partir de pontos de vista distintos para explicitar ao máximo as possibilidades de produção de sentido através das múltiplas relações geradas pela contaminação nos exemplos selecionados. De qualquer forma, espera-se que, mesmo não nominadas novamente, as teorias e ferramentas de análises utilizadas possam se somar umas às outras e continuar a informar nossos olhares ao longo de todas as análises deste capítulo, uma vez que muitos desses trabalhos lidam com temas e problemas recorrentes ao longo do grande período de tempo no qual as produções investigadas nesta pesquisa foram realizadas.

## 4.1 QUESTIONAR O OLHAR FOTOGRÁFICO QUE CONSTRÓI MUNDOS

Para dar início às análises, escolhi três trabalhos que lidam com o poder de construção e mediação da realidade pelas imagens, especialmente a fotografia. Através de abordagens e linguagens distintas, Marcelo Zocchio, Éder Oliveira e Denilson Baniwa tensionam a função de representação da imagem fotográfica que contribui para a construção da sociedade.

### 4.1.1 Fotografias para reparar (n)a realidade

Como primeiro exemplo de contaminação entre fotografia e outras linguagens, apresentarei o trabalho *Restauro fotográfico*, realizado por Marcelo Zocchio em 1999.

O artista nasceu em 1963 na cidade de São Paulo, onde vive e trabalha. Foi vencedor de alguns dos prêmios mais importantes para a fotografia nacional: Prêmio Nacional de Fotografia – Funarte, em 1996; e Prêmio Porto Seguro de Fotografia, em 2005. Participou de dezenas de exposições coletivas e individuais em instituições como MAM-SP, Galeria Pierre Verger, MAM-RJ, Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba, entre outras. Obras suas estão nos acervos do MAC-USP, Pinacoteca de São Paulo, MAM-RJ, MASP, MAM-SP, etc. Formado em Engenharia Civil pela Escola de Engenharia Mackenzie, em São Paulo, em 1988, atuou como fot jornalista nos principais veículos da capital paulista, como os jornais *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo* e revista *IstoÉ*. Também estudou fotografia no International Center of Photography (Nova York) nos anos 1990.

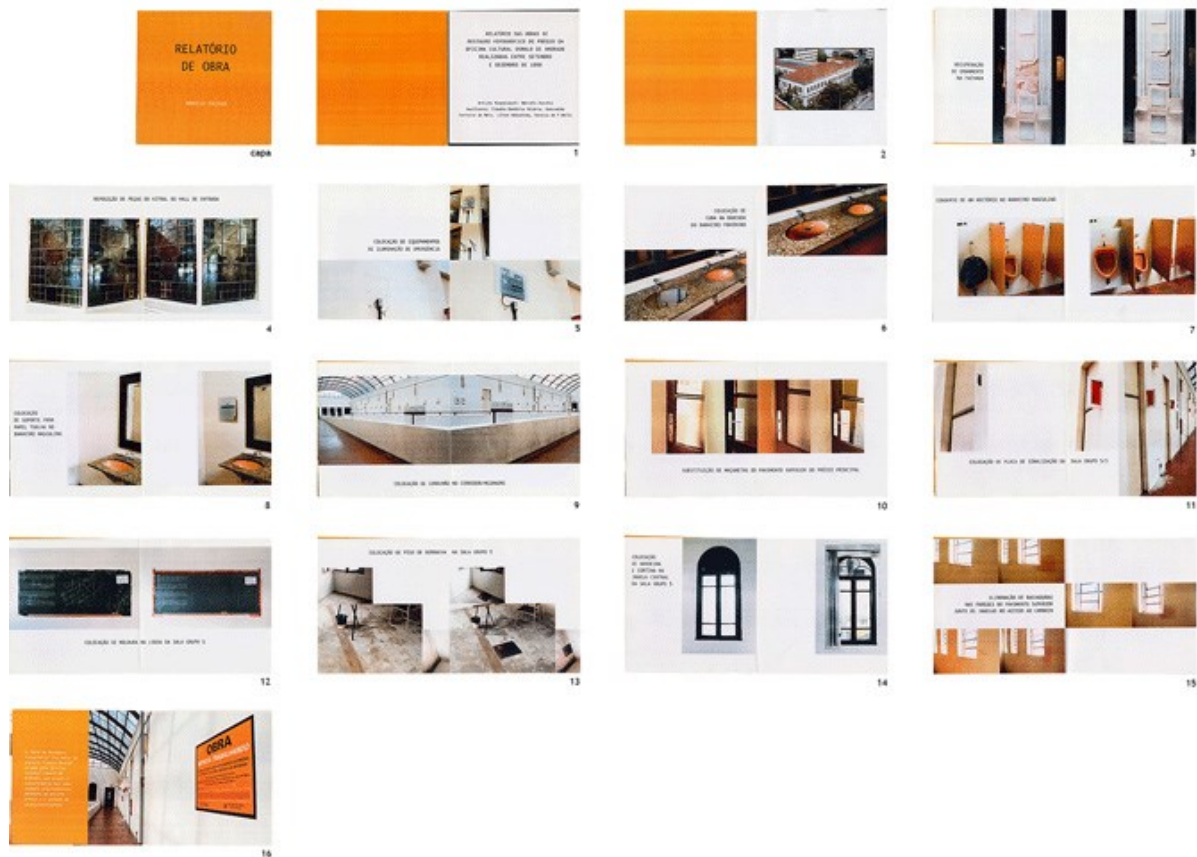
A maior parte de seus trabalhos artísticos é realizada a partir da linguagem fotográfica. Porém, em boa parte de sua obra há uma contaminação por outras linguagens, em especial uma integração com aspectos tridimensionais: esculturas, *site specific* e instalações são frequentes em seus trabalhos, nos quais os objetos representados tendem a extrapolar a bidimensionalidade da fotografia para o espaço de exibição.

*Restauro Fotográfico* parte de uma premissa simples, que parece absurda, mas além de chamar atenção para um problema das instituições públicas, também evidencia um modo como muitas vezes percebemos e usamos a fotografia na nossa sociedade. Portanto, creio que a discussão levantada pelo artista nos ajuda a entender a partir de qual lugar a maior parte dos artistas discutidos nesta pesquisa está confrontando os usos tradicionais da fotografia, ao adotar imagens já existentes ou criar novas fotografias e integrá-las com outras linguagens e materialidades.



**Figura 17 – Placa da obra *Reparo fotográfico***  
 Marcelo Zocchio, 1999. Placa de 80x100 cm com informações sobre a obra. Fonte: Zocchio (2023).

No final dos anos 1990, a Oficina Cultural Oswald de Andrade, mantida pelo governo do estado de São Paulo, tinha vários problemas estruturais e de manutenção na sua sede – provavelmente causados pela falta de manutenção, como muitos aparelhos culturais públicos no país. Rachaduras nas paredes, falta de cortinas nas janelas e trincos nas portas, mictórios e piaas quebrados nos banheiros. Então, como o título sugere, *Restauração Fotográfica* propõe uma obra em duplo sentido: uma intervenção artística no prédio, que consiste na reforma para sanar cada um dos problemas na sede da Oficina. Como em toda obra com recursos públicos, as informações sobre ela precisam ser publicizadas no próprio local, assim, o artista afixa no corredor do prédio a placa da *Figura 17* contendo informações sobre quem é o artista responsável pela obra, seus assistentes, a data de início da execução e as fases do projeto.



**Figura 18 – Relatório de obra *Reparo fotográfico***  
 Marcelo Zocchio, 1999. Reprodução das páginas do Relatório de obra. Fonte: Zocchio (2023).

O que é peculiar sobre essa reforma é a técnica utilizada para sanar os problemas. Marcelo faz uma intervenção no prédio e substitui todos os elementos defeituosos por fotografias. Ao cabo da obra, ele cria um livro de artista com o relatório final sobre a reforma, no qual exibe fotografias que registram o processo de transformação do prédio. Nas 16 páginas do relatório (*Figura 18*), vemos dípticos fotográficos do antes e depois das intervenções, atestando a execução dos restauros. Ou seja, o Relatório de obra pode ser considerado um documento de prestação de contas para o estado.



**Figura 19 – Exemplos de *Reparo fotográfico***

Marcelo Zocchio, 1999. Acima: substituição de maçanetas do pavimento superior. Abaixo: colocação de bandeira e cortina na janela central da sala do grupo 5. Fonte: Zocchio (2023).

Na *Figura 19* temos dois exemplos do restauro. Na parte de cima da figura, as fotografias mostram como as fechaduras de algumas portas não tinham maçanetas. Marcelo, então, fotografa uma fechadura completa com maçaneta, imprime a imagem e a coloca sobre a fechadura defeituosa. Aparentemente, pelo menos, agora a porta pode ser aberta normalmente. Note-se a economia: a mesma fotografia da fechadura pôde ser instalada em duas portas diferentes! Já na parte de baixo da *Figura 19*, o mesmo ocorre com a janela de uma das salas do espaço, que ganha uma nova cortina composta por várias fotografias coladas lado a lado.

A ideia de reparar algo apenas com uma fotografia parece absurda e, por isso, cômica, uma vez que a fotografia não substitui os objetos nem resolve os problemas materiais: não é possível abrir as portas, pois a maçaneta de fotografia é bidimensional, apenas de

aparência. Porém, muitas vezes, entendemos as fotografias como substitutas da experiência e da própria realidade.

Gisele Freund (2001, p. 96) nos lembra que antes da fotografia surgir no século XIX, a maior parte das pessoas só conhecia a fisionomia daqueles com os quais convivia ou só tinha visto lugares que pudesse visitar pessoalmente, normalmente próximos de onde morasse. Portanto, a visualidade de outros lugares, povos e objetos além da realidade próxima a si só passou a ser comum à grande parte das pessoas com a invenção da fotografia e do desenvolvimento de meios de circulação desse tipo de imagem, como os álbuns de vistas fotográficas, os cartões-postais, a imprensa de massa, etc. Assim, a imagem fotográfica passa a ter já no século XIX, mas principalmente no século XX, a função de exibir visualmente uma série de coisas antes mesmo de o espectador ter contato real com elas – se é que um dia ele terá esse contato. Por exemplo: a maior parte de nós conhece a cidade de Paris, seus principais pontos turísticos, os cafés e alguns dos hábitos dos parisienses mesmo sem, necessariamente, ter ido à capital francesa. Esse imaginário foi constituído a partir de imagens da capital francesa, especialmente fotografias e filmes que documentaram ou contaram histórias fictícias em que a cidade e seus habitantes figuram<sup>26</sup>. As fotografias sobre os mais diversos assuntos circulam nos jornais para nos informar sobre as guerras em outros continentes, nos blogs de viagem para nos mostrar os possíveis destinos, nos porta-retratos e redes sociais para nos lembrar das pessoas amadas, e, muitas vezes, não percebemos que as fotografias podem acabar substituindo as realidades que elas buscam representar.

Vilém Flusser (1998, p. 27) também nos fala sobre essa questão ao apontar que as imagens servem para representar algo em outro espaço e tempo: o processo de imaginação permite abstrair as dimensões reais do objeto e transpô-lo a uma superfície bidimensional no processo de criação das imagens; depois, ao ter contato com a visualidade das imagens, a imaginação permite reconstituir em nossas mentes as dimensões abstraídas e relacionar os diversos elementos que constituem a imagem para darmos sentido a ela e termos contato com aquilo que ela representa.

Para o autor (Flusser, 1998, p. 29), um dos pontos fundamentais sobre as imagens é que elas são mediações entre as pessoas e o mundo, porque este não é acessível diretamente. As imagens têm a função de representar os objetos e servem para nos guiar no mundo, como

---

<sup>26</sup> No segundo capítulo do livro *Representation*, Peter Hamilton (1997) faz uma análise sobre como a fotografia humanista francesa, realizada pelos fotógrafos no período pós-guerras mundiais para as revistas ilustradas, contribuiu para a criação de imaginários – que perduram até hoje – sobre os espaços urbanos e a sociedade francesa em todo o mundo.

mapas. Porém, ao fazer isso, elas podem se colocar entre nós e o próprio mundo, nos fazendo viver a realidade a partir das imagens – a isso o autor chama de idolatria: “As imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas. Não que as imagens *eternalizem* eventos; elas substituem eventos por cenas” (Flusser, 1998, p. 28). Portanto, em uma sociedade voltada para as imagens, elas podem se interpor entre nós e o mundo, substituindo as experiências. Nesse sentido, vivemos em sociedades nas quais a imagem tem presença constante: a todo momento produzimos e recebemos imagens sobre os mais diversos lugares e experiências, convivemos uns com os outros através da mediação de telas. Portanto, as imagens, especialmente a fotografia com suas características descritivas e supostamente documentais, tendem a ser usadas como substitutas da realidade quando consideradas como espelho do real e não como interpretação codificada parcial da realidade.

A partir desse ponto de vista, percebemos que o *Restauro* de Marcelo Zocchio é irônico, exagerando tal uso da fotografia ao propor que ela substitua objetos reais e práticos da realidade e desempenhe a mesma função. Porém, ao tentar puxar a foto, a cortina não irá se fechar sobre a janela da *Figura 19* (página 69), ou se usarmos o mictório fotografado que substitui o defeituoso, com certeza, o resultado será desastroso (*Figura 20*).



**Figura 20 – Exemplos de *Reparo fotográfico***

Marcelo Zocchio, 1999. Acima: conserto de mictório do banheiro masculino.  
Abaixo: colocação de cuba na bancada do banheiro feminino. Fonte: Zocchio (2023).



*Restauro fotográfico* é uma obra de *site specific*, ou seja, pensada e realizada de acordo com um ambiente e espaço determinado. Portanto, as intervenções propostas são realizadas baseadas nas características do lugar e nos problemas encontrados por Marcelo – apesar de que a obra pudesse ser reproduzida em vários locais administrados pela esfera pública. De modo geral, as instituições públicas – em especial na área da cultura – sofrem com a falta de verbas e problemas técnicos no dia a dia, mesmo que a maior parte das gestões governamentais tente criar imagens de bem-sucedidas, de eficiência e investimentos em todas as áreas, principalmente durante a época de eleições. Na função de propaganda, a fotografia (e outras linguagens como o vídeo) é ferramenta essencial para a criação da imagem vendida pelas mais variadas gestões públicas. Então, ao fazer uma reforma de aparências, virtual, o artista chama a atenção para a linguagem fotográfica e seus usos. Marcelo contamina a arquitetura, as especificidades do espaço público com o pensamento fotográfico – como a capacidade de descrição dos objetos, a perspectiva criadora de ilusões –, discutindo como as aparências criadas pelas imagens não correspondem ao real, assim como a falta de investimentos efetivos inviabiliza o uso dos bens culturais públicos.

#### 4.1.2 Pintar para questionar as representações que constroem identidades

Neste item, abordarei alguns trabalhos de Éder Oliveira e não apenas uma obra isolada, uma vez que o processo de criação delas é semelhante, e justamente a repetição no modo de produção torna as obras do artista interessantes para a discussão que esta pesquisa pretende levantar.

Artista da região Norte do país, Éder Oliveira nasceu em Timboteua, Pará, em 1983. Atualmente vive e trabalha em Belém. Éder tem formação em Licenciatura em Educação Artística (Universidade Federal do Pará) e, inclusive, atua como professor de pintura. O artista foi indicado ao Prêmio Pipa em 2015 e ganhou na categoria voto popular da premiação em 2017. Também foi contemplado por bolsas em instituições nacionais e estrangeiras, participou da 31ª Bienal de SP em 2014 e conta com obras no acervo de instituições como Centro de Arte Dos de Mayo (Madrid), Itaú Cultural, Kunsthalle Lingen (Alemanha), Museu de Arte do Rio, entre outras.

Sua principal linguagem de trabalho é a pintura, que realiza tanto em telas como em *site specific*, objetos e intervenções urbanas. Sua produção é voltada para criação retratos ou imagens que representam a figura humana, em especial as populações da região amazônica, criados a partir de fotografias.

Se Marcelo Zocchio usa fotografia enquanto substituta de objetos, contaminando o espaço com o pensamento fotográfico, Éder Oliveira produz pinturas para questionar o pensamento fotográfico criador de representações identitárias. As obras de Éder são as únicas nesta tese que não são compostas por fotografias propriamente ditas na materialidade final – são pinturas criadas a partir de fotografias (com exceção da obra da série *Arquivamento*, 2015).



**Figura 21 – Pinturas a partir de fotografias na série *Cenas singulares***  
*Sem título*, Éder Oliveira, 2016. Óleo sobre tela, 71x135 cm. Fonte: Oliveira (2023).

Como discutido anteriormente, a fotografia não se define apenas pela materialidade da imagem, mas pode ser entendida como um modo de pensar que se materializa em imagens. Apesar de pinturas, ao olharmos suas obras ainda vemos fotografias, como na imagem da *Figura 21*, não apenas pela semelhança das formas, do enquadramento, da perspectiva criados pela câmera fotográfica, mas também pelo modo de pensar e representar o mundo que é transposto para os trabalhos finais quando Éder recorta fotografias presentes em jornais e as usa como base para criar retratos pintados. É importante notar que – e por isso a seleção dessas obras aqui – a fotografia não está presente nos trabalhos de Éder apenas como “caderno de notas” para auxiliar o pintor na execução das imagens, como sugeriu Baudelaire<sup>27</sup>, mas o artista discute através da pintura quais fotografias circulam e, conseqüentemente, quais representações são construídas a partir delas.

<sup>27</sup> Na sua famosa carta ao diretor da revista *Revue Française* sobre o Salão de 1859, o crítico de arte e escritor Charles Baudelaire afirma que os progressos mal aplicados da fotografia contribuíram para empobrecer o, segundo ele, “gênio artístico francês, já tão raro”, e que ela deveria servir apenas como ferramenta ao artista

A poética do pintor é voltada para o retrato, um gênero muito importante na história das artes visuais, uma vez que o retrato sempre foi um símbolo, um modo de construir identidades e demonstrar poder. No capítulo *Precursores da fotografia*, Gisele Freund (2001, p. 13-22) discorre sobre o tema, afirmando que a pintura era até o século XIX o meio privilegiado para a criação de retratos, porém, devido ao seu alto custo, era acessível a poucos, tais como nobreza ou pessoas de grande poder aquisitivo, como a alta burguesia. Com a ascensão de novas camadas da burguesia nos séculos XVIII e XIX, cresceu a necessidade de retratos – e formas mais baratas de realizá-los – para a construção de uma imagem social dessa classe. Uma das soluções encontradas veio justamente com a invenção da fotografia. Inclusive, a necessidade de fixar a imagem humana com maior eficiência (menor tempo de exposição e maior nitidez) foi um dos motivos que levaram ao rápido desenvolvimento da tecnologia fotográfica<sup>28</sup>. O retrato fotográfico ganhou grande impulso com a criação do formato *carte de visite*<sup>29</sup>, patenteado em 1854 por André Adolphe-Eugène Disdéri na França, barateando a produção e tornando o retrato mais acessível a grande parte da população. Dessa forma, percebemos que o desenvolvimento do sistema tecnológico fotográfico incorpora no seu aparelho – através do desenvolvimento científico e modos de produção e circulação – a necessidade de construção das próprias identidades das pessoas através do retrato fotográfico.

Assim, é a partir dessa aura em torno do gênero retrato, antes símbolo de *status* e poder, que Éder produz seus trabalhos, agora representando homens e mulheres de traços negros e indígenas, pessoas comuns da sua região, no norte do país:

Nos últimos doze anos, todos eles os quais destinei a produzir (qualquer forma de) arte, venho me dedicando ao retrato e às suas possíveis variações. Tratando especificamente sobre o homem amazônida, busco lançar luzes sobre um povo específico, marginalizado e invisibilizado. Neste sentido, o retrato, outrora signo de poder, não busca inverter valores sociais, mas ressignificar a própria percepção sobre o outro, ora intervindo sobre a cidade e impondo uma imagem notoriamente rejeitada a um público transeunte ou, criando mecanismos em pintura sobre tela ou

---

na criação de obras artísticas, mas não poderia substituí-la: “que seja finalmente a secretária e o caderno de notas de alguém que tenha necessidade em sua profissão de uma exatidão material absoluta” (Baudelaire, 2007, p. 13).

<sup>28</sup> Lembrando que os primeiros processos fotográficos, como o daguerreótipo na década de 1830, necessitavam de vários minutos de exposição para fixar a imagem na chapa de metal; no final da década 1840, o tempo de exposição já não era um problema para a realização de retratos fotográficos (Freund, 2001, p. 30).

<sup>29</sup> O formato fotográfico *carte de visite* (cartão de visita), inventado por André-Adolphe-Eugène Disdéri, utilizava uma câmera com várias lentes, que podiam ser usadas síncronas ou não, gerando um negativo em vidro com várias imagens justapostas do retratado, cada uma no tamanho 9x6 cm. Desse modo, o *carte de visite* barateou os custos, pois permitia uma reprodutibilidade em grande volume devido ao seu tamanho reduzido e negativo único com várias imagens. Em pouco tempo, o formato se tornou uma “febre” na Europa e no restante do mundo, levando desde imperadores até pessoas comuns aos estúdios fotográficos (Freund, 2001, p. 57-63).

nas paredes das galerias para mostrar a um público específico a reflexão sobre essas imagens (Oliveira, 2016, p. 29).

Nesse sentido, a perspectiva dos Estudos Culturais pode nos auxiliar a compreender melhor como o gênero retrato é importante para a construção de identidades e como os sentidos contidos nas fotografias adotadas dos jornais são tensionados nas pinturas de Éder Oliveira. A partir dessa perspectiva, as linguagens – seja na criação de retratos da burguesia, de fotografias etnográficas ou presentes nos jornais – são responsáveis por materializar a cultura através da troca de significados no processo de representação<sup>30</sup>. Entende-se que a cultura e a produção de significados têm papel central nas práticas sociais, organização e regulação das condutas das pessoas. Para Stuart Hall,

Os seres humanos são seres interpretativos, instituidores de sentido. A ação social é significativa tanto para aqueles que praticam quanto para os que a observam: não em si mesma mas em razão dos muitos e variados sistemas de significado que os seres humanos utilizam para definir o que significam as coisas e para codificar, organizar e regular sua conduta uns em relação aos outros. Estes sistemas ou códigos de significação dão sentido às nossas ações. Eles nos permitem interpretar significativamente as ações alheias. Tomados em conjunto, eles constituem nossas “culturas”. Contribuem para assegurar que toda ação é “cultural”, que todas as práticas sociais expressam ou comunicam um significado e, neste sentido, são práticas de significado (Hall, 1997, p. 16).

A representação é um processo em que os conceitos são trocados através das linguagens e que nos possibilita nos referirmos a objetos, pessoas, sentimentos, coisas da realidade ou da imaginação: “Assim, linguagem é o meio privilegiado no qual nós ‘entendemos’ as coisas, no qual o significado é produzido e trocado”<sup>31</sup> (Hall, 1997b, p. 1). A representação ocorre através de dois processos, dois sistemas representacionais que operam conjuntamente (Hall, 1997b, p. 17-18). O primeiro sistema é responsável por dar sentido às coisas, ou seja, cada indivíduo tem um sistema conceitual próprio em sua mente, em que objetos, pessoas, eventos se relacionam a uma série de conceitos ou representações mentais. Esse sistema é constituído pela própria cultura através das inúmeras representações com que esse indivíduo teve contato em sua vida, funcionando, assim, como um mapa conceitual que dá sentido ao mundo ao seu redor e medeia sua relação com a realidade. O segundo sistema

<sup>30</sup> A partir dessa perspectiva, em minha dissertação de mestrado (Alves, 2015), construo uma argumentação mais longa sobre esse processo ao analisar como a imagem fotográfica em reportagens da revista *O Cruzeiro* contribuiu para a representação, identidade e constituição de modos de vida urbanos no Brasil dos anos 1940 e 1950.

<sup>31</sup> Tradução realizada pelo autor a partir do original: “*To put it simply, culture is about 'shared meanings'. Now, language is the privileged medium in which we 'make sense' of things, in which meaning is produced and exchanged*” (Hall, 1997b, p. 1).

de representação ocorre através do uso das linguagens. Ou seja, os sujeitos produzem e compartilham seus conceitos ou representações mentais sobre algo com os demais membros da mesma cultura através de uma linguagem comum, seja ela verbal, imagética, musical, etc. Portanto, “dizer que duas pessoas pertencem à mesma cultura é dizer que elas interpretam o mundo mais ou menos da mesma maneira e que elas podem expressar a si mesmas, seus pensamentos e sentimentos sobre o mundo, de maneiras que serão compreendidas uma pela outra”<sup>32</sup> (Hall, 1997b, p. 2).

Esse processo entre linguagens e cultura é dialético, de modo que Du Gay (1997, p. 3) propõem que os significados são produzidos dentro do que eles chamam de “Circuito da Cultura”: a produção de significados ocorre em fluxos multidirecionais e contínuos durante todas as práticas sociais dos indivíduos na sociedade, não apenas no uso das linguagens, mas na articulação de cinco processos distintos (produção, consumo, representação, identidade e regulação)<sup>33</sup>.

Quando, por exemplo, os burgueses em ascensão no século XIX desejavam consumir retratos de si, como símbolos de status social, a representação operada pela imagem contribuiu para a construção das suas identidades na sociedade, porque eles investiam suas identidades nos retratos, naquilo que era representado através das fotografias. A esse respeito, Annateresa Fabris (2004) complementa o argumento ao problematizar, no livro *Identidades Virtuais*, os processos de criação de retratos e seus elementos para forjar as identidades daqueles que são retratados. A autora cita, por exemplo, como o retrato fotográfico dos novecentos foi marcado predominantemente pela pose e encenação – o retratado interpreta, às vezes com ajuda de adereços e cenários, os papéis sociais pelos quais gostaria de reconhecido. Outro caso ocorre quando consumimos imagens produzidas para meios de comunicação de massa, como revistas, televisão ou redes sociais. Ao ter contato com as imagens, estamos acessando modelos de comportamento propostos por essas imagens, que contribuem para regular os modos como determinados grupos devem ser vistos ou agir na sociedade: quais tipos de corpos podem exercer funções de poder ou quais são considerados como belos, por exemplo.

---

<sup>32</sup> Tradução realizada pelo autor a partir do original: “To say that two people belong to the same culture is to say that they interpret the world in roughly the same ways and can express themselves, their thoughts and feelings about the world, in ways which will be understood by each other” (Hall, 1997b, p. 2).

<sup>33</sup> No livro *Doing cultural studies: the story of Walkman*, Du Gay et al. (1997) desenvolvem análises a partir dos cinco processos do circuito da cultura em relação ao aparelho de som portátil *Sony Walkman*.

Assim, a centralidade que a cultura ganha a partir dessa perspectiva nos faz entender a representação como um constitutivo das coisas, não apenas de reflexo sobre elas (Hall, 1997b, p. 5-6), uma vez que as coisas só “existem” se formos capazes de interpretá-las. Os sistemas de representação são modos diferentes de organizar, arranjar e classificar conceitos, criando relações complexas entre si e permitindo formar múltiplos mapas conceituais e atribuir sentido ao mundo, mesmo quando diante de algo com que nunca se teve contato anteriormente.

Nesse sentido, o papel das imagens, sejam elas fotográficas ou não, faz-se particularmente importante, uma vez que elas não servem apenas para (re)apresentar objetos, pessoas ou conceitos sobre o mundo. Ou seja, não são meros espelhos, mas constroem o próprio mundo ao mediar a nossa relação com aquilo que representam. Nós experimentamos a realidade através das imagens, criando, reforçando, tensionando ou confrontando ideias e preconceitos sobre os mais variados assuntos – seja no uso cotidiano, seja dentro do âmbito da arte.

Portanto, não são banais as escolhas feitas por Éder sobre o gênero retrato como base para sua obra e também sobre qual fonte de adoção de fotografias ele usa. O artista seleciona fotografias que mostram pessoas da região amazônica, retiradas das sessões policiais de jornais – um meio que exhibe imagens sob uma perspectiva oposta à ideia tradicional de retrato, discutida anteriormente. Esse tipo de jornal costuma ser muito popular, em que reportagens de histórias sensacionalistas e cheias de violência são um dos carros-chefes para as vendas. As reportagens mostram fotografias de pessoas presas, algemadas, em posições submissas, normalmente fotografadas contra as suas vontades. O modo de relatar e mostrar os fatos nesses jornais tenta a julgar e condenar os personagens neles representados. Normalmente, esses personagens são invisibilizados, não costumam ser representados em outros meios ou situações. Assim, a imagem deles nos jornais é enviesada e constrói, à revelia, a representação desse “homem amazônico” que o artista quer discutir:

Buscava materializar um alargamento do conceito proposto por Roland Barthes, que descrevia quatro sujeitos envolvidos na foto-retrato, parafraseando: expectativa do modelo, a imagem que ele tenta projetar, a expectativa do fotógrafo e o resultado em si. Propunha ali um retrato onde me apropriava de uma foto na qual o modelo não pretendia posar e nem se preocupava com o resultado plástico do retrato, foto esta de um fotógrafo que tinha intenções vinculadas a um fato jornalístico e com um resultado tratado e impresso com a precariedade de um periódico diário (Oliveira, 2016, p. 29).

O conceito barthesiano citado pelo artista chama a atenção por conter os quatro imaginários sobre o sujeito que coexistem no momento da execução do retrato (Barthes, 1984,

p. 27). Mas, com certeza, no caso dessas fotografias a autoimagem que os retratados têm de si não se aproxima do imaginário que o fotógrafo tem deles ou do resultado final impresso nas páginas do jornal. Éder propõe, assim, outros imaginários sobre os mesmos corpos.



**Figura 22 – A justiça que se vinga ou a contagem de Clarisse**  
Éder Oliveira, 2017. Óleo sobre tela, 190x540 cm. Fonte: Oliveira (2023).

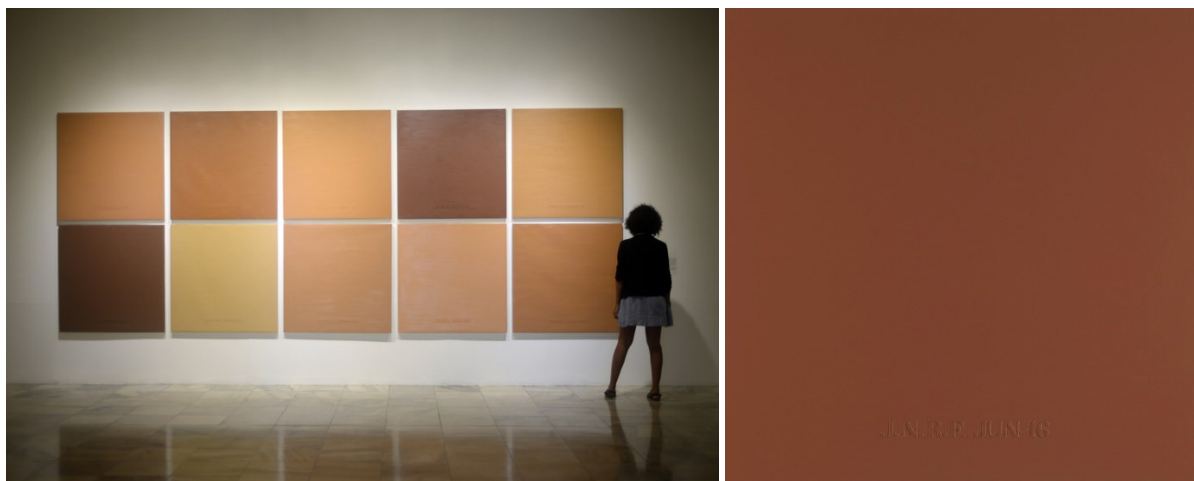
A tela *A justiça que se vinga ou a contagem de Clarisse* (Figura 22) é um exemplo da representação construída nessas sessões policiais de jornais. Em um grupo, oito pessoas (a maioria de homens) aparecem presas, algemadas entre si e sentadas no meio fio – o resto do cenário, como o fundo, é suprimido da pintura. Os personagens estão quase todos sem camisa, de chinelos ou descalços, em pose acanhada, constrangidos após serem presos.

Como muitas das pinturas do artista<sup>34</sup>, a tela possui uma paleta de cores muito reduzida, toda em tons de vermelho, guardando relação direta com os tons de cinza da fotografia original que, provavelmente, foi impressa em preto e branco. A paleta reduzida da tela também remete à variedade de tons de pele das pessoas que costumam figurar nessas fotografias. A limitação de tons é destacada pela escala de tons que o artista adiciona à tela no canto esquerdo. Ela nos faz prestar atenção nas cores usadas na tela, explicitando que os corpos ali mostrados possuem tons escuros de vermelho e não os claros – os quais seriam usados para pintar corpos brancos.

Aproveitando a questão sobre a representação racial nas fotografias, outro questionamento do gênero levantado pelo artista está na série *Monocromos* (2016), na qual o pintor recorta frações dos rostos presentes nas fotografias, e as amplia, reproduzindo os tons das peles em telas de 100x100 cm. Em cada tela, em alto-relevo, o pintor anota as iniciais do personagem, o mês e o ano da publicação da foto no jornal. Ao contrário da tela pintada

<sup>34</sup> Éder é daltônico e desenvolveu um sistema próprio para trabalhar com uma paleta reduzida de cores (Labra, 2018, p. 21). Inclusive, o artista possui algumas séries monocromáticas, em que as telas são todas em tons de vermelho ou verde.

arbitrariamente apenas em tons de vermelho, esta série poderia conter uma grande variedade de cores, porém torna-se monocromática, limitada pela pouca variedade de corpos mostrados nas imagens fotojornalísticas (*Figura 23*) – o que se evidencia pela montagem na exposição, onde as telas são colocadas lado a lado.



**Figura 23 – Série Monocromos**

Éder Oliveira, 2016. À esquerda: montagem da série. À direita: *Sem título*, óleo sobre tela, 100x100 cm.  
Fonte: Oliveira (2023).

Voltando à tela *A justiça que se vingou ou a contagem de Clarisse* (*Figura 22*), há outro aspecto a se notar: sobre o rosto dos personagens, o artista escreve o título da obra, ocultando as faces e criando uma contaminação pela literatura. O texto/título faz menção a uma crônica de Clarice Lispector, na qual ela trata do assassinado de Mineirinho, um criminoso que foi morto pela polícia em 1962. O infrator ficou famoso por seus crimes nas décadas de 1950 e 1960, sendo que sua morte causou muita repercussão na imprensa e impacto na sociedade na época – inclusive na escritora, como é possível perceber no seguinte trecho da crônica:

[...] Esta é a lei. Mas há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com um alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto desassossegada, o quinto e o sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo segundo chamo meu irmão. O décimo terceiro tiro me assassina — porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro.

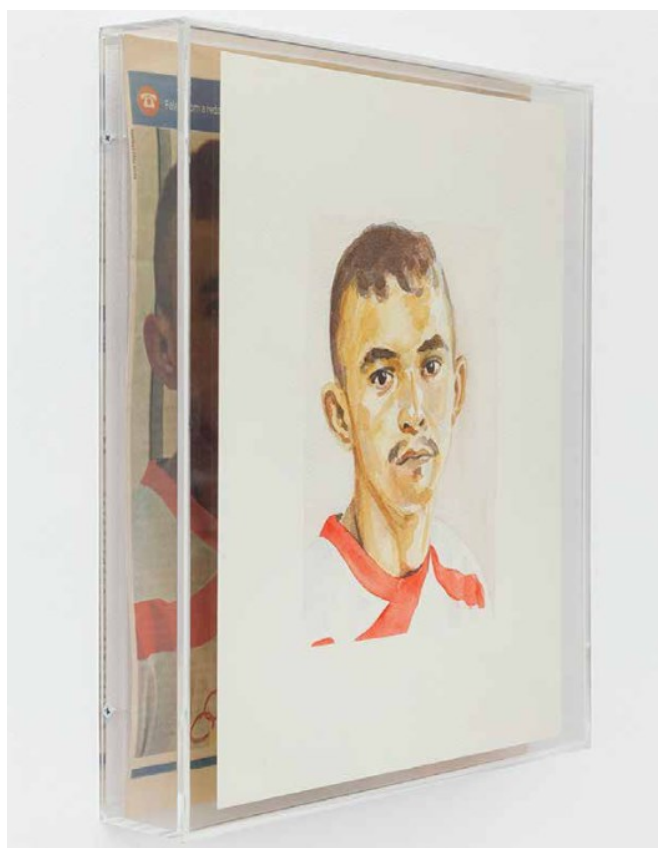
Essa justiça que vela meu sono, eu a repudio, humilhada por precisar dela. Enquanto isso durmo e falsamente me salvo. Nós, os sonsos essenciais.

Para que minha casa funcione, exijo de mim como primeiro dever que eu seja sonsa, que eu não exerça a minha revolta e o meu amor, guardados. Se eu não for sonsa, minha casa estremece. Eu devo ter esquecido que embaixo da casa está o terreno, o chão onde nova casa poderia ser erguida. Enquanto isso dormimos e falsamente nos salvamos.



Até que treze tiros nos acordam, e com horror digo tarde demais — vinte e oito anos depois que Mineirinho nasceu — que ao homem acuado, que a esse não nos matem. [...] (Lispector, 2014).

No texto, a autora relata sentimentos contraditórios diante da morte do bandido e da violência com a qual ocorreu, descrevendo-os enquanto faz a contagem dos 13 tiros que o homem recebeu da polícia. Assim, a escritora se questiona se aquela ação não representaria apenas uma justiça vingativa, exagerada, que manifesta uma violência igual ou superior à própria violência perpetrada pelo bandido. Os tiros que matam Mineirinho também a matam, pois Clarisse lembra que para termos nosso lugar na sociedade e sermos protegidos por essa justiça, é preciso nos fazermos de sonsos e não perceber o que acontece. Porém, em outro trecho ela afirma que os 13 tiros nos acordam — para esse horror —, do mesmo modo como os personagens de Éder Oliveira são tratados: criminosos *a priori* que também o acordam e, por isso, ele coloca essas pessoas em destaque nas suas telas na intenção de também nos despertar e nos chamar a atenção a esses corpos sem visibilidade.



**Figura 24 – Série Arquivamento**

Éder Oliveira, 2015. Objeto (aquarela, jornal e acrílico), 29x32x4,5 cm. Fonte: Oliveira (2023).

Nesse sentido, é interessante pensarmos como Éder Oliveira aborda as imagens adotadas: ele as recorta dos jornais, mas não usa os textos jornalísticos que relatam os fatos.

Assim, as imagens viram pintura sem a contextualização dos textos do jornal – que também são condenatórios e sensacionalistas –, podendo ser criadas outras histórias. Um exemplo é a série *Arquivamento* (Figura 24): uma obra-objeto em técnica mista, composta por uma caixa de acrílico que mostra na parte externa um retrato pintado a partir de uma página de jornal, o qual fica na parte interna da caixa. Esse é um dos poucos trabalhos em que a fotografia ainda aparece na versão final, porém a pintura esconde parcialmente o jornal, sendo possível vê-lo lateralmente caso o espectador se esforce para olhar pela fresta existente. A técnica usada na pintura, aquarela com tons pastel, associada à composição que exclui os demais elementos do cenário e cria grandes áreas vazias à volta do personagem, cria um retrato de clima leve, menos condenatório ao personagem, quase idílico.

Através das diversas escolhas realizadas na produção e circulação, essas fotografias jornalísticas cristalizam as visões de mundo dos seus produtores (fotógrafos e jornais), que olham para os retratados não como suspeitos – como presume a lei – mas como culpados. A própria existência dessas imagens é questionável: por que é necessário fotografar os suspeitos presos nas delegacias, lado a lado? Seriam troféus, exemplos ou entretenimento para os leitores? Conscientes do que podem significar essas imagens, é comum vermos os personagens escondendo seus rostos, como mostra a cena da *Figura 21* (página 73), na qual os personagens abaixam as cabeças e se escondem com as mãos ou a camiseta. Porém, em algumas das fotografias adotadas, os rostos dos personagens são mostrados e o pintor lança mão de algumas estratégias para ocultá-los.



**Figura 25 – Das formas possíveis pra te esconder #3**  
Éder Oliveira, 2018. Óleo sobre tela, 80x150 cm. Fonte: Oliveira (2023).

Em alguns casos, como em *A justiça que se vinga ou a contagem de Clarisse* (Figura 22, página 78), o título cobre os rostos; em outros ainda, como na série *Pixel*, o artista pinta quadriculados simulando o efeito digital usado para não identificar o rosto de personagens em fotografias ou matérias jornalísticas. É interessante notar como o ocultamento ocorre em outras telas, como na obra *Das formas possíveis pra te esconder #3* (Figura 25), na qual os azulejos da parede saem do fundo e ganham o primeiro plano da imagem. O artista usa um recurso que não estaria disponível em uma fotografia tradicional, produzida apenas através da câmera sem nenhuma intervenção de manipulação na cópia, e lança mão da possibilidade que a pintura traz de criar ou transformar os espaços através da manipulação das superfícies. Assim, o fundo, relativamente insignificante nessas cenas originais, agora ganha um protagonismo ao ser o responsável por ocultar os rostos e as identidades dos retratados. Desse modo, o artista pode estar mostrando como o sistema de punição, corroborado pelas representações dos meios de comunicação, é responsável pela subtração das identidades, ao tratar os retratados como uma massa criminoso homogênea.

As imagens, como vimos, criam representações e, assim, constituem a cultura e a sociedade. Qual sociedade é essa e quem são as pessoas que a constituem, se boa parte das imagens sobre elas são enviesadas? Com suas pinturas, Éder faz esse questionamento e coloca as representações de massa em tensionamento com outras possibilidades de ser através da pintura.

#### 4.1.3 Recontar histórias a partir de ficções documentais

Denilson Baniwa nasceu em Barcelo, no Amazonas, em 1984. O artista já expôs em importantes instituições culturais brasileiras, como Pinacoteca de São Paulo e MASP – as quais possuem obras do artista nos acervos. Em 2018 participou da 33ª Bienal de São Paulo e em 2019 ganhou o Prêmio Pipa. Denilson tem um trabalho político, especialmente focado na questão dos povos indígenas, e utiliza diversas linguagens na sua produção, como pintura, performance e até mesmo atividades educativas entendidas como produção artística. Um exemplo desta última modalidade é *Escola Panapaná*, sua primeira exposição individual, realizada em 2023 na Pinacoteca de São Paulo. Essa exposição é composta por uma grande escultura/estrutura no centro do museu na qual ocorrem diversas atividades que propõem trocas e reflexões sobre arte e cultura indígena. Em trabalhos recentes de Denilson, é recorrente o uso de colagens e intervenções em fotografias, gravuras e pinturas realizadas por artistas e cientistas não indígenas, mas que figuram povos indígenas.

Membro do povo Baniwa, Denilson é um dos principais artistas indígenas da atualidade, e seu trabalho discute uma série de questões como colonialismo, a presença da arte indígena nos circuitos artísticos e a relação entre arte e vida:

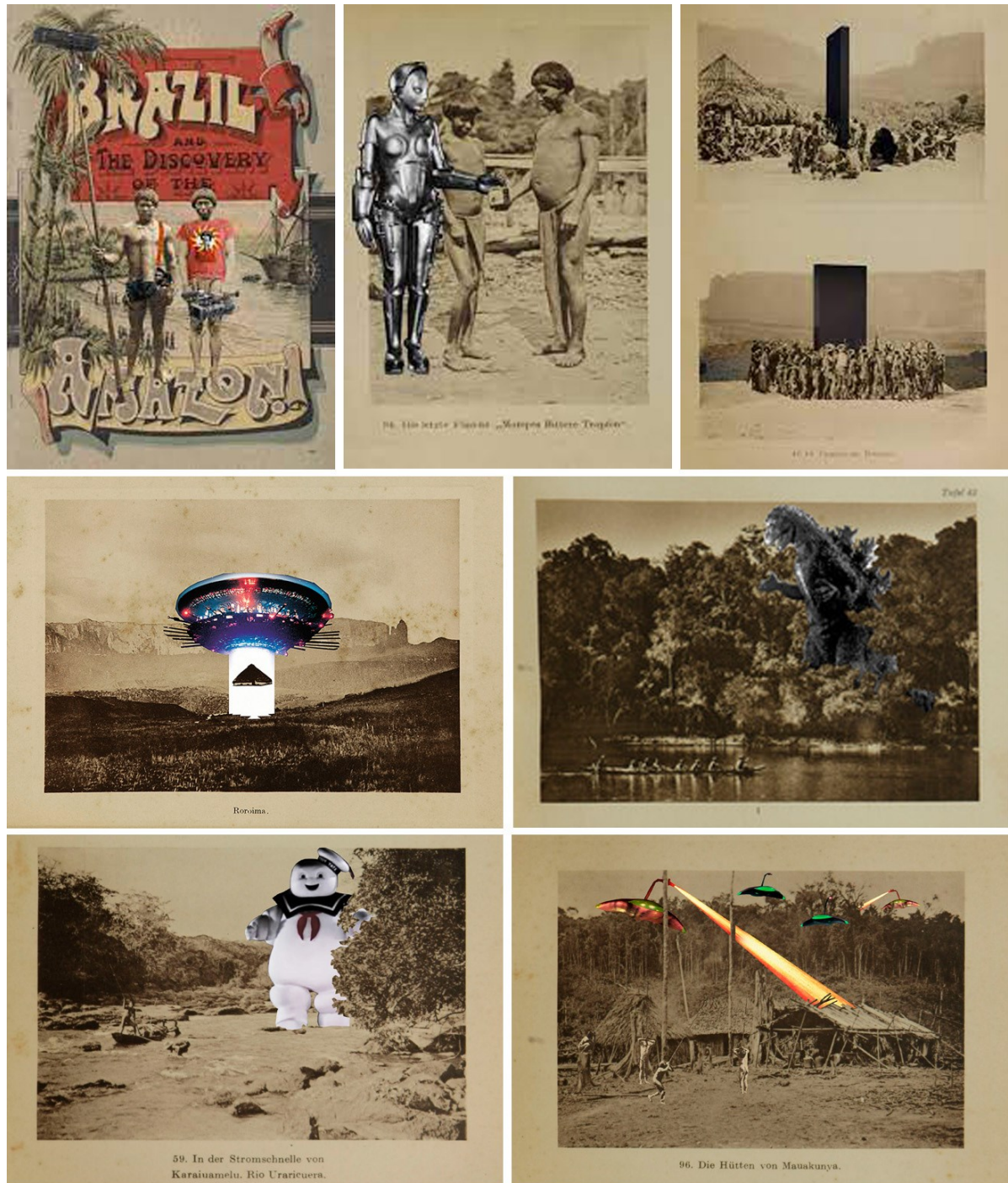
Acho que o diferente agora é que tem esse tanto de artistas indígenas com um poder de aproximação e de voz bem marcante, que consegue conversar e dizer um ponto que não era visto antes, que é a partir dessas pessoas indígenas. Para a gente, não tem essa diferença entre arte e vida ou arte e resistência assim como tem no Ocidente, onde a arte é um instrumento de poder em relação a outros seres humanos. Mas quando esses artistas indígenas se propõem a circular de uma maneira que se utiliza de linguagens não indígenas também é uma estratégia de conversar por uma língua que seja entendida por quem não faz parte dessa cultura. Acho que se a gente começasse a trabalhar com códigos que só, por exemplo, os Baniwas entendessem ficaria difícil para o meu trabalho conversar com quem não é Baniwa (Baniwa *apud* Rkain, 2020).

Para a série *Ficções coloniais* (2021), Denilson Baniwa foi convidado pela *Zum - Revista de Fotografia* a criar uma série inédita na edição número 20 da publicação. O artista produziu 14 colagens digitais nas quais adotou fotografias etnográficas, realizadas por Theodor Koch-Grünberg durante sua segunda expedição científica no Brasil, entre 1911 e 1913, na qual o etnógrafo percorreu o rio Branco, em Roraima, passando pelos rios Uraricuera e Ventuari até o rio Orinoco, na Venezuela (Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2022). Essa obra de Theodor Koch-Grünberg tem cinco volumes, contendo o seu relato etnográfico, diversas ilustrações e fotografias que representam cenas do cotidiano de grupos indígenas e paisagens no interior do Brasil no início do século XX. Tais imagens são hoje de domínio público e fazem parte do acervo da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, disponibilizadas no repositório da instituição<sup>35</sup>.

Nas *Figuras 26 e 27* é possível ter uma visão geral das colagens, nas quais Denilson usa as fotografias como base e soma a elas uma série de recortes de personagens e elementos da cultura pop, imortalizados pelo cinema hollywoodiano em filmes como *King Kong*, *2001 – Uma odisseia no espaço*, *Godzilla*, *ET – O extraterrestre*, *Star Wars*, *De volta para o futuro*, entre outros.

---

<sup>35</sup> A reprodução dos cinco volumes da publicação e as fotografias digitalizadas estão disponíveis no seguinte endereço eletrônico: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4836>.



**Figura 26 – Série Ficções coloniais**

Denilson Baniwa, 2021. Páginas da *Zum - Revista de Fotografia* #20, 21x26 cm cada. Fonte: Baniwa (2021).

Na *Figura 26*, a imagem da primeira colagem parece ter saído da capa<sup>36</sup> de um livro chamado *Brazil and the Discovery of Amazon* (Brasil e a descoberta da Amazônia), cujo título é sobreposto a uma ilustração de uma praia com palmeiras, onde um grupo de pessoas espera na orla a chegada dos estrangeiros em sua caravela. Denilson adiciona à capa duas

<sup>36</sup> Essa imagem não faz parte da publicação de Theodor Koch-Grünberg.

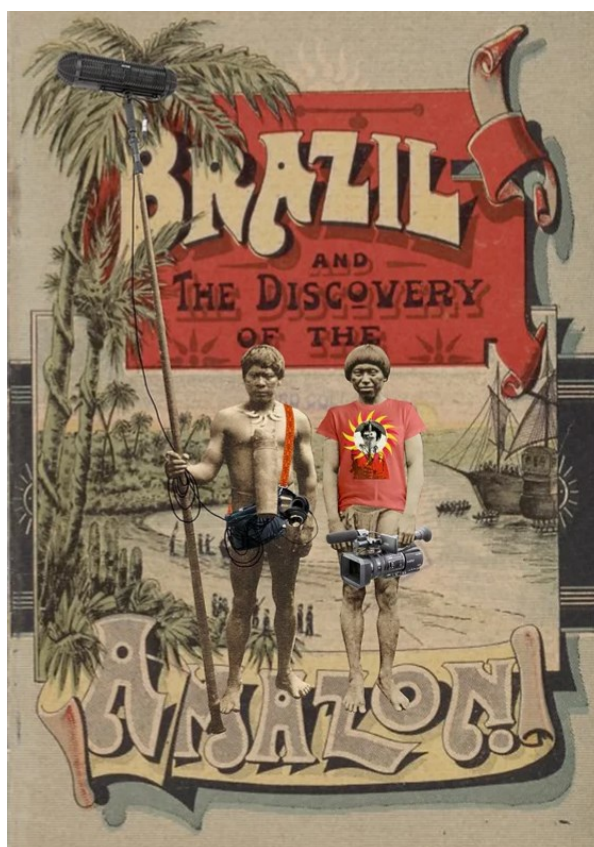
fotografias de homens indígenas. Originalmente, ambos são mostrados em pé, parados diante da câmera, sendo que um deles segura uma lança. Complementando a colagem, o artista adiciona um microfone *boom* à ponta da lança do primeiro homem, que também passa a segurar um equipamento de gravação de áudio; o segundo personagem ganha uma câmera de vídeo e uma camiseta estampada com o cartaz de *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha – clássico do Cinema Novo brasileiro. As demais colagens da *Figura 26* são cenas do encontro desses dois mundos distintos: o robô de *Metrópolis* (o primeiro robô a aparecer em um filme) entrega o que parece ser uma garrafa de bebida alcoólica a um homem indígena; as pessoas de uma aldeia se reúnem em volta de um monólito de *2001 – Uma odisseia no espaço*; a nave espacial alienígena de *Contatos imediatos de terceiro grau* abduz uma oca; *Godzilla* aparece por entre as árvores enquanto um grupo de pessoas navega pelo rio em uma canoa; *Stay Puft*, o monstro de *marshmallow* de *Os Caça-fantasmas*, aparece e caminha pelas águas de um rio; em outra imagem, naves alienígenas de *Guerra dos Mundos* lançam raios-laser contra uma aldeia, defendida por indígenas com zarabatanas.

Continuando a sequência de colagens na *Figura 27*: na falta de arranha-céus nova-iorquinos, *King Kong* sobe no telhado de uma oca; na próxima imagem, uma aglomeração de indígenas vê emergir das águas o *Monstro do lago*; outro monstro, *Kraken*, sai de dentro de uma cachoeira; um grupo de indígenas observa e entra no *Delorean*, carro icônico de *De volta para o Futuro*; o alienígena de *Alien, o oitavo passageiro* encara um indígena que segura uma zarabatana; o personagem *ET – O extra terrestre* é carregado em um cesto por uma criança; e na última imagem o *droid R2-D2*, de *Star Wars*, acompanha uma mulher indígena que empunha um sabre de luz.



Ao final das colagens, o trabalho é completado com uma sequência de oito textos curtos, nos quais Denilson narra sua relação com a imagem fotográfica e cinematográfica, desde os primeiros contatos, ao fotografar seus familiares ou ser fotografado por pessoas de fora de sua comunidade, passando por comentários sobre as produções cinematográficas das quais ele se apropria e até seu entendimento em relação à função da arte indígena.

As imagens têm uma sequência na revista, e é possível olhá-las através dessa característica, uma vez que o veículo obriga as imagens a estar em uma ordem – normalmente, da esquerda para a direita, de cima para baixo. Talvez o artista tenha pensado nessa ordem, ou foi o editor da revista que escolheu, mas de modo geral, as colagens não parecem estar organizadas de modo claramente sequencial, e sim a partir de uma temática comum. Talvez a primeira colagem tenha uma razão de abrir a série, pois como descrito, assemelha-se à reprodução de uma capa de livro, e soa mais natural que ela seja a imagem de abertura da série (*Figura 28*).



**Figura 28 – Capa de *Ficções coloniais***  
Denilson Baniwa, 2021. 21x26 cm. Fonte: Baniwa (2021).

O que é interessante nessa imagem são os elementos que o artista adiciona na colagem. Se antes a capa era apenas uma ilustração em plano aberto de uma cena estereotipada, em que os estrangeiros desembarcam de suas caravelas, como várias



representações do primeiro contato do colonizador com os povos originários, agora, Denilson coloca dois indígenas em destaque no primeiro plano da cena, deixando esse passado para trás (*Figura 28*). As fotografias originais dos indígenas, como no exemplo da *Figura 29*<sup>37</sup>, mostram-nos em poses passivas – mesmo que um deles esteja com uma lança nas mãos – e em posicionamento claramente organizado para a fotografia etnográfica descritiva. Agora, ambos estão à frente da cena de conquista e ganham instrumentos de produção audiovisual. Não são mais objetos da reprodução visual do colonialismo, mas podem produzir suas próprias imagens e versões da sua história a partir das linguagens criadas pelo homem branco, como o próprio Denilson faz em seu trabalho.



**Figura 29 – Fotografias etnográficas originais**

Theodor Koch-Grünberg, c. 1911-13. Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (2022).

A pesquisadora Ariella Azoulay (2019) problematiza como a fotografia e os fotógrafos se beneficiaram de um direito imperialista. A autora argumenta que o imperialismo europeu, que culminou com a dominação de uma série de territórios e povos ao redor do mundo, concedeu parte do seu poder também aos artistas das belas artes e, principalmente, os

<sup>37</sup> Só foi possível localizar uma das fotografias originais do personagem, talvez o artista tenha utilizado outra fonte para o segundo retrato.

fotógrafos. Estes usufruíram o direito de registrar cenas e pessoas das culturas dominadas pelo processo colonial. Os fotógrafos tiveram o benefício de circular o mundo, entrar nas casas e documentar a vida das pessoas das mais diversas culturas sob o pretexto do “direito de mostrar”, o qual se sobrepôs ao direito à própria imagem dos retratados. Na abertura do texto de *Ficções coloniais*, Denilson lembra exatamente esse fato, ocorrido com ele, na aldeia onde nasceu:

A primeira vez que me lembro de ser fotografado por alguém que não conhecia, foi para performatizar uma mentira: fingir que aquele senhor vestido como um *cosplay* de Indiana Jones não estava ali, com uma 50 mm mirando nossos corpos como se fossemos capas da próxima *Vogue*, pedindo várias poses “naturais”. “Ajam naturalmente” (Baniwa, 2021, p. 69).

Mesmo que esses fotógrafos não tivessem todas as benesses que o direito imperialista proporcionou a outros atores coloniais, como aqueles que exploraram os territórios e suas populações, a fotografia foi privilegiada na sua função de registrar e catalogar o mundo, contribuindo para a própria mentalidade colonial. Assim, a fotografia etnográfica e documental ditou como o resto do mundo veria e conheceria uma série de povos e costumes, criando representações sobre eles a partir do olhar do colonizador. No texto da obra, Denilson Baniwa (2021, p. 69) explicita esse ponto ao comentar como a anedota da fotografia que “rouba a alma” é um erro causado pelo olhar colonial: “roubar a alma”, portanto, tem mais a ver com o roubo dos direitos sobre a imagem própria e o poder sobre o que essa imagem passa a representar do que um ato metafísico de captura da alma do retratado.

Um exemplo disso é a própria imagem usada por Denilson, realizada por Theodor Koch-Grünberg, mostrada na *Figura 29*. Nela, um homem não nomeado, apenas designado por seu povo, é registrado de frente e de perfil, para mostrar suas características físicas, numa tentativa “científica” de impessoalidade, típica da fotografia etnográfica. Esse procedimento é repetido dezenas de vezes ao longo do livro do etnógrafo. Essa imagem lembra os procedimentos metodológicos da antropometria criados por Alphonse Bertillon para a identificação de criminosos na polícia parisiense nos anos 1880 através da fotografia e que foram adotados por vários departamentos de polícia no mundo todo<sup>38</sup>. O objetivo dessas imagens criadas com métodos supostamente precisos é buscar uma objetividade e

---

<sup>38</sup> As fotografias de frente e de perfil são chamadas de “signaléticas” (Lebart, 2017, p. 168). Na metodologia antropométrica há a descrição de medidas do espaço, tipos de lentes usadas, características das pessoas fotografadas, etc., para que essas informações possam ser usadas nas investigações criminais e para identificação posterior das pessoas fichadas pela polícia.

neutralidade, esquecendo-se de toda a construção e enviesamento que as imagens e os operadores da câmera podem gerar. Muitas das imagens feitas nessa expedição (ao contrário dessa, em específico) mostram um fundo neutro, sem identificação geográfica, ou até mesmo com o uso de um tecido como fundo de um estúdio. Tal prática mostra como há uma fé na capacidade da fotografia de exhibir o real, como se esse “espelho” transpusesse o mundo para quem estiver vendo a imagem ao retirar o cenário que contextualiza o personagem. Essas imagens etnográficas, supostamente objetivas, permitem que o fotógrafo despersonalize os retratados – ou como chama Azoulay (2019, p. 131), “os trabalhadores da fotografia”<sup>39</sup>, pois são esses personagens que fazem o trabalho pesado –, transformando-os em objetos do olhar colonial. Denilson reflete sobre esse tema:

E ainda que a fotografia seja uma cópia da realidade, ainda assim é uma mentira. E é mentindo ou ocultando verdades que criamos tradições. São com erros de paralaxe e colagens de imagens que construímos a História, às vezes com boa vontade em ajudar e acidentalmente cortando vozes, e noutras propositalmente apontando a objetiva e enquadrando apenas o que nos atrai (Baniwa, 2021, p. 71).

Essa citação faz eco a Joan Fontcuberta (2010, p. 13), quando ele nos lembra sobre a fotografia ser sempre uma ficção e, portanto, “O bom fotógrafo é o que mente bem a verdade”. O artista entende que essas fotografias que registraram seu povo e as demais etnias indígenas contribuíram para a criação de uma ficção sobre esses mesmos povos, muitas vezes fetichizadas e longe da realidade. Portanto, em *Ficções coloniais* Denilson Baniwa faz justamente o movimento contrário, buscando contar verdades ao recortar e se apropriar das imagens fotográficas ficcionais.

A partir da colagem, ele permite a montagem de novos sentidos: os dois homens deixam sua passividade cristalizada na fotografia e assumem o papel de criadores de imagens – lembrando que a colagem faz referência ao diretor Glauber Rocha, cujo lema “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” afirma que esses elementos seriam os únicos necessários para se fazer cinema. Nesse sentido, o próprio Denilson deixa de ser o objeto fotografado por um estrangeiro em sua aldeia e passa ele mesmo a criar imagens, colocando a arte indígena, da qual faz parte, como uma forma de reagir a essas representações estereotipadas, propondo novas:

---

<sup>39</sup> Azoulay (2019, p. 131) discute como milhões de pessoas construíram a história da fotografia sem serem mencionadas, ao aparecerem como figurantes nas imagens que foram captadas para ser veiculadas nas revistas, nos cartões-postais, etc. Segundo a autora, esses personagens exerceram trabalho gratuito ou barato, extraído por fotógrafos, os intermediários entre os fotografados e outros agentes imperiais.

Neste lugar imagino a arte indígena como direito de resposta e direito de ficcionar também uma História do Brasil, e venho trazer pela colagem entre cinema, fotografia e reprodução em massa, metáforas rasuradas de ícones que acostumamos a ter em nossos lares, emolduradas por telas de televisão, salas de cinema e celular. Unir imageticamente realidades tão distantes da compreensão colonizadora é provocar um debate sobre apropriação, direitos de imagem e reprodução, onde o guaraná é original Sateré Mawê e a pipoca é Guarani (Baniwa, 2021, p. 71).

Nesse contexto, a última colagem tem um sentido semelhante ao da primeira, no que toca à ideia de empoderamento (*Figura 30*). A colagem mostra uma mulher empunhando um sabre de luz verde ao lado do *droid* R2-D2. O sabre de luz verde é uma arma *jedi* no universo de *Star Wars*<sup>40</sup>, assim como o *droid* é um dos personagens que auxilia o personagem principal, Luke Skywalker. A saga de *Star Wars* é citada várias vezes como exemplo da “jornada do herói”, uma estrutura narrativa, encontrada em inúmeras mitologias, descrita por Joseph Campbell (2007) no livro *O herói de mil faces*, na qual o protagonista de uma história precisa passar por diversas etapas e provações ao longo do seu caminho para se transformar em um herói. Na trilogia original de *Star Wars*, Luke é um jovem camponês que, auxiliado por outros personagens, aprende a dominar a *Força* (energia que, na mitologia da série, liga todas as coisas vivas) e se torna um *jedi*. Com seus novos poderes, o personagem salva a galáxia e redime seu pai, vilão da história. Através da colagem de imagens de universos distintos, Denilson cria uma montagem cinematográfica que transforma a mulher indígena em uma *jedi*, conferindo a ela também o *status* de heroína da própria história e não mais de objeto da investigação etnográfica.

---

<sup>40</sup> Os *jedis* fazem parte do lado iluminado da *Força*, enquanto os vilões, que usam sabres vermelhos, fazem parte do lado sombrio.



**Figura 30 – A jornada da heroína indígena**

Denilson Baniwa, *Ficções coloniais*, 2021. 21x26 cm. Fonte: Baniwa (2021).

Neste trabalho, as colagens criadas pelo artista podem ser entendidas como um processo de montagem, derivado da linguagem cinematográfica. Segundo o cineasta e teórico Sergei Eisenstein, a montagem é um processo de criação de sentidos, no qual o cineasta une dois fragmentos distintos que desenvolvem um tema específico e que, ao serem justapostos, “fazem surgir a imagem na qual o conteúdo do tema é personificado de forma mais clara” (Eisenstein, 2002, p. 51). Nas linguagens audiovisuais, esses fragmentos costumam ser planos que contêm imagens em movimento e são colocados um em sequência ao outro. Porém, o autor compreende que a montagem pode ocorrer também num mesmo plano, ou seja, em uma única imagem, quando o diretor coloca elementos distintos no mesmo enquadramento (Eisenstein, 2002, p. 14). A partir daí, o espectador irá relacionar esses elementos entre si e, baseado no seu repertório (o sistema de representação mental citado anteriormente), compreender o sentido proposto com a montagem.



**Figura 31 – O contato com monstros e alienígenas nas aldeias**  
Denilson Baniwa, *Ficções Coloniais*, 2021. 21x26 cm cada. Fonte: Baniwa (2021).

Assim, ao longo desse trabalho de colagens, Denilson se torna um “diretor” que coordena uma série de personagens criados através da fotografia etnográfica e elementos da cultura pop presentes em grandes produções cinematográficas, reimaginando-os em novas situações para discutir como a sociedade ocidental operou no processo colonial. Nesse sentido, um dos temas mais trabalhados pelo artista nas colagens é justamente a ideia da invasão, em que vemos personagens de filmes de ficção científica atacando os indígenas. Monstros e alienígenas aparecem nas terras indígenas, como as cenas da *Figura 31*: do lado esquerdo, o *Monstro do lago* surge nas águas de um rio, enquanto uma multidão de pessoas adicionadas por Denilson na colagem o observa; ou, do lado direito, o *Alien* encara uma mulher, num “primeiro contato” ou talvez num duelo, como nos filmes de faroeste. Já a colagem da *Figura 32* cria uma cena mais violenta, na qual as naves do filme *Guerra dos Mundos* destroem a aldeia com raios-laser enquanto os indígenas adicionados pelo artista têm apenas zarabatanas para defender-se. Essa cena remete diretamente ao processo violento da colonização. Inclusive, Denilson (Baniwa, 2021, p. 71) sugere que o tema da invasão alienígena ou de monstros, constantemente retratados no cinema ocidental, é o medo que o homem branco tem de sofrer o mesmo que ele fez durante o processo de colonização.



**Figura 32 – Invasão e destruição nas aldeias**

Denilson Baniwa, *Ficções Coloniais*, 2021. 26x21 cm. Fonte: Baniwa (2021).

O processo de adoção permite que, ao serem justapostos, os elementos de universos distintos dos quais Denilson lança mão construam uma narrativa através do reconhecimento dos sentidos originais que cada um desses universos carrega consigo: os espectadores percebem os filmes, os enredos e a função dos personagens nas histórias, e os transportam para as aldeias que foram documentadas na fotografia etnográfica, colocando em conflito todos esses elementos distintos entre si. Nesse trabalho, o artista entende bem o poder de ficcionalização e construção de sentidos que a fotografia e o cinema realizam. Portanto, ele desconstrói essas histórias e as reedita de modo a potencializar os sentidos originais, recontando sua própria história e de seu povo através da apropriação dos meios de produção de sentido ocidentais.

\* \* \*

Os três artistas trazidos nesse primeiro grupo de análises – Marcelo Zocchio, Éder Oliveira e Denilson Baniwa – colocam em xeque a fotografia em seus usos. Essa linguagem, que por vezes parece tão transparente e objetiva, é questionada por eles ao nos mostrarem como ela pode produzir representações enviesadas e enganosas.

Éder e Denilson optam por questionar as representações naturalizadas pelas fotografias, interpretadas como se fossem documentos objetivos que apenas espelham o mundo que registram. Para isso, adotam imagens de duas práticas de caráter documental, a fotografia etnográfica e o fotojornalismo, respectivamente. Eles mostram que essas imagens são produzidas por determinados grupos na sociedade, com interesses e visões particulares de mundo, que olham para seus assuntos (os povos indígenas ou parte da população da região amazônica) julgando-os como “o outro” – um ser que não goza dos mesmos direitos daqueles que podem produzir imagens. Então, essas fotografias contribuem para a construção dos nossos imaginários sobre as pessoas retratadas. Ao adotarem as fotografias e agirem sobre elas, os dois artistas propõem criar novos imaginários, seja pela reedição através da montagem e colagem ou pela pintura de novas cenas.

Marcelo, por sua vez, é direto ao exagerar o uso da fotografia a ponto de torná-la cômica. Se muitas vezes usamos a fotografia como espelho ou como a própria realidade, o artista nos mostra que ela é insuficiente para substituir o real – deste, ela tem apenas a aparência. E nesse movimento irônico, o artista nos faz olhar para o que está atrás da imagem, na precariedade da realidade à nossa volta.

#### 4.2 ADOTAR MATERIALIDADES, FOTOGRAFIAS E EXPERIÊNCIAS PARA DESVENDAR O QUE NÃO É APARENTE

As características físicas dos objetos, os modos como eles são usados ou onde são usados nos transmitem uma série de informações que contribuem para a maneira como nos portamos e nos constituímos dentro de uma cultura. Nesse contexto, irei abordar as obras *Bastidores* (1997), de Rosana Paulino, e *Zumbi encarnado* (2014), de Jonathas de Andrade, discutidas a partir da perspectiva da Cultura Material e da postura pós-fotográfica da adoção para exemplificar a possibilidade de construção de significados através da contaminação das materialidades constituintes das linguagens.

##### 4.2.1 A materialidade como moldura

Nascida em São Paulo-SP, Rosana Paulino é uma das principais artistas plásticas brasileiras da atualidade, com trabalhos em acervos de importantes museus, como o MAM-SP e a Pinacoteca de São Paulo. Ela já participou de várias exposições nacionais e internacionais. Em 2018, a Pinacoteca de São Paulo preparou a exposição *Costuras da memória*, uma mostra

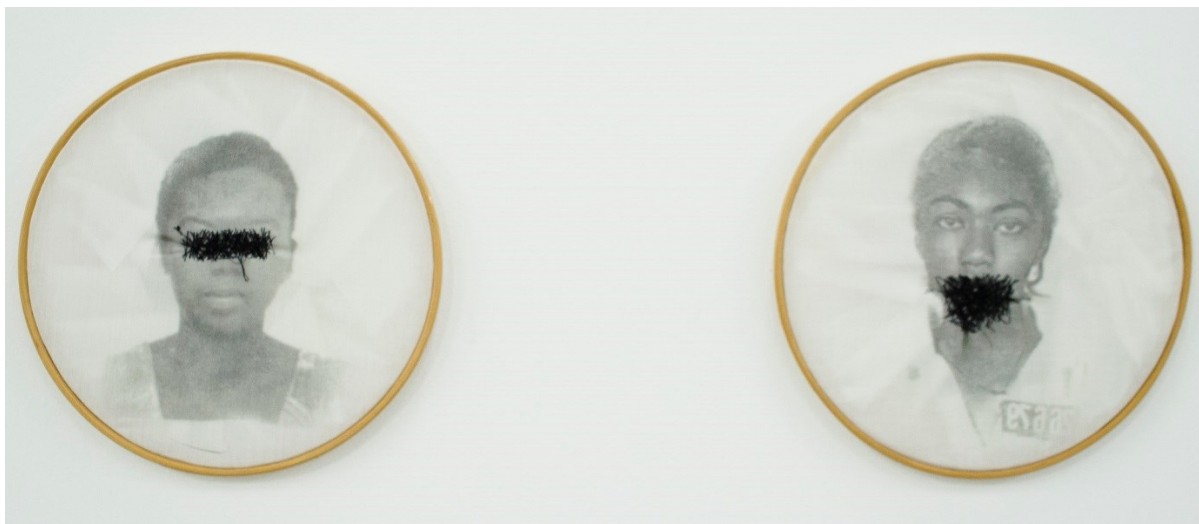


individual com 140 obras feitas ao longo dos seus 25 anos de trajetória artística. Rosana é formada em Artes Plásticas e tem doutorado em Poéticas Visuais pela ECA-USP. Além de artista plástica, atua como pesquisadora e professora autônoma.

A artista utiliza várias linguagens para o seu trabalho, como gravura, desenho, fotografia e escultura, comumente as mesclando em instalações. Os temas que a artista trabalha estão relacionados às questões de raça, especialmente a condição das mulheres negras na sociedade brasileira. Em entrevista realizada pelo Itaú Cultural (2016), ela afirma achar difícil a separação da sua condição (mulher negra e pesquisadora) do seu trabalho artístico, assim, toda a obra de Rosana Paulino considera a interseccionalidade. O seu processo criativo e a discussão levantada exemplificam como as questões de gênero, raça, condições sociais e o contexto cultural são considerados ao mesmo tempo. Esse aspecto é reforçado pelo texto da artista, escrito para catálogo do Panorama 97 – MAM-SP sobre a série *Bastidores*:

Sempre pensei em arte como um sistema que devesse ser sincero. Para mim, a arte deve servir às necessidades profundas de quem a produz, senão corre o risco de tornar-se superficial. O artista deve sempre trabalhar com as coisas que o tocam profundamente. Se lhe toca o azul, trabalhe, pois, com o azul. Se lhe tocam os problemas relacionados com a sua condição no mundo, trabalhe então com esses problemas (Paulino, 2009).

A série *Bastidores* (Figura 33), de Rosana Paulino, é composta pelo conjunto de fotografias, tecido, linhas e objetos do cotidiano. A artista utiliza retratos de mulheres negras, transfere-os quimicamente para os tecidos, ampliando e manipulando as fotografias, e os aplica em bastidores para bordado. Em seguida, ela borda as imagens, com fio preto, porém esse bordado não ocorre de modo decorativo, mas “deslocado”. Rosana borda as bocas, olhos, gargantas e outras partes das personagens de modo agressivo, com linhas erráticas, tampando partes dos rostos de suas personagens.



**Figura 33 – Série Bastidores**

Rosana Paulino, 1997. 30x30 cm cada. Acervo MAM-SP. Fonte: autoria própria.

A obra lida com o tema da raça e violência através da fotografia aplicada a objetos tridimensionais. O que esse ato proporciona à obra e ao espectador? A perspectiva da Cultura Material pode nos ajudar a entender como os objetos utilizados nas obras e suas materialidades trazem significados não presentes nas imagens em si.

Os objetos não são neutros e não nos servem apenas para o uso como utensílios inocentes, mas, assim como as imagens, eles medeiam nossas ações e experiências. O antropólogo Daniel Miller afirma que as coisas (ou “trechos”<sup>41</sup>, como ele chama) são produzidas no contexto de uma cultura, ao mesmo tempo em que a cultura também é produzida pelos objetos quando os criamos e utilizamos: “É o trabalho humano que transforma a natureza em objetos, criando esse espelho no qual podemos compreender quem somos. Assim, o trabalho produz a cultura em forma de trecho” (Miller, 2013, p. 90). É através desse processo, chamado “objetificação”, que nos desenvolvemos, ou seja, informamos a nós mesmos o que somos, enquanto sociedade.

A teoria de Miller (2013, p. 76) se baseia no pensamento de Erving Goffman, para o qual o sentido das ações depende do contexto em que ocorrem ou, em outras palavras, dos “quadros” nos quais estão inseridas: reagimos de modo diferente a uma ação encenada dentro de um teatro e à mesma ação na rua, por exemplo. A primeira é entendida como ficção, e a segunda como realidade. Miller (2013, p. 77) combina esse pressuposto sobre enquadramento ao conceito no qual E. H. Gombrich discute sobre as molduras, propriamente ditas, que contêm as obras de arte: uma moldura é adequada à obra quando não a percebemos, porém ela

<sup>41</sup> Em inglês, o autor usa o termo *stuff*, o qual foi traduzido para português como trechos, troços ou coisas.

nos diz como devemos ver a obra. Para Miller, os objetos são exemplos da teoria da moldura de Gombrich, eles dão o contexto através do qual as ações devem ser interpretadas e realizadas: “Os objetos materiais são um cenário. Eles nos conscientizam do que é apropriado e inapropriado. Nos dizem que isso é um casamento, aquilo é uma atividade impura. Mas funcionam de modo mais efetivo quando não olhamos para eles, quando apenas os aceitamos” (Miller, 2013, p. 88). Assim, como as molduras dos quadros, os trechos são mais eficientes quando não os percebemos. Justamente por não percebermos as imposições que os objetos nos fazem quando os utilizamos, Miller chama essa característica de “humildade das coisas”.

Por essa perspectiva, a escolha dos bastidores no trabalho de Rosana Paulino é muito potente, pois ao adotar objetos – no mesmo sentido discutido em relação à fotografia – utilizados na prática de bordado, a artista recupera as relações constitutivas e significados originais, amplificando-os e também criando novos (produtos da contaminação) para discutí-los de modo crítico.

No sentido estrito do contexto original, o bastidor tem uma função pragmática: esticar o tecido e possibilitar o acesso à frente e ao verso da peça que se borda. Portanto, o bastidor sugere que há um verso, que há a possibilidade de virar e que esse verso terá importância no ato de bordar. Na estética tradicional do bordado, o verso do tecido “denuncia” a boa bordadeira, pois o ponto na parte de trás deve ser tão bem-acabado quanto o bordado na frente. Sendo assim, os objetos e modos de produzir indicam como as pessoas devem ser, quais padrões seguir. Dessa forma, a atividade do bordado tradicional contribui para a construção das identidades das mulheres enquanto bordam, como a teoria da humildade das coisas sugere. Entende-se o bordado como atividade ligada às mulheres, porque, apesar de também ser lugar de resistências, ele é historicamente e culturalmente relacionado a um tipo de feminilidade: o modo delicado, motivos decorativos, a perfeição do acabamento, uma atividade normalmente privada e doméstica, em que mulheres bordam sozinhas ou em grupo; os itens bordados costumam servir para decorar roupas ou itens para a casa. É a partir dessa ideia, presente no senso comum da cultura, que a artista adota o bastidor, o bordado e, com eles, os sentidos que trazem originalmente, colocando-os em perspectiva.



**Figura 34 – Série Bastidores**

Rosana Paulino, 1997. 30x30 cm. Acervo MAM-SP. Fonte: autoria própria.

*Bastidores* surgiu a partir de conversas que a artista teve com a irmã, que é especialista em relações familiares e trabalha com casos de violência doméstica. Rosana (The Frank Museum, 2019) relata que nos casos de violência descritos pela irmã, era comum que objetos do cotidiano e do lar, como garfos, agulhas, fossem utilizados como elementos de poder e instrumentos de violência. Ao trazer elementos do universo doméstico, como o bastidor e o bordado, Paulino busca discutir as várias violências que as mulheres sofrem no ambiente do lar<sup>42</sup>. Portanto, a artista inverte a situação: parte de uma atividade aparentemente banal para evidenciar algo que está oculto. Essa virada de sentido ocorre quando ela usa a imagem fotográfica e o bordado sobre ela.

Em *Bastidores*, a maneira como Rosana Paulino usa a fotografia cria um deslocamento na construção de sentidos para além do registro análogo ao real. A artista não fotografa as mulheres, não documenta as personagens, mas, sim, recupera imagens já feitas em outros contextos e por outras pessoas. São retratos em formato em 3x4 e, em alguns, é

<sup>42</sup> Num artigo sobre violência contra mulher entre 1995 e 2015, a autora (Engel, 2019, p. 5-10) afirma que apesar da melhoria na coleta de dados atuais, não é possível criar um panorama sobre a evolução histórica do fenômeno da violência no Brasil de modo completo e estatisticamente confiável. O Suplemento de Vitimização da PNAD/IBGE, de 2009, é a fonte de dados mais antiga no país com dados suficientes para fazer um cruzamento por raça, gênero e classe. Segundo esse documento, as mulheres representam 42,7% das 2.530.410 pessoas que sofreram violência física no Brasil no ano de 2009 (totalizando 1.082.716 casos). Nesses casos, as mulheres negras são as mais vitimadas, somando 56% do total de agressões ocorridas contra mulheres nesse período. A mesma pesquisa indica que 43% mulheres estavam em suas próprias residências na ocasião da agressão. No caso dos homens, por outro lado, apenas 12,3% deles estavam na própria residência.

possível ver a placa com a data de realização da fotografia, elemento típico desses retratos utilitários. A prática de adoção de imagens é comum na poética da artista, que afirma gostar de utilizar fotografias já existentes, porque essas imagens trazem consigo “uma carga, um afeto muito grande” (The Frank Museum, 2019). Percebe-se, assim, que a artista tem consciência desses sentidos prévios das imagens originais e se aproveita deles na sua produção.

A atitude de deslocamento ou apropriação das fotografias em *Bastidores* traz consequências importantes, ocorrendo dentro da postura pós-fotográfica já discutida, apesar de não estar inserida na lógica digital de produção. Rosana Paulino pratica justamente uma ecologia ao escolher quais imagens mostrar. As fotografias tinham a função original de identificação em documentos – ao serem deslocadas de contexto, quebra-se o vínculo da semelhança: a relação icônica e de identidade. As mulheres ali fixadas são tornadas anônimas, pois as “molduras” (o documento no qual a imagem estava fixada e o nome da pessoa) que fornecem o contexto de interpretação das imagens foram retiradas. Ocorre um movimento de ocultamento de quem são as personagens especificamente para, então, desvendar um grupo maior de personagens: todas as mulheres negras que sofrem violências. Ao adotar os retratos 3x4 de mulheres negras, Rosana transfere para elas o poder de discutir questões sobre violência e racismo dentro do âmbito da arte. De qualquer modo, as fotografias em si não são vazias de significados, elas ainda trazem consigo parte do contexto dessas mulheres retratadas: eram fotos de carteira de trabalho ou outro documento? O que os cortes de cabelo ou suas roupas dizem sobre a classe social a que pertencem? E a expressão de seus rostos, o que nos falam?

O impacto da obra provavelmente não seria o mesmo se os rostos de mulheres fossem realizados em técnicas como ilustração ou gravura (linguagem na qual a artista é especialista), pois a maneira como fomos habituados a usar e experimentar fotografias transfere certa humanidade às fotos através do realismo proporcionado pela imagem fotográfica e pela importância do gênero retrato, como discutido anteriormente. Assim, a prática de adoção de imagens se manifesta com contradições, as fotos são e não são documentos ao mesmo tempo, não representam indivíduos em si, mas os representam como parte de um grupo. Adotam-se sentidos originais da imagem e transferem-se novos.



**Figura 35 – Série *Bastidores***

Rosana Paulino, 1997. 30x30 cm. Acervo MAM-SP. Fonte: autoria própria.

Ao adotar e manipular as imagens, mudou-se também a materialidade original das fotografias. Portanto, há no ato de bordar as fotos um elemento performático violento, uma vez que as fotos ganharam textura e maleabilidade de tecido. Deixam de ser papel, superfície que “apenas” dá a ver, para se tornar suporte do bordado, uma forma de interagir fisicamente, tocando a imagem. Então, ocorre um segundo movimento de ocultamento do referente fotográfico para dar a ver a situação pela qual passam as personagens representadas: a fotografia agora pode ser bordada e ter partes escondidas pelo fio preto. A artista não borda como “deveria” ser feito no “lar protegido”, bucólico e privado, por uma mulher “feminina”, como diz o senso comum em relação ao bordado:

Dentro desse pensar, faz parte do meu fazer artístico apropriar-me de objetos do cotidiano ou elementos pouco valorizados para produzir meus trabalhos. Objetos banais, sem importância. Utilizar-me de objetos do domínio quase exclusivo das mulheres. Utilizar-me de tecidos e linhas. Linhas que modificam o sentido, costurando novos significados, transformando um objeto banal, ridículo, alterando-o, tornando-o um elemento de violência, de repressão. O fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo bocas que não gritam, dando nós na garganta. Olhos costurados, fechados para o mundo e, principalmente, para sua condição no mundo (Paulino, 2009).

O bordado de Rosana é violento em sua visualidade – com linhas erráticas, pretas, como censuras –, assim como o ato de violência perpetrado contra as mulheres que ele representa. A

aparência do bordado em *Bastidores* se assemelha a um verso malfeito, ou seja, errático, bagunçado, sugerindo que a violência é oculta muitas vezes: a artista inverte a função do bordado tradicional para evidenciar como esse ambiente doméstico e protegido do qual o bordado faria parte não é tão seguro quanto se poderia supor.

#### 4.2.2 Adoção de experiências para criar visualidades significativas

Jonathas de Andrade é um artista nordestino, nascido em Maceió-AL e reside atualmente em Recife-PE. Formado em Comunicação, participou de diversas exposições individuais e coletivas, em instituições como Pinacoteca de São Paulo, Museu de Arte do Rio, entre outras, tendo ganhado alguns prêmios e residências artísticas. Recentemente, o artista foi escolhido para representar o Brasil na 59ª Bienal de Veneza (2022). Seus trabalhos lidam com instalações, *site specific*, ações e performances, frequentemente utilizando a imagem fotográfica. Na exposição intitulada *Museu do Homem do Nordeste*, criou no Museu de Arte do Rio uma versão do museu homônimo existente em Recife, discutindo à sua maneira a constituição do homem nordestino, através de um grande conjunto de obras realizadas em várias linguagens e processos diferentes.

O artista explora uma abordagem interdisciplinar na sua poética, apropriando-se não apenas de linguagens artísticas variadas, mas também de técnicas de disciplinas como etnografia, antropologia, sociologia e outras ciências sociais, para abordar questões sobre intersecção de raça, classe, trabalho e educação. A partir do seu relato sobre várias obras durante a visita guiada à exposição *Museu Homem do Nordeste* (Museu de Arte do Rio, 2015), é possível perceber como os processos de constituição das obras dependem intimamente da interação entre ele e as pessoas, sejam elas personagens representadas ou participantes da construção das obras.

*Zumbi Encarnado* (Figura 36) é uma obra composta por pedaços de madeira com impressões dos dois lados com serigrafias monocromáticas, feitas a partir de vários retratos de um homem negro. Os tocos de madeira distribuídos no chão da galeria são relativamente regulares, porém percebem-se algumas desigualdades nos cortes. As fotografias mostram várias poses, em detalhes do rosto – no geral, são imagens incompletas do personagem.



**Figura 36 – Zumbi encarnado**

Jonathas de Andrade, 2014. Serigrafia sobre sete pedaços de madeira maciça de coqueiro de 30x35x8 cm cada.  
Fonte: Andrade (2020).

O personagem da obra é um homem negro e, pelo título da obra, sabemos que se trata de Zumbi dos Palmares – uma figura importante na luta contra a escravidão e símbolo da consciência negra no Brasil –, “tornado carne” através da fisionomia desse novo homem impresso nos tocos de madeira. Em uma conversa sobre a exposição *Museu do Homem do Nordeste*, ocorrida no Museu de Arte do Rio, o artista (Museu de Arte do Rio, 2015) conta que ele quis usar como modelo para as fotos um imigrante senegalês recém-chegado ao país e provavelmente ilegal naquele momento. Um homem deslocado de seu espaço original, assim como Zumbi, em uma imigração voluntária apesar de também forçada, que não falava português e tinha dúvidas em relação ao projeto. O modelo é muçulmano e tinha restrições em relação a posar sem camisa. Através de um processo de conversa, que foi traduzida por outro imigrante senegalês há mais tempo no Brasil e mediada por imagens de revistas e livros usados como referência, ambos, modelo e fotógrafo, puderam chegar a acordos sobre como realizar as fotografias.





**Figura 37 – *Zumbi encarnado***

Jonathas de Andrade, 2014. À esquerda: serigrafia sobre sete pedaços de madeira maciça de coqueiro de 30x35x8 cm cada. À direita: texto<sup>43</sup> em bloco de concreto de 21x21 cm. Fonte: Andrade (2020).

Por esses fatos, é possível perceber como o processo de realização da obra é também um processo de negociação e construção da relação de confiança com o modelo, tornando-se importante para o artista na constituição da obra<sup>44</sup>, para que ela traga significados que lhe interessem, mesmo que essa experiência toda não esteja explícita ou descrita no local da obra em si. Como a fotografia é capaz de mostrar esses significados? Com certeza ela não faz isso de modo automático, mas são sentidos construídos a partir da prática fotográfica. O retrato é uma das vertentes mais tradicionais da fotografia, e os retratistas mais aclamados são aqueles que conseguem transmitir sensações e a personalidade dos seus personagens através da imagem, expressando o resultado do encontro entre modelo e artista. A conexão com o modelo ou mesmo o incômodo na hora da tomada podem transparecer na fotografia. Assim, há na execução de *Zumbi encarnado*, a apropriação de uma prática fotográfica considerada tradicional (o gênero retrato) e, em certa medida, também do caráter documental atribuído a ela. Desse modo, cria-se um sentimento que remete ao personagem representado: a busca de um modelo que, em muitos sentidos, aproxime-se da figura histórica, cujos ancestrais foram retirados de seus locais de origem e trazidos ao Brasil para se tornarem mão de obra escrava. Portanto, o modelo senegalês performa através de seu corpo (encarna) um dos personagens

<sup>43</sup> Transcrição do texto da placa de concreto: “Procura-se Zumbi vivo ou morto / na Serra da Barriga incorporado / num homem bicho que sai do mato / à procura de refundar sua nação / Guerreiro ladrãozinho miserável / Potência de todo dia nas ruas / e morros pedaços de ninguém / macumbeiro saiafrário que o sinhô / num gosta mas depende e precisa” (Andrade, 2020).

<sup>44</sup> Em relatos sobre outras obras na mesma conversa (Museu de Arte do Rio, 2015), a experiência e troca com os envolvidos também se manifestam como elementos constituidores de outras obras.

mais importantes da resistência negra no Brasil, mas também performa suas próprias experiências como imigrante deslocado de suas origens.

Em *Zumbi encarnado*, a materialidade da obra não carrega consigo um contexto anterior tão direto quanto o de *Bastidores*, porém não deixa o espectador neutro à obra. A obra é composta por vários pedaços de madeira onde as fotografias são impressas, mostrando pedaços do rosto do personagem e uma mão com o punho fechado. Nascido livre no Quilombo dos Palmares, em Pernambuco, mas capturado com poucos dias de vida, Zumbi foi criado e alfabetizado pelo padre português Antônio Melo, em Alagoas. Posteriormente, ele fugiu e retornou ao quilombo. Lá, tornou-se um grande guerreiro e estrategista militar, liderando o seu povo e repelindo repetidos ataques das forças portuguesas ao longo dos anos. Apesar da resistência e vitórias, Zumbi foi finalmente capturado e morto em 20 de novembro de 1695. Seu corpo foi esquartejado e sua cabeça foi exposta em praça pública em Olinda-PE, para servir de exemplo a outros insurgentes – prática comum nesse período quando líderes de movimentos de resistência eram capturados pelos colonizadores (Gaspar, 2004).

Assim, a materialidade na obra de Jonathas de Andrade exhibe o corpo fragmentado do Zumbi contemporâneo que “se torna carne” na instalação para que o público possa ver e circular por entre seus pedaços na sala do museu, assim como ocorreu com o verdadeiro Zumbi após sua morte em praça pública. A obra exhibe em um dos blocos a mão do personagem com punho cerrado e em riste. Trata-se de um gesto muito utilizado como símbolo de luta e resistência em todo o mundo, especialmente pelos movimentos negros, como *Os Panteras Negras*, dos Estados Unidos. Portanto, mesmo que a intenção da exibição dos restos mortais fosse a repressão, o Zumbi da realidade e o representado na obra de Jonathas passam a ser símbolos de luta.

Porém, é interessante notar que os blocos de madeira apresentam certa regularidade, pois foram esquadrejados em formato de viga. Mas, posteriormente, as vigas foram cortadas e quebradas em forma de blocos menos regulares – característica que leva os pedaços de madeira a se assemelhar a tocos de lenha, que poderão ser partidos em pedaços menores ou vir a ser queimados. Como o conceito de humildade das coisas nos aponta, é como se as propriedades do objeto indicassem uma possível ação ao espectador que está diante dos tocos de madeira dispostos no chão: como a lenha (ou corpo) prestes a ser partida, só lhe falta imaginar um machado. Podemos entender como a materialidade cria uma metáfora, ou seja, características sensíveis que dão a pensar sobre algo: quais sentimentos são gerados por todo esse movimento de relações na mente do espectador? Talvez o desejo de golpear a obra na qual está impresso o rosto de um homem negro. Por mais repreensível que

se julgue essa ação, o desejo pode ocorrer, assim como as ações ou pensamentos racistas em situações da vida cotidiana. Portanto, ao ressignificar e dar visibilidade à figura de um importante homem negro através de um trabalho artístico, Jonathas também nos coloca diante desse corpo desconstruído para encararmos o corpo e nossas relações com outros corpos.

\* \* \*

No texto *Imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens*, Etienne Samain (2012) propõe que as imagens fazem parte da categoria das coisas vivas e, ao se associarem entre si, promovem “ideiações”, ou seja, movimentos de ideias. O autor (Samain, 2012, p. 22-23) argumenta que, primeiro, toda imagem nos dá a pensar sobre algo, real ou imaginário; segundo, elas veiculam pensamentos sobre aquilo que representam e também os pensamentos daqueles que as produziram e dos que as veem; terceiro, as imagens são formas que pensam, porque se comunicam e dialogam entre si, independentes de nós. Portanto, as imagens não são apenas objetos inanimados – se fossem, não pensariam. Para Samain (2012, p. 30), elas são fenômenos que fazem parte de um sistema de pensamento, que depende de vários elementos, como os meios usados para produzi-las, da capacidade técnica e da imaginação de seus produtores, da existência de espectadores aptos a vê-las e de outras imagens anteriores que cruzam seus caminhos:

diria que a imagem é uma “forma que pensa”, na medida em que as ideias por ela veiculadas e que ela faz nascer dentro de nós – quando a olhamos – são ideias que somente se tornaram possíveis porque ela, a imagem, participa de histórias e de memórias que a precedem, das quais se alimenta antes de renascer um dia, de reaparecer agora no meu *hic et nunc* e, provavelmente, num tempo futuro, ao (re) formular-se ainda em outras singulares direções e formas (Samain, 2012, p. 33).

A série *Bastidores e Zumbi encarnado* são imagens que pensam e os seus modos de produção tornam isso visível, até mesmo palpável. Os trabalhos se potencializam ao articular elementos do cotidiano com a imagem fotográfica, ambos deslocados de seus contextos originais, provocando o movimento de ideias. O uso dos bastidores, do bordado ou de tocos de madeira traz imagens, memórias e pensamentos que informam outras histórias ou como as pessoas devem agir de acordo com uma cultura. Ao participarem da composição dos trabalhos, esses objetos se tornam eles próprios imagens. As práticas de adoção e contaminação amplificam os sentidos de cada um dos elementos, criam outros, gerando novas relações e múltiplas leituras que não estavam, necessariamente, nos significados originais desses elementos.

### 4.3 A CONTAMINAÇÃO PELO MEIO E PELA PERFORMANCE

Um aspecto que se destaca é referente aos processos de significação que ocorrem nas contaminações entre os meios de circulação e as obras artísticas – algo que fica mais visível quando os trabalhos são veiculados em circuitos artísticos não tradicionais. Nesse item, irei traçar alguns paralelos entre as obras de dois artistas que estão ligados a contextos e épocas distintas entre si, mas que guardam algumas semelhanças: Aleta Valente é uma jovem artista que iniciou sua carreira veiculando sua produção majoritariamente em redes sociais, através de seu perfil no *Instagram*, antes de começar a expor em outros espaços, como galerias; Antonio Manuel atua desde o final dos anos 1960 e expôs obras em espaços tradicionais, como galerias e museus, mas também utilizou meios alternativos, tais como jornais diários, como plataforma de seu trabalho nos anos 1970.

Outro ponto que desejo discutir neste item sobre a obra dos dois artistas se refere à contaminação de seus trabalhos pela performance, relacionada aos contextos da época em que foram realizados e aos meios escolhidos.

#### 4.3.1 Performance como artista e *meme*

Aleta Valente, mais conhecida pelo pseudônimo/persona *Ex-miss Febem*, que criou nas redes sociais – primeiramente no *Facebook* e depois no *Instagram* –, é uma artista carioca, nascida no bairro Bangu e passou pelos cursos de Educação Artística e História da Arte na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Seu trabalho consiste na produção de *memes*<sup>45</sup>, autorretratos e performances. Apesar de ter sua primeira exposição individual recentemente e passar a ser representada pela galeria *A Gentil Carioca* em 2019, artista veicula grande parte de seu trabalho no perfil *@ex\_miss\_febem\_* no *Instagram*. Esse perfil é um dos muitos que a artista já teve na rede, pois os perfis anteriores foram excluídos pelos administradores depois de denúncias de abusos das regras de uso, uma vez que vários de seus trabalhos e postagens têm temáticas delicadas ou causam retaliações por parte de usuários de viés conservador. Esse tipo de denúncia já aconteceu anteriormente com seu perfil no *Facebook*, onde a artista começou a publicar seus trabalhos em 2015.

---

<sup>45</sup> *Memes* são conteúdos em forma de texto, vídeo, imagem estática, que se espalham rapidamente por meios digitais, como redes sociais, através do compartilhamento entre usuários. Os *memes* costumam ter algum tipo de conteúdo humorístico.

Instagram profile for **ex\_miss\_febem3**. The profile shows 244 publications, 23,4mil seguidores, and 606 seguindo. The bio reads "ex\_miss\_febem3 Prometo Falhar 🌟" and lists users followed: "Seguido por gustavominas, revistazum, rimonguimaraes e outras 7 pessoas".

The grid of posts includes:

- Two women in white karate gis, one holding a phone.
- A street view of a residential area.
- A woman in a red velvet dress sitting at a table.
- A man in sunglasses and a white cap, with a caption: "Eduardo Faria se sentindo triste."
- A CD case for "MUSIC DRIVE GRANDES SELEÇÕES SERTANEJO PRA MACHUCAR 993 MÚSICAS 8 GB".
- A woman in a yellow top.
- A cartoon illustration of a woman in a yellow top reaching up.
- A woman standing on a roof.
- A man in a black tank top with a bicycle in the background.
- A woman sitting on a bed.
- A close-up of a mouth with the caption "saudades dessa boquinha".
- A child in a toilet.

**Figura 38 – Detalhe da linha do tempo do perfil Ex-miss Febem**  
Aleta Valente, 2019. Captura de tela do *Instagram* em 16/09/2019. Fonte: Valente (2019).

O perfil *Ex-miss Febem* parece, à primeira vista, como os demais perfis que compartilham *memes* nas redes sociais (*Figura 38*). A artista cria, traduz ou reposta *memes*, também compartilha registros pessoais cotidianos – assim como a maior parte dos usuários dessa rede – e seus trabalhos autorais, como autorretratos ou retratos dela feitos por outros artistas.

A *Figura 38* mostra alguns *posts* na linha do tempo da artista no *Instagram*: em um panorama geral do perfil *Ex-miss Febem*, suas postagens são sobre cultura popular e periférica. Ela própria cresceu em Bangu, região oeste do Rio de Janeiro. Em geral, são imagens que tratam de relacionamentos, da condição social e financeira, sobre aproveitar os pequenos prazeres da vida, boemia, sexualidade, entre outros, normalmente contendo um caráter cômico (*Figura 39*). A maior parte das imagens publicadas por ela foi realizada por pessoas comuns, como seus seguidores que enviam as imagens para ela compartilhar – o que aponta para o caráter de coautoria na obra da artista –, ou coletadas por ela e passam a circular nas redes sociais, sendo adotadas e ressignificadas com novas legendas e títulos a cada nova reutilização. É preciso notar, entretanto, que ao longo do período dessa pesquisa, o tipo de conteúdo publicado sofreu uma mudança na qual os *memes* passaram a ser menos frequentes e, por outro lado, os registros fotográficos dos demais trabalhos artísticos de Aleta ganharam mais espaço no seu perfil – isso se justifica, possivelmente, pela artista estar ganhando mais espaço e produzindo mais em circuitos tradicionais da arte.



**Figura 39 – Exemplo de postagem no perfil *Ex-miss Febem***  
Aleta Valente, 2019. Captura de tela do *Instagram* em 16/09/2019. Fonte: Valente (2019).

Boa parte das publicações no perfil são retratos e autorretratos ou *selfies* de Aleta em imagens que lembram muito as demais publicações que ela compartilha, em especial pelos cenários onde ela aparece (*Figura 40*). Algumas dessas fotos são apenas registros do seu dia a dia, como várias pessoas fazem em suas contas. Outras são retratos que estão mais próximos de uma ideia tradicional de obra. A *selfie* é uma forma de autorretrato, porém trata-se de um fenômeno recente, uma vez que é indissociável da produção e circulação digital da imagem. São imagens criadas para circular em redes sociais, costumam ser efêmeras – ou seja, sua relevância costuma durar até a próxima *selfie* –, ou seja, um exemplo da “urgência em existir” apontada por Fontcuberta (2010, p. 36). Mais importante, a *selfie* é uma autoconstrução da própria imagem para ser consumida de imediato: “Cada *selfie* é uma performance de como a pessoa espera ser vista pelos outros”<sup>46</sup> (Mirzoeff, 2015, p. 62).



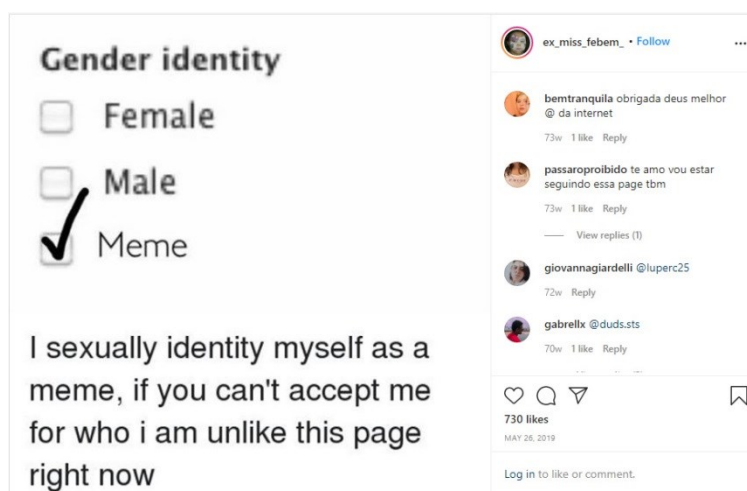
**Figura 40 – Retratos de Aleta Valente**

Aleta Valente, 2019. Captura de tela do *Instagram* em 16/09/2019. Fonte: Valente (2019).

Em uma palestra que a artista proferiu na *Galeria Boiler*, em Curitiba, durante o *Festival de Teatro de Curitiba* em 04 de abril de 2019, tive a oportunidade de questioná-la sobre a diferença entre a sua conta no *Instagram* e os demais perfis de *memes*. Apesar de ser sua plataforma artística, sua resposta na época foi de que o perfil não era distinto dos demais. Isso demonstra como as fronteiras entre os meios e entre as linguagens tornam-se mais

<sup>46</sup> Tradução realizada pelo autor a partir do original: “Each selfie is a performance of a person as they hope to be seen by others” (Mirzoeff, 2015, p. 62).

borradas nos modos contemporâneos de produção e circulação de conteúdos, especialmente nas redes sociais digitais: é difícil traçar uma linha divisória entre o que é uma obra e o que não é – justamente por isso, esse tipo de produção contaminada torna-se mais interessante. Um exemplo é o *meme* compartilhado pela artista em seu perfil, em que ela identifica sua identidade de gênero como *meme* e não como homem ou mulher (Figura 41).



**Figura 41 – Gênero: *meme***

*Meme* compartilhado por Aleta Valente, 2019. Captura de tela do *Instagram* em 16/09/2019.

Fonte: Valente (2019).

O conteúdo publicado no perfil *Ex-miss Febem* se mistura não apenas pela disposição embaralhada e sem rótulos do que é o quê, mas pela visualidade, linguagem e temas das imagens. Os retratos da artista – que fizeram parte, inclusive, de sua exposição na galeria *Gentil Carioca* em 2019 – “memetizam-se”, ou seja, não se distinguem das demais imagens postadas no perfil, se não soubermos que a personagem é a própria Aleta. A atitude se assemelha à dos artistas conceituais dos anos 1960 e 1970 que se voltaram para a fotografia para simular uma estética amadora e criar um embate com a arte tradicional.

Os retratos e autorretratos – gênero caro à história da arte e da fotografia – são transformados em *memes*: quebram-se os paradigmas de pose, enquadramento e iluminação para serem contaminados por critérios de composição comuns, de amadores e da *selfie*, de modo irônico e autêntico. Como podemos perceber na fotografia da *Figura 40* (página 110), a pose escolhida não busca criar um retrato elegante, que valorize sua figura, assim como o cenário também não é o mais belo possível. De modo irônico, Aleta busca criar imagens dentro de uma estética popular, sem o glamour das *selfies* de ostentação. Porém não se trata de uma simulação, pois a artista faz parte do contexto que ela representa em suas imagens, foi formada por essa estética e vive a cultura dos subúrbios do Rio de Janeiro. Não são tampouco registros cotidianos, dentro de uma lógica documental, mas, sim, de tensionamentos dessas



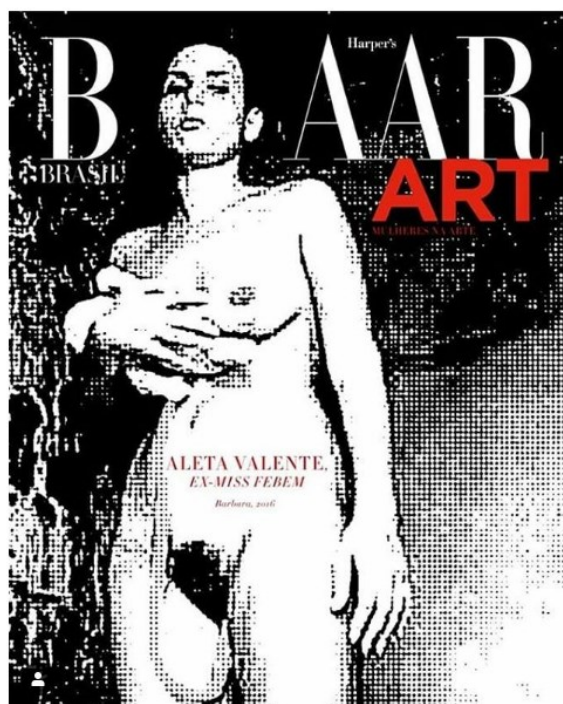
expressões (*meme*, registro, *selfie*, autorretrato, performance), o que é possível justamente no contexto da cultura atual a partir de um veículo de comunicação que permite aos autores a autorrepresentação e construção de identidades.

Um tipo de conteúdo recorrente e que chama a atenção no perfil *Ex-miss Febem* são os *memes* que versam sobre feminismo e a condição da mulher (*Figura 42*), como a maternidade compulsória, ativismo pelos direitos sobre o próprio corpo, inclusive sobre o direito ao aborto.



**Figura 42 – Publicação sobre maternidade e condição da mulher**  
Aleta Valente, 2019. Captura de tela do *Instagram* em 16/09/2019. Fonte: Valente (2019).

Esse tipo de temática perpassa, além dos *memes*, a produção de retratos de Aleta Valente. Um exemplo é a obra *Barbara* (2016), na qual a artista serve de modelo para a criação de um “autorretrato” no qual ela reencena uma história real, ocorrida com Bárbara Oliveira de Souza. A fotografia foi publicada na capa da revista *Harper’s Bazaar Art* de setembro de 2019 (*Figura 43*). A imagem retrata, em alto contraste, a cena de uma mulher que segura no seu colo um bebê recém-parido e ainda preso ao seu corpo pelo cordão umbilical, ao sair da solitária de um presídio feminino, onde estava confinada na hora do parto – fato descrito na legenda da publicação.



ex\_miss\_febem3 • Seguir

ex\_miss\_febem3 Bárbara, 2016 "A presa saiu do isolamento com a bebê no colo e o cordão umbilical ainda no útero" Era outubro de 2015 quando li essa notícia no jornal, um ano depois continuei com a imagem presa na retina e me dei conta que algo nesse acontecimento era muito sintético sobre a condição da mulher no mundo: O cordão umbilical, a bebê no colo, a não autonomia da nossa capacidade reprodutiva, tudo dando voltas como um oroborus num ciclo que se repete e explicita a perversidade do Estado operando sobre o corpo da fêmea. Em outubro de 2016 (mesmo mês em que dei a luz compulsoriamente em 2004) recreei a cena na intenção de tornar visível o absurdo a que foi submetida Bárbara Oliveira de Souza, detenta que deu à luz a filha confinada em uma solitária do presídio Talavera Bruce, no Complexo Penitenciário de Bangu. A imagem ilustra uma das capas da @bazaarbr desse mês a convite de @anacarolinaralston com quem conversei sobre meus processos na arte, na vida e como e onde tudo isso se cruza. Agradecimento especial vai para o fotógrafo @debeija que fez uma série de retratos lindos que ilustram a entrevista.



2.477 curtidas

6 DE SETEMBRO

### Figura 43 – Bárbara na capa da *Harper's Bazaar Art*

Aleta Valente, 2016. Captura de tela do *Instagram* em 16/09/2019. Fonte: Valente (2019).

A história é real e aconteceu com a presidiária Bárbara Oliveira de Souza, em outubro de 2015, quando cumpria pena no presídio Tavalera Bruce, no Complexo Penitenciário de Bangu, Rio de Janeiro-RJ. Ela foi colocada em isolamento (na “solitária”) depois de um surto psicótico causado por abstinência de drogas (segundo a versão do presídio) ou de remédios (de acordo com os familiares). Apesar de Bárbara e suas vizinhas de cela gritarem por ajuda, nenhum funcionário a atendeu e, horas depois de dar à luz sozinha, Bárbara saiu da cela com sua filha no colo. A família só soube do ocorrido 15 dias depois, pouco antes de a história ser relatada por diversos veículos de comunicação (Boeckel, 2015).

A fotografia que reproduz a cena, e ilustra a capa da edição brasileira da revista de moda e comportamento estadunidense, foi feita por Aleta Valente em 2016, um ano depois de ter conhecimento sobre a história de Bárbara. Como relatado na legenda da publicação em seu perfil no *Instagram*, a artista entende o caso como um exemplo “sintético da condição da mulher no mundo: O cordão umbilical, a bebê no colo, a não autonomia da nossa capacidade reprodutiva, tudo dando voltas num ciclo que se repete e explicita a perversidade do Estado operando sobre o corpo da fêmea” (Valente, 2019).



**Figura 44 – Bárbara n’A Gentil Carioca**

Aleta Valente, 2016. Captura de tela do *Instagram* em 23/06/2020. Fonte: A Gentil Carioca (2020).

A imagem até aqui discutida é uma reprodução da capa da revista, porém a mesma fotografia teve outra versão, impressa em papel fotográfico e emoldurada, para sua exposição na galeria *A Gentil Carioca* em 2019. Essa versão mostra-se um pouco diferente da anterior: em outro formato (paisagem) e sem o uso do meio-tom<sup>47</sup>, mas ainda com bastante contraste (*Figura 44*).

Ao observar essa imagem – seja qualquer uma das versões –, é possível perceber como ela se relaciona com as demais imagens compartilhadas por Aleta Valente. Trata-se de uma imagem sintética do seu trabalho, uma fotografia na qual a artista é a modelo e ao mesmo tempo discute um dos principais temas presentes nos conteúdos compartilhados na rede social através da persona *Ex-miss Febem*: a condição da mulher em relação à maternidade.

A fotografia foi tratada para ficar em preto e branco, utilizando o meio-tom na capa da revista. Esse recurso pode ter sido adotado para disfarçar uma falta de qualidade técnica da imagem feita pela artista ou também para remeter ao meio através do qual a artista teve contato com a notícia: o jornal impresso. Em ambas as versões, o efeito causado pelo alto contraste lembra uma imagem recortada ou xerocada da sessão policial de um jornal popular, em que muitas vezes as fotografias são dramáticas ou sensacionalistas para atrair os leitores. Nesses veículos sensacionalistas, os personagens costumam ser tratados com desdém e

<sup>47</sup> O meio-tom é uma técnica que permitiu o uso de fotografias em jornais a partir do final do século XIX. Nela, os tons de cinza da imagem são simulados ao utilizar pontos de tinta preta. O tamanho e a proximidade desses pontos criam uma impressão de tons de cinza na imagem.

mostrados em situações vexatórias, como discutido anteriormente no trabalho de Éder Oliveira.

A fotografia em alto contraste cria uma dramaticidade na imagem que talvez não fosse atingida com outras formas de tratamento fotográfico. Há, por exemplo, uma separação nítida e binária de áreas de sombra e luz. A personagem tem o corpo quase todo branco, sendo possível ver apenas alguns detalhes, como rosto, mãos, seios e pelos pubianos, além de pouco do volume do seu corpo. Em oposição, a área de onde a personagem sai mostra-se como um breu quase total, o que se associa diretamente à cela individual, a solitária: esse espaço de onde ela sai é a região do sofrimento que ela teve de passar, onde foi privada de seus direitos, enquanto ela se torna a área de luz da imagem. Apesar da situação absurda da cena real, Aleta inverte esse papel ao posar e encarar a câmera em ângulo *contraplongé*, numa posição superior à visão do espectador. Destaca-se assim quem/o que a artista quer chamar para a discussão: a mulher e seu corpo.

O uso do meio-tom e do alto contraste (em ambas as imagens) gera ainda outro efeito importante, o quase não reconhecimento da identidade da personagem. Cria-se uma generalidade de figura de mulher: a imagem deixa de (re)apresentar Aleta e passa a representar Bárbara e todas as outras mulheres, deixando de ser um autorretrato nesse sentido.

Há, portanto, uma ressonância com o trabalho de Cindy Sherman (*Figura 2*, página 27). Voltando à discussão sobre retrato fotográfico proposta por Annateresa Fabris (2004), a autora analisa a obra de Cindy Sherman para falar sobre identidade, os usos da autoimagem e as máscaras sociais que são projetadas nos retratos. A partir do pensamento de John Tagg, Fabris (2004, p. 67) afirma que o retrato seria um signo com dois objetivos, a descrição de um indivíduo e a inscrição de uma identidade; e, a partir de Philippe Lejeune, afirma que o autorretrato seria uma encenação de si para o outro, mas como um outro. A autora quer dizer que no retrato há certa semelhança superficial com o sujeito retratado quando se descrevem as características físicas do indivíduo; mas há também uma construção social de identidade nesse corpo descrito, as máscaras que vestimos através da pose. Para Fabris, a obra de Cindy Sherman, especialmente em *Stills cinematográficos sem título* (1977-80) e *Projeções num Telão* (1980-81), deixa claro como a artista discute o estatuto do retrato fotográfico e o papel da mulher na sociedade ao interpretar personagens femininas. A artista americana usa o próprio corpo para performar estereótipos de mulheres, criados nas representações imagéticas como o cinema e fotografia. Portanto não são autorretratos num sentido estrito. Fabris retoma o argumento de John Berger, o qual nos sugere que as convenções de representação de homens e mulheres ocorrem de modos diferentes ao longo da

história: enquanto “A presença de um homem é dependente da promessa de poder que ele corporifica”, a da mulher “exprime sua própria atitude em relação a si mesma, e define o que pode e o que não pode lhe ser feito” (Berger, 1999, p. 47-49). Em resumo, o autor completa: “Os homens atuam e as mulheres aparecem”. Assim, com retratos de si como outras, Cindy Sherman coloca em tensão as representações estereotipadas da mulher na cultura visual.

Como a artista americana, Aleta não retrata a si mesma, mas encena um fato que aconteceu com outra mulher – o que difere da lógica das *selfies* e autorretratos enquanto representações de si –, e a obra, então, exhibe Bárbara. A imagem pouco detalhada reforça isso, pois há pouca descrição da fisionomia de Aleta. Porém, ocorre um movimento interessante ao sabermos da história pessoal de Aleta, através da descrição da publicação: a imagem se torna metáfora para a sua própria vida, pois Aleta engravidou muito jovem e teve que prosseguir com a gestação. Ter uma filha, por falta de opção de realizar um aborto seguro, pode ser interpretado como uma solitária em que ela estava presa. Talvez a pergunta a se fazer seja: qual é personagem que está na frente nessa imagem? Bárbara, Aleta, as mulheres em geral? Ao se fotografar, ela se torna Bárbara, para então se tornar metáfora para a condição de milhares de mulheres, cujos corpos são controlados pela sociedade e Estado. Condição esta que permite Aleta também ser incluída na imagem que ela criou com o próprio corpo – o que aproxima, agora, a imagem dos autorretratos em si.

De modo semelhante ao pensamento de Annateresa Fabris, Nicholas Mirzoeff (2015, p. 56) argumenta que a criação de retratos é uma forma de performance. Ou melhor, uma dupla performance, uma vez que ele entende todo comportamento humano como performance: “Uma performance pode ser uma obra de arte, um chef cozinhando um prato ou um barbeiro cortando cabelo. Ou então, pode ser qualquer um performando sobre gênero, raça e sexualidade na vida cotidiana”<sup>48</sup> (Mirzoeff, 2015, p. 56). Para o autor, Cindy Sherman, em sua obra, reperforma como as mulheres são representadas para discutir a experiência das mulheres no dia a dia. Já Aleta reperforma um caso extremo vivido por Bárbara, para discutir como essas experiências são cotidianas nas vidas das mulheres. A diferença crucial em relação ao trabalho de Cindy Sherman é que Aleta interpreta o papel de alguém real, num caso extremo e emblemático, cuja cena poderia ter sido de fato registrada fotograficamente como um documento.

---

<sup>48</sup> Tradução realizada pelo autor a partir do original: “A performance might be an artwork, it might be a chef cooking a dish or a barber cutting hair. Or then again it might be anyone whatever giving a performance on their gender, race and sexuality in everyday life” (Mirzoeff, 2015, p. 56).

O que se discute em *Bárbara* é que a impossibilidade de ação e domínio sobre si não está apenas nos estereótipos das representações sobre a mulher, mas que eles levam as mulheres a serem tratadas como objetos, passíveis de sofrer ações dos homens, do Estado e da sociedade como um todo, perdendo os direitos sobre si. Desse modo, essa imagem busca quebrar a passividade: a personagem não está para ser vista, ela está para contestar a situação, e a artista usa a imagem como meio para a ação.

#### 4.3.2 O meio ordinário como resposta ao circuito da arte tradicional

Antonio Manuel é um escultor, pintor, gravador e desenhista português, radicado no Brasil desde 1953. Estudou na Escolinha de Arte do Brasil nos anos 1960. Em seus primeiros trabalhos, utilizou o jornal como suporte, realizando interferências, inventando notícias, promovendo discussões políticas. Durante os anos 1960 e 1970 realizou uma série de exposições e trabalhos icônicos da arte brasileira do período. São obras que estavam em diálogo com a situação do país, como a violência do Estado, e com as discussões artísticas, como novos suportes e linguagens. Inclusive, sua produção sofreu várias represálias e situações de censura, tanto pela Ditadura Militar (1964-1985), diretamente, quanto por parte das instituições artísticas que praticam a censura prévia devido ao receio da reação por parte do governo ditatorial às obras do artista.

A produção de Antonio Manuel – ou parte dela, pelo menos – também exprime uma relação próxima entre vida, arte e contexto de produção. Um dos trabalhos mais icônicos do artista foi desenvolvido a partir de um ato de censura sofrido durante o período da Ditadura Militar. Em 1973, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro o convidou para ocupar um andar da instituição com uma série de obras que representassem seu trabalho. Em uma entrevista concedida ao Instituto Tomie Ohtake (2018), Antonio Manuel relata que o museu o chamou para discutir as propostas e, devido a recorrentes situações anteriores de censura e apreensão de trabalhos do artista, os organizadores resolveram cancelar a exibição da maior parte das obras, sobrando apenas uma, que envolvia a presença de um bode vivo. O artista entendia que a proposta *O bode* poderia simbolizar uma série de conceitos importantes para ele, inclusive a própria situação do país, porém o museu reviu sua posição e não considerou a obra como representativa do trabalho do artista, cancelando também sua exibição.

Na sequência, Antonio Manuel reuniu as propostas que tinha para tal exposição, com textos e imagens, e procurou o editor d'*O Jornal*, um veículo jornalístico de circulação diária no Rio de Janeiro. O jornal aceitou a proposta de veicular a exposição do artista em

forma de um caderno suplementar na edição de domingo do dia 15 de julho de 1973. A exposição (*Figura 45*) se chamou *Exposição de Antonio Manuel (de zero às 24 horas nas bancas de jornal)* e continha uma série de obras, chamadas de “propostas”, como as *Urnas quentes* (1968), *O bode* (1973), *Clandestinas*<sup>49</sup>, *O Galo* (1972), entre outras. Acompanhavam as imagens textos que funcionavam como legendas, poesias produzidas pelo próprio artista, textos críticos e poéticos criados por Décio Pignatari e Hélio Oiticica, além de transcrição de conversas com outros artistas e críticos.



**Figura 45 – Capa de *Exposição de Antonio Manuel***

Antonio Manuel, 1973. Capa do suplemento em *O Jornal*. Fonte: Museum of Fine Arts of Houston (2020).

Na primeira página (*Figura 45*) do caderno, há no canto superior direito uma explicação sobre a exposição, na qual não se faz referência à censura prévia:

Antonio Manuel é um artista plástico que se tornou conhecido por suas propostas ousadas. A mais conhecida, a mais comentada entre todas, aconteceu em 1970, quando ele resolveu que seu próprio corpo seria a obra. E o exibiu para um público entre curioso, divertido e estupefato. Agora, Antonio Manuel surge com outra

<sup>49</sup> Devido à qualidade de reprodução da edição d'*O Jornal*, não é possível ter certeza da data em que ocorreram as intervenções apresentadas, mas provavelmente elas foram realizadas entre 1972 e 1973.

proposta: está esgotado o ciclo das artes plásticas em galerias, em museus; se a arte, essencialmente, deve estar voltada para o público, para a massa, só terá sentido se feita através de um veículo de massa, de comunicação de massa. A partir dessa premissa, resolveu ele cancelar a exposição que deveria ter sido aberta anteontem no Museu de Arte Moderna do Rio, para que um jornal — O JORNAL, no caso — fosse a exposição. Um jornal-exposição. Uma exposição que dura 24 horas, o tempo que dura um jornal nas bancas. É essa a proposta de Antônio Manuel. Que O JORNAL transmita ao público. Para que ele decida. LEITURA QUENTE DE PAIXÃO E DA MORTE (Museum of Fine Arts of Houston, 2020).

Ao mesmo tempo em que é uma solução à censura do museu, *Exposição de Antonio Manuel* é também uma obra-manifesto em relação ao circuito de arte. No texto de abertura, explica-se que foi o artista quem escolheu abandonar o museu – talvez por não poder dizer abertamente que sofreu censura<sup>50</sup>. Dentro do mesmo contexto de crítica internacional do momento artístico dos anos 1960/70, a razão da escolha do jornal pelo artista seria o esgotamento do circuito de arte tradicional, uma vez que a arte deveria ser destinada à população em geral, portanto divulgada através de um veículo de massa.

Apesar de ser informado que o caderno do jornal, nesse caso, é uma exposição artística e não um suplemento jornalístico na edição de domingo, a leitura do conteúdo pelo público é feita a partir da chave – ou “moldura”, voltando ao conceito discutido por Daniel Miller – do veículo jornalístico. O texto e demais conteúdos jornalísticos seguem princípios constitutivos (pelo menos na aparência) de objetividade, de relato dos fatos, etc. Inclusive, alguns dos textos presentes na *Exposição de Antonio Manuel*, como a abertura, têm um tom que pode ser associado a uma apresentação do veículo jornalístico. Outros, como o escrito por Décio Pignatari, assemelham-se à forma como um crítico de arte escreveria em um jornal. Assim, tanto o conteúdo feito por terceiros quanto os produzidos pelo artista sofrem a contaminação do meio, e a própria proposta de transcender o circuito de arte tradicional se efetua nesse sentido, uma vez que o conteúdo, diagramação, tipos de imagens passam a ser expostos de um modo mais próximo ao público de massa – o que não garante, necessariamente, a compreensão pelos leitores.

Antonio Manuel usa um meio ordinário e popular da época para contestar o circuito de arte tradicional, que é ao mesmo tempo autocentrado e sujeito a interferências externas que podem se sobrepor a supostos critérios artísticos. Assim, ele acredita que o veículo permitirá um consumo mais “natural” da arte, como apontado no texto final do caderno *Exposição*, que diz:

---

<sup>50</sup> Segundo o verbete sobre *O Jornal* da *Biblioteca Nacional Digital*, o veículo era propriedade dos *Diários Associados*, um grupo jornalístico que apoiava o governo militar (Brasil, 2015).



A exposição não é conceitual e não deverá possuir rótulos para justificar uma atitude criativa. A exposição no veículo de massa das 0.00 às 24 horas nas bancas é um processo natural – o consumo disso também será natural. O espaço do MAM, das Galerias tornou-se pequeno em relação aos veículos de massa (Museum of Fine Arts of Houston, 2020).

O uso do jornal não era novidade para Antonio Manuel, já que o artista havia realizado trabalhos nesse meio em outras oportunidades. Em *Clandestinas* (Figura 46), uma das propostas apresentadas nessa exposição n’*O Jornal*, a contaminação pelo meio é ainda mais radical do que a própria exposição: o artista interveio diretamente num veículo de comunicação sem apontar que se trata de uma intervenção artística. Nas intervenções *Clandestinas* realizadas no jornal *O Dia*, em 1972 ou 73, não há uma legenda ou título que informe que a leitura do conteúdo deve ser feita como objeto de arte – inclusive os editores e donos do veículo não sabiam de sua atuação, apenas os funcionários do setor gráfico onde o jornal é impresso.



Figura 46 – 4ª proposta: *Clandestinas*

Antonio Manuel, c. 1972-73. Suplemento em *O Jornal*. Fonte: Museum of Fine Arts of Houston (2020).

O veículo *O Dia* era nessa época um jornal de apelo popular, com pautas de crimes, celebridades e esportes. Na obra, o artista contamina o jornal ao não produzir conteúdo jornalístico. No meio das chamadas da capa, Antonio Manuel substituiu manchetes, textos e fotos por conteúdos produzidos por si, com o mesmo tipo de tipografia e diagramação

usados no veículo (*Figura 47*). Assim, alguns exemplares do jornal circularam alterados, junto com as edições normais: o leitor do jornal poderia comprar qualquer uma das edições.



**Figura 47 – 4ª proposta: Clandestinas (detalhe)**

Antonio Manuel, c. 1972-73. Suplemento em *O Jornal*. Fonte: Museum of Fine Arts of Houston (2020).

O jornal é contaminado pelo artista, torna-se obra. As imagens e os textos jornalísticos eram lidos ao lado das intervenções e, portanto, influenciados pelos conteúdos criados pelo artista. Por outro lado, as intervenções artísticas também são contaminadas pelo veículo, com sua linguagem jornalística e conteúdo veiculado, uma vez que elas são lidas sob influência do conteúdo jornalístico existente. O espectador entenderia que se tratava de uma obra de arte?

Nota-se que alguns conteúdos são mais estranhos ao jornal do que outros: na *Figura 47*, vemos no topo da página da esquerda uma foto da obra *O galo* ao lado de uma manchete em inglês que faz referência à obra. É provável que o texto em outro idioma cause estranhamento ao leitor. Mas quando a intervenção é menos aparente, talvez a leitura seja mais ambígua. A página da direita da *Figura 47* mostra um exemplo mais sutil, em que o título – provavelmente criado por Antonio Manuel – diz “Confusão no MAM / Pintor mostra Pós-Arte”. Talvez a manchete faça referência ao Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ocorrido no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), onde o artista

executou a performance *O Corpo é a Obra* em 1970, na qual ele próprio se apresentava como obra artística, alegando não confiar mais nos suportes tradicionais da arte.



**Figura 48 – O Corpo é a Obra**

À esquerda: Antonio Manuel, 1973. Suplemento em *O Jornal*. Fonte: Museum of Fine Arts of Houston (2020).  
 À direita: registro da performance *O Corpo é a Obra*, 1970. Fonte: Itaú Cultural (2018).

Em *O Corpo é a Obra* (Figura 48), que também faz parte da *Exposição de Antonio Manuel*, há uma discussão ao mesmo tempo sobre os suportes da arte – que deixam de ser os tradicionais (papel, tela, pedra) e passam a estar nas ações dos artistas – e sobre o sistema da arte, uma vez que Antonio Manuel, recusando-se a não ser aceito por um júri que não o entende, realiza a obra do mesmo jeito. O artista havia proposto seu corpo como obra para o Salão de Arte Moderna, mas foi recusado. Porém, no dia de abertura do salão, ele e uma modelo executam a obra ao ficarem totalmente nus no espaço de exposição, causando grande repercussão no evento e no contexto de arte brasileiro.



**Figura 49 – 6ª proposta: O Galo**

Antonio Manuel, 1972. Suplemento em *O Jornal*. Fonte: Museum of Fine Arts of Houston (2020).

Em obras como *O corpo é a Obra* e *O Galo* (também proposta na *Exposição de Antonio Manuel* e participante de *Clandestina*), a fotografia serve como registro de performance. Essa é uma função comum na prática da performance, uma vez que a obra ocorre ao vivo e é efêmera, portanto o registro é uma forma de materializar o trabalho para a posteridade e para o mercado de arte. As imagens no jornal evidenciam o papel de mediação da fotografia, uma vez que a realidade agora só é alcançada pela imagem. Inclusive, o corpo de Antonio Manuel se torna arte duplamente, a primeira vez durante a performance e a segunda através da fotografia que registra e atesta a performance, permitindo, assim, a sua circulação enquanto objeto em outro meio.

\* \* \*

As atuações de ambos os artistas nos exemplos discutidos acima podem ser entendidas como manifestações da relação da arte com os contextos políticos e sociais. Os casos mostram como a arte e os circuitos onde ela é exposta estão atrelados ao seu entorno: os sentidos produzidos através dos trabalhos e as motivações que levam os artistas a criá-los são gerados por movimentos que não dependem exclusivamente de narrativas independentes. É impossível experimentar os retratos de Aleta Valente dissociados da lógica do *meme* e da

cultura popular, assim como a razão para as interferências de Antonio Manuel dependem do contexto político e da crítica que a arte tradicional estava sofrendo nos anos 1970.

Aleta usa a *selfie* e o *meme* como linguagens, pois a criação de autorretratos e seu compartilhamento em redes sociais é uma forma visual contemporânea de troca de significados pela qual ela transita. “A *selfie* e o *Snap*<sup>51</sup> são performances digitais de vocabulários visuais aprendidos que têm possibilidades embutidas de improvisação e fracasso”<sup>52</sup> (Mirzoeff, 2015, p. 68). *Selfies* possibilitam conversações entre quem produz e quem consome, sejam elas sobre o cotidiano de seus produtores, sejam sobre temas artísticos – ou ambos, no caso de Ex-miss Febem. A mídia, o jornal, usada por Antonio Manuel também é uma forma de gerar conversação, uma forma estabelecida para o uso comum, porém não usual para o universo da arte – o qual se torna tema de discussão e até mesmo de desestruturação pela adição dessa nova possibilidade. Ambos os artistas usam meios de suma relevância para a massificação de conteúdos, cada um de acordo com o tempo no qual as obras foram produzidas: o jornal e a internet.

No capítulo *How to see yourself* (Como ver a si mesmo), Nicholas Mirzoeff (2015, p. 31-69) discute as representações de si ao longo da história da arte até o presente momento, com o uso das *selfies* no cotidiano. O autor aponta que durante o modernismo a autorrepresentação do artista ocorreu, principalmente, a partir da chave do herói: um personagem que condiz com uma narrativa coerente de um ser único. No período após o modernismo – ou antes, em exemplos de alguns artistas das vanguardas artísticas do início do século XX, como Marcel Duchamp, que apontam para questões para além do modernismo –, por sua vez, percebe-se uma fragmentação das identidades e, assim, as autorrepresentações dos artistas também aparecem como múltiplas. A produção de Aleta Valente, em especial seus retratos e a obra *Bárbara*, pode ser lida a partir dessa chave. A representação não é de uma única mulher – dada por uma imagem fotográfica objetiva –, mas de múltiplas e simultâneas: a artista, a “sélfica” do dia a dia, a outra (Bárbara) e a mãe. Já a autorrepresentação criada por Antonio Manuel, apesar de também múltipla, ainda guarda uma relação com a figura do artista-herói responsável pela transformação (através de sua intenção/ação) do mundo (da arte), evidenciando resquícios do pensamento moderno.

---

<sup>51</sup> *Snap* é o tipo de imagem produzida em aplicativos como o *SnapChat*, que permitem compartilhar vídeos e fotos com durações de poucos segundos, que são apagados na sequência.

<sup>52</sup> Tradução realizada pelo autor a partir do original: “*The selfie and the Snap are digital performances of learned visual vocabularies that have built-in possibilities for improvisation and for failure*” (Mirzoeff, 2015, p. 68).

#### 4.4 QUESTIONAR AQUILO QUE OS MEIOS DE CIRCULAÇÃO DÃO A VER

A fotografia tradicional circula por diversos meios, das páginas dos álbuns familiares às galerias de arte. Neste item, irei abordar a relação da fotografia com um desses meios privilegiados na disseminação de imagens: o cartão-postal. Os cartões-postais podem ser encontrados nos *displays* de bancas de revistas, livrarias ou lojas de museus ao redor do mundo e nos mostram imagens de um modo particular. Em tempos de redes sociais pautadas pelas imagens e com diminuição das bancas nas ruas das cidades, em razão da digitalização de vários veículos de informação, o postal impresso teve sua presença diminuída no cotidiano. Mas, ao longo de décadas, ele foi um dos modos mais acessíveis de compartilhar imagens e mensagens com outras pessoas através dos correios. No uso cotidiano, o cartão-postal está muito associado ao turismo: pode ser enviado por alguém em viagem para seus conhecidos como forma de mandar lembranças ou contar sobre as suas aventuras. Os postais também podem apenas ser adquiridos e não enviados, mas se constituírem como itens colecionáveis, souvenirs das viagens, que marcam os pontos pelos quais o viajante passou ou coisas que viu.

Além de um meio de comunicação, os postais também estão ligados à produção artística e, no final dos anos 1970, as artistas Regina Silveira e Anna Bella Geiger se apropriaram de cartões-postais comuns, encontrados em qualquer banca e que traziam imagens fotográficas do Brasil. Mais recentemente, o coletivo de artistas Garapa realizou uma obra que não se apropria de postais em si ou se materializa exatamente nesse formato, mas que tem na linguagem do cartão-postal o mote de criação do trabalho. Assim, serão apresentadas três obras que tensionam a fotografia associada ao cartão-postal, exemplificando as possibilidades que a adoção de imagens e pensamentos contidos em um meio de circulação de fotografias podem trazer para a construção de trabalhos artísticos.

Segundo Caroline Paschoal Sotilo (2009, p. 7), a criação desse meio de comunicação ocorreu em 1869, quando o austríaco Emmanuel Hermann sugeriu, no artigo *Acerca de um novo meio de correspondência*, o envio pelos correios de cartões abertos. Sua ideia foi implementada na Áustria no mesmo ano, obtendo grande sucesso e se espalhando por outros países rapidamente. O cartão-postal consiste em um cartão enviado pelos correios sem a necessidade de envelope, de forma a baratear o custo e, atualmente, tem as dimensões de 10x15 cm. No início, não havia imagens nos cartões, mas ao longo dos anos o cartão-postal se caracterizou especialmente como um meio de circulação de imagens, sejam ilustrações ou fotografias, estampadas em uma das faces. Na outra face do cartão, o remetente pode escrever o endereço, suas mensagens e colar o selo para pagar o envio pelos correios.

Esse meio de comunicação tem sua origem no mesmo período em que surgiram outros fenômenos da sociedade moderna, como a urbanização e as grandes cidades, o desenvolvimento de meios de comunicação como o telégrafo, a expansão das redes ferroviárias entre cidades – esta, inclusive, favoreceu a própria distribuição postal. Também coincide com a massificação da fotografia, em especial, a fotografia pensada como documento que permite inventariar o real e construir novas visualidades – características estas compartilhadas pelo cartão-postal:

Fonte de memória visual o cartão-postal vem a contribuir para a construção do imaginário coletivo e individual, num período que vai do final do século XIX ao início do XX. Retratando assim, a cidade em movimento, em suas múltiplas facetas, demolindo e construindo, implantando novos projetos, reforçando certos imaginários, criando-se outros. Fragmento visual da modernidade, o cartão-postal foi alimentado pelos sonhos e desejos, de uma sociedade ávida por informação e por se auto-representar, constituindo uma rede simbólica e móvel, de trocas e correspondências (Sotilo, 2009, p. 4).

A fotografia que estampa boa parte desses cartões-postais se assemelha às ideias das “vistas”, presente em várias outras expressões imagéticas além da fotografia. As “vistas” buscam representar diversas paisagens, objetos, pessoas e costumes de determinados lugares, normalmente a partir do olhar imperialista. André Rouillé (2009, p. 99) comenta, ao citar um trecho de um manual fotográfico dos novecentos, que desde o início da invenção da fotografia houve uma compulsão em inventariar a totalidade do mundo visível:

Em 1861, não são os fotógrafos exortados a “representar os tipos da raça humana, com *todas* as variedades da anatomia do corpo sob diferentes latitudes; *todas* as classes, *todas* as famílias de animais, *todas* as espécies de plantas, ilustradas por *todas* as suas partes: raízes, folhagem, flores e frutos; enfim *todas* as amostras úteis ao estudo da geologia, da mineralogia”<sup>53</sup> A representação pretende, aqui, a conquista integral do visível, como um eco do que acontece, nesse mesmo momento, na cena econômica (a expansão das leis de mercado e da concorrência) e na cena mundial (a aceleração do processo de colonização) (Rouillé, 2009, p. 99).

Assim, a imagem fotográfica nesse período tem o objetivo de mostrar e catalogar o mundo visível, permitindo registrá-lo e exibi-lo àqueles que não estiveram diante dos objetos e lugares fotografados, praticamente numa tentativa de “esgotar” ou “duplicar” esse mundo de um modo rápido e “eficiente” – um movimento típico da ideologia moderna do século XIX.

O cartão-postal ao longo da metade final do século XIX e da maior parte do século XX teve a função de transmitir informações pessoais e, ao mesmo tempo, circular imagens que representavam objetos, lugares, pessoas e culturas dos mais diversos lugares do

<sup>53</sup> A citação feita pelo autor foi retirada do manual de fotografia *Le passé, le présent et l'avenir de la photographie*, escrito por Alophe (1961, p.45 apud Rouillé, 2009, p. 99).

mundo, contribuindo para a popularização da fotografia e construção de imaginários sobre os mais diversos assuntos passíveis de ser registrados pela câmera fotográfica.

#### 4.4.1 Tensionar aquilo que os cartões-postais registram

No final dos anos 1970, Regina Silveira e Anna Bella Geiger realizaram trabalhos muito semelhantes entre si. Ambos foram criados a partir de cartões-postais comerciais já existentes, que retratavam cenas sobre o Brasil e eram encontrados em bancas de revistas. Ambas as artistas adotam esses postais e suas imagens para colocar em tensão as representações sobre o Brasil neles presentes. Os dois trabalhos estão dentro do contexto de práticas que ganhavam força nesse período, como a de utilizar como fonte os meios de comunicação de massa (revistas, jornais, etc.), que eram as principais formas de circulação e consumo de imagens na época:

Eram os tempos áureos da apropriação de imagens de terceiros e da “intervenção crítica” sobre elas, na palavra da artista. O “imaginário gráfico” à disposição, já imenso, embora minúsculo se comparado ao de hoje, era invariavelmente mediado por “matrizes fotomecânicas” transpostas tais quais para outros suportes e a seguir alteradas criticamente – no caso de Regina, alteradas zombeteira e corrosivamente (Coelho, 2015, p. 46).

A adoção de fotografias e intervenção, nesse período, fazem parte do momento da arte e da fotografia que se transformam, e as criações não precisam ser originais necessariamente. Trata-se de uma postura que exemplifica a ideia de “ecologia do visual”, tratada por Joan Fontcuberta (2017) e discutida anteriormente, a qual usa essas imagens já existentes como matéria-prima, ao adotar parte de seus sentidos originais e trazer novos a partir da intervenção. Assim,

A fotografia – tanto a do cartão-postal, um ready-made para Regina, como as outras a ele acrescentadas – era apenas uma commodity, assim como o minério de ferro e o café, que o Brasil ainda hoje exporta sem valor agregado (Coelho, 2015, p. 46).

Outro aspecto que ambos os trabalhos têm e está relacionado ao período no qual foram realizados é a inserção na Arte Postal, ou *Mail Art*. Trata-se de movimento artístico que surgiu entre as décadas de 1950 e 1960 nos Estados Unidos e Europa, ganhando adesão dos artistas em todo o mundo. A Arte Postal é caracterizada pela utilização do correio como meio de comunicação e expressão artística, em que os artistas produzem e enviam obras em forma de cartas, postais, envelopes ou pacotes – muitas vezes decorados ou alterados de alguma forma –, promovendo a troca de ideias, a mútua colaboração entre artistas e o questionamento



sobre a arte tradicional como objeto comercial e institucionalizado. Ou seja, uma tendência dos períodos de crítica à arte e suas instituições tradicionais após o período do modernismo. Em países como o Brasil e outros da América Latina, houve um grande desenvolvimento dessas práticas em razão dos processos políticos autoritários que esses países sofreram, com ditaduras, controle ideológico e censura:

Na década de 1970, em plena vigência das ditaduras militares em grande parte dos países da América Latina, a Arte Postal, Arte Correio ou Mail Art – tendência de natureza experimental e conceitual – imbuía-se de um viés irônico e conotação política, como forma de contestar a repressão e a falta de liberdade. As denominações desse processo artístico aludem tanto aos Correios – órgão do sistema de comunicações controlado pelos militares, que se tornou o principal veículo a que recorreram os artistas para enviar, subversivamente, imagens, mensagens, textos e poemas a artistas e não artistas de todas as partes do mundo, quanto ao formato de postal da maioria das postagens (Lopes, 2015, p. 32).

Segundo Almerinda da Silva Lopes (2015, p. 36-37), no Brasil um grande número de artistas se utilizou da Arte Postal, tais como Paulo Bruscky, Ypiranga Filho, Daniel Santiago, Hudinilson Jr., Gilberto Prado, Mário Ishikawa, Julio Plaza, entre muitos outros – além das artistas aqui discutidas, Regina Silveira e Anna Bella Geiger. A prática tornou-se uma tendência tanto para protestar contra a opressão do regime ditatorial brasileiro como também vários artistas brasileiros optaram por enviar imagens de outra natureza ou postais de sua produção pictórica ou gráfica através da rede postal para artistas e instituições em diferentes partes do mundo. Desse modo, esses envios serviram como estratégias eficazes de divulgação da arte brasileira em uma época em que era pouco conhecida internacionalmente e se mostraram uma forma de veiculação de arte quando todas as formas de comunicação eram cerceadas ou interrompidas.

#### 4.4.1.1 *Um Brasil “para inglês ver”*

Regina Silveira é uma artista gaúcha radicada em São Paulo com formação acadêmica em Artes. Também é professora na área, tendo atuado em diversas instituições, como a ECA-USP. Realizou diversas exposições coletivas e individuais, nacionais e internacionais, e foi convidada a participar de várias Bienais de São Paulo<sup>54</sup>. Como aponta sua fala em entrevista concedida a Carlos Haag, a obra de Regina Silveira se manifesta em

<sup>54</sup> Na última edição da Bienal de São Paulo, em 2021, Regina participou com o conjunto de obras *Dilatáveis* (1981/2020), outro trabalho em que a fotografia, retirada de impressos de grande circulação, também é contaminada por outras linguagens.

diversas linguagens e suportes, como o papel, objetos, a rua, prédios, instalações, trabalhando muito com interações entre linguagens:

O que sempre apreciei foi o não especialista, com desempenho forte na linguagem, não importa o meio. Essas considerações parecem que hoje perderam força, porque a cena já mudou e as práticas artísticas têm limites fluidos: os meios dialogam, totalmente hibridizados, como se esperava. Mas na verdade continuo apreensiva, agora com o especialista na novidade técnica, a outra praga que muitas vezes se instala nos terrenos da arte e tecnologia, neste caso a curiosidade pelos meios fica em alta, mas no vazio, quando o poético passa para um segundo plano (Silveira *apud* Haag, 2010, p. 14).



**Figura 50 – Encadernação de *Brazil Today***

Regina Silveira, 1977. 15x10 cm cada cartão. Acima: detalhe da capa e última página. Abaixo: verso e frente de postais. Fonte: Coelho (2015).

Para *Brazil Today* (1977), a artista comprou no aeroporto de Congonhas, em São Paulo, vários cartões-postais com cenas sobre o Brasil. Então ela interveio diretamente nos cartões com serigrafias feitas a partir de desenhos, elementos gráficos feitos com Letraset<sup>55</sup> e imagens encontradas em livros e revistas. Depois das intervenções, a artista organizou as

<sup>55</sup> Letraset é uma marca que disponibiliza fontes tipográficas e elementos gráficos padronizados dos mais variados temas utilizados na elaboração de peças de design gráfico, especialmente antes do uso recorrente dos computadores e programas de editoração gráfica. Os elementos gráficos vinham em cartelas que podiam ser decalcados na folha na qual se preparava o *layout* da peça gráfica.

cenas em quatro séries de livros de artista<sup>56</sup> de acordo com a temática das fotografias e intervenções, encadernados com seis postais cada e tiragem limitada de 40 exemplares cada série. Na *Figura 50*, vemos detalhes de um dos livros da série: a capa; a última página com assinatura da artista; e o miolo, no qual podemos perceber o verso de um postal original, com o título carimbado e a encadernação, que unem os cartões formando um álbum de fotografias.

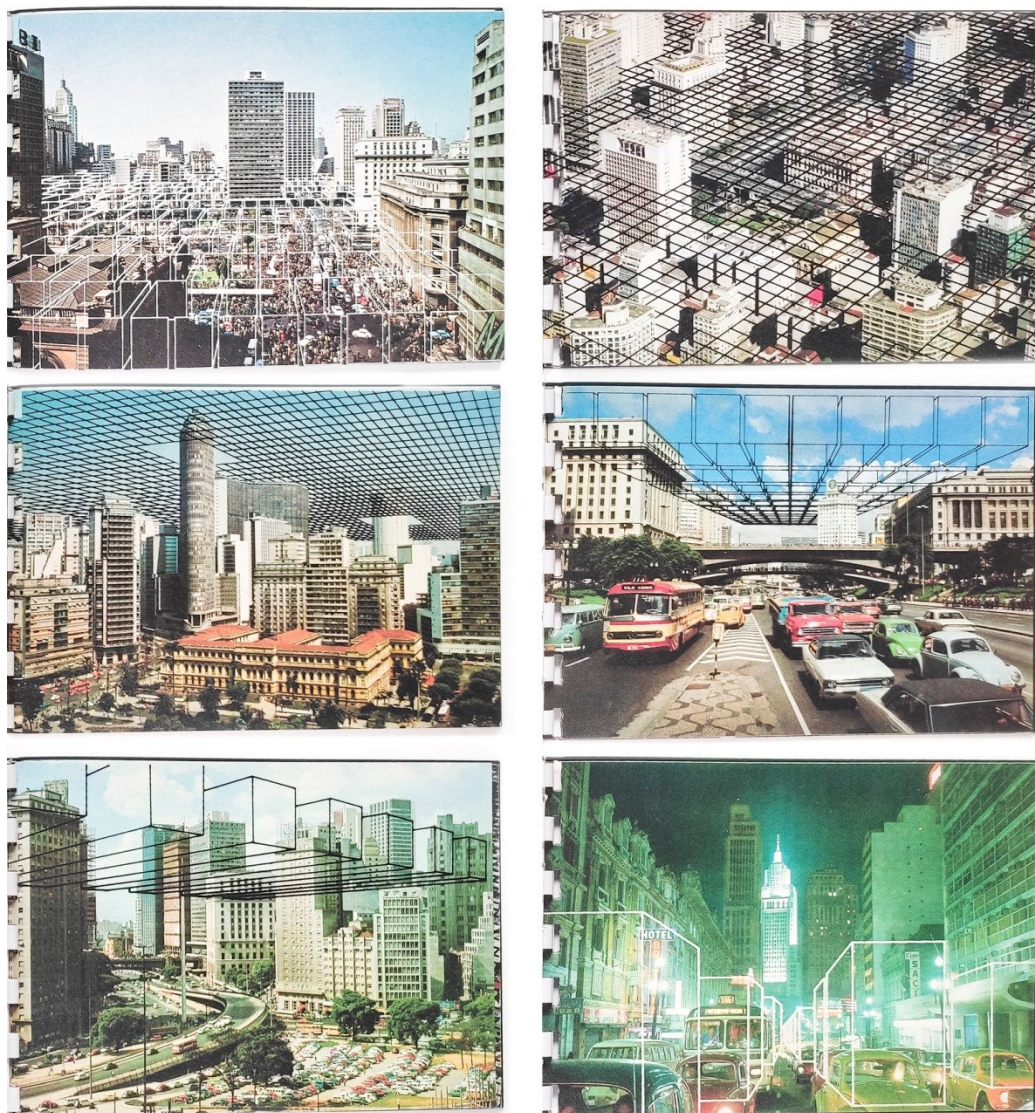
O nome em inglês, *Brazil Today* (Brasil Hoje), foi inspirado em um suplemento de turismo homônimo da antiga revista ilustrada *Manchete*. No trabalho de Regina, o uso do idioma estrangeiro soa como crítica irônica à idealização das representações do Brasil ou, como diz o ditado popular: “para inglês ver”. Cada um dos livros também tem subtítulos em inglês: *Brazilian birds*, *The cities*, *Natural beauties* e *Indians from Brazil*.



**Figura 51 – *Brazil Today – Brazilian birds***  
Regina Silveira, 1977. 15x10 cm cada cartão. Fonte: Coelho (2015).

<sup>56</sup> O livro de artista é um formato muito utilizado pelos artistas. Trata-se uma obra de arte em si, pensada para se materializar em forma de livro e pode ser composta com diversos formatos e materiais variados, aliando linguagens verbais e visuais. Geralmente, os livros de artista têm tiragem única ou são realizados em pequenas séries numeradas.

Em *Brazilian birds* (Pássaros do Brasil, *Figura 51*), as fotografias mostram paisagens em plano aberto, quase todas vistas aéreas, como a construção da Rodovia Transamazônica, paisagens de cidades como São Paulo e, principalmente, pontos turísticos do Rio de Janeiro e Brasília. As intervenções feitas pela artista são de ilustrações de pássaros como urubus e abutres com desenhos de linhas que indicam a trajetória de seus voos. Assim, esses pássaros de mau agouro sobrevoam paisagens consideradas “cartões-postais”.



**Figura 52 – *Brazil Today – The cities***

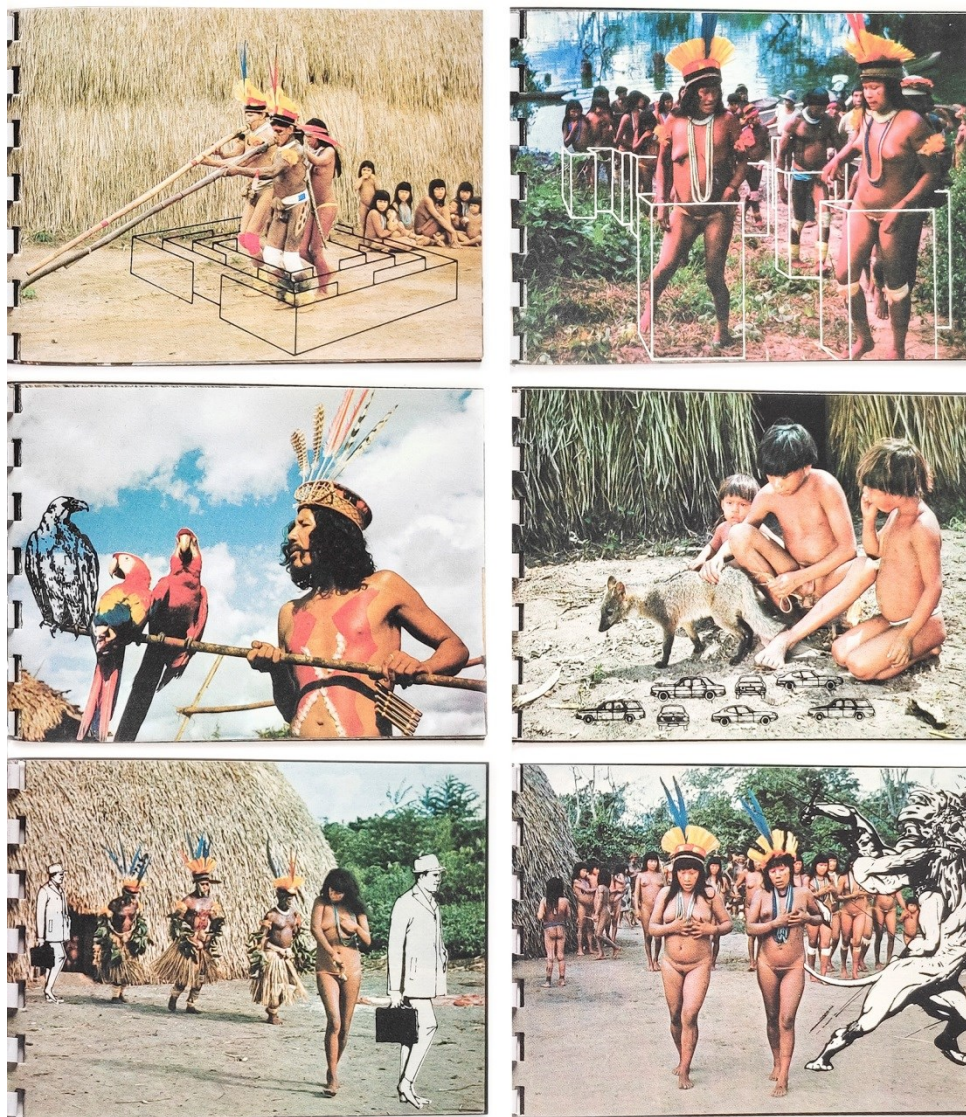
Regina Silveira, 1977. 15x10 cm cada cartão. Fonte: Coelho (2015).

Já em *The cities* (As cidades, *Figura 52*), todas as fotografias mostram a cidade de São Paulo, com vistas dos prédios e avenidas movimentadas, especialmente relacionadas ao tema da urbanização. A intervenção da artista consiste em uma série de formas geométricas retilíneas, especialmente grades e sólidos geométricos que “interagem” com a cidade e seus elementos.



**Figura 53 – *Brazil Today – Natural beauties***  
Regina Silveira, 1977. 15x10 cm cada cartão. Fonte: Coelho (2015).

Em *Natural beauties* (Belezas naturais, *Figura 53*), novamente aparecem imagens de pontos característicos das cidades de Brasília e São Paulo, como o palácio do Ministério das Relações Exteriores em Brasília, o Museu de Arte de São Paulo (MASP), o interior de uma estação de metrô na capital paulista. Aqui, a intervenção ocorre pela adição de serigrafias em preto e branco feitas a partir de fotografias de carros em ferros-velhos, realizadas por Júlio Plaza (então companheiro da artista). Os carros aparecem amontoados no mesmo espaço dos prédios e elementos urbanos: saindo do vagão de metrô, sobre o teto do MASP ou em volta do Monumento às Bandeiras.



**Figura 54 – Brazil Today – Indian from Brazil**  
Regina Silveira, 1977. 15x10 cm cada cartão. Fonte: Coelho (2015).

Por fim, em *Indians from Brazil* (Índios do Brasil, *Figura 54*), as imagens mostram cenas registradas na região do Xingu, no estado de Mato Grosso. Nelas figuram vários povos indígenas, especialmente durante a realização de rituais como a dança Yamaricumã, indígenas Cuicuró tocando flautas do *uruá* para afastar os maus espíritos, indígenas e animais típicos da região. Nessa série, as intervenções são mais variadas em relação às séries anteriores: um pássaro é desenhado ao lado das araras originais da fotografia; uma espécie de labirinto ao redor dos índios com suas flautas; homens de pasta, terno e chapéu se misturam aos indígenas no momento do ritual; crianças ganham carrinhos de Letraset para brincar; em outro postal, as mulheres aparecem “encaixotadas” ao chegarem à aldeia; e o personagem Tarzan aparece em cima de um leão durante um ritual.

#### 4.4.1.2 *Encenar para se colocar no lugar do outro*

Anna Bella Geiger é uma artista carioca, nascida em 1933, que atua com diversas linguagens, como escultura, gravura e pintura, explorando materiais e suportes. É uma das pioneiras da arte abstrata no Brasil, assim como na experimentação e contaminação entre linguagens: a partir dos anos 1970 trabalhou com fotomontagem, fotogravura, fotocópias, vídeo e Super-8. Formada em Língua e Literatura Anglo-Germânica, participou do ateliê de Fayga Ostrower e estudou no *The Metropolitan Museum of Art* (Nova York). Assim como Regina, Anna também tem carreira docente, tendo lecionado na Universidade de Columbia (Nova York) e no Ateliê de Artes Visuais do Parque Lage (Rio de Janeiro). É uma das artistas mais representativas do Brasil, com carreira reconhecida internacionalmente, e foi contemplada com diversos prêmios e com a bolsa de produção artística *John Simon Guggenheim Memorial Foundation* (Nova York). Participou de diversas exposições individuais e coletivas e conta com obras em acervos como Casa de las Américas (Cuba), Centre Georges Pompidou (França), MAC-USP, Fundação de Serralves (Portugal), entre outros.

Em *Brasil nativo/Brasil alienígena* (1976-77), Anna Bella Geiger discute um assunto semelhante a um dos livros de Regina, a temática indígena<sup>57</sup>, mas com outra estratégia: não intervém diretamente nos postais, e sim refotografa a imagem contida nos postais através da criação de “autorretratos” em que ela e outras mulheres do seu círculo de convivência se colocam no lugar dos personagens retratados originalmente. *Brasil nativo/Brasil alienígena* é composto por nove pares de cenas justapostas: do lado esquerdo, a imagem do cartão postal original e, à direita, a fotografia feita pela artista.

A obra tem pelo menos mais de uma versão final, que diferem tanto na ordem das imagens quanto na forma de apresentá-las: na *Figura 55* temos, à esquerda, um registro da obra em que os postais aparecem em *display* plástico de cartões durante a exposição *Mulheres radicais*, na Pinacoteca de São Paulo em 2019, com o retrato feito pela artista à esquerda e o cartão original à direita; porém, no artigo de Laura Erber (2018) para a revista *Zum #14*, as imagens são apresentadas com o cartão-postal original à esquerda. O mesmo ocorre na reprodução da obra do acervo da própria artista no catálogo da exposição *Anna Bella Geiger*:

---

<sup>57</sup> Inclusive, parte dos cartões-postais adquiridos por ambas as artistas são da mesma série, comercializados pela empresa Gráficos Brunner LTDA, sendo que um dos postais apropriados é o mesmo (o que mostra duas mulheres em primeiro plano durante o ritual Yamoricumã). No verso dos postais de povos indígenas usados por Regina Silveira, lê-se “Brasil nativo”, a mesma legenda que se lê em três postais usados por Anna Bella Geiger e que dá título ao trabalho desta.

*Brasil nativo/Brasil alienígena* (Geiger, 2019), publicado pela editora do MASP. Acredito que esta disposição faça mais sentido que aquela, dado o título da obra, que se inicia com “Brasil nativo”.

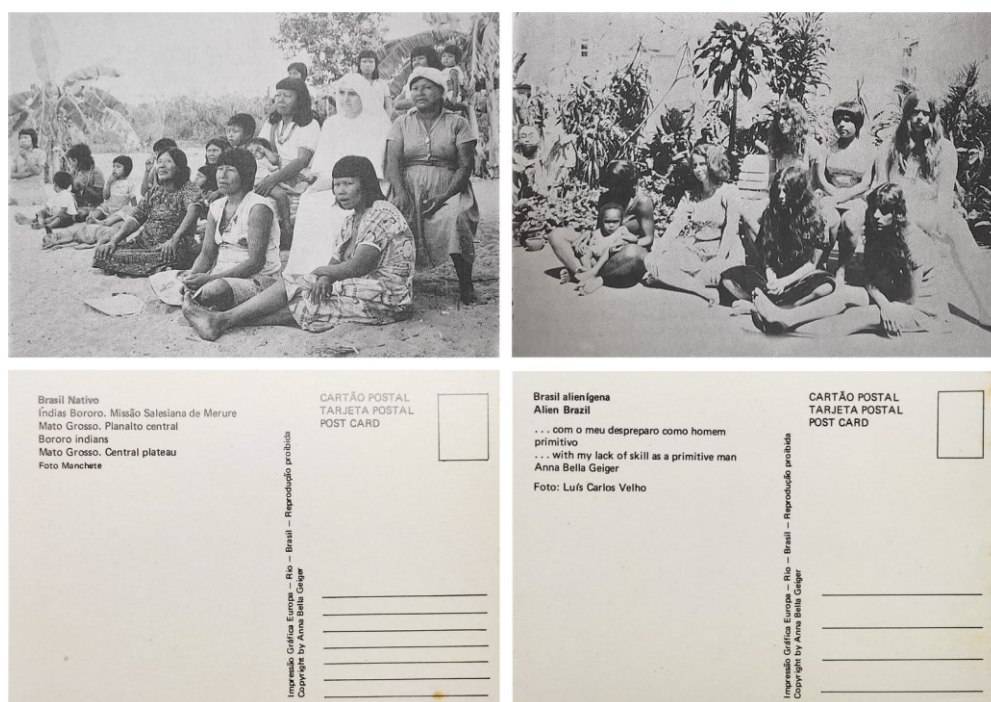


**Figura 55 – Montagens de *Brasil nativo/Brasil alienígena***  
 Anna Bella Geiger, 1976-77. 10x15 cm cada cartão. À esquerda: display com postais na exposição *Mulheres radicais*, na Pinacoteca de São Paulo, 2019. Fonte: autoria própria.  
 À direita: reprodução da obra na coleção da artista. Fonte: Geiger (2019).



As fotografias feitas por Anna são parte em preto e branco (seis) e parte em cores (três), de modo a coincidir com as cores (ou ausência delas) das imagens contidas nos postais originais – sendo que todas as imagens em preto e branco dos postais originais têm autoria creditada à revista ilustrada *Manchete* (sem o nome do fotógrafo). Já os cartões-postais originais em cores são da mesma série e impressos pela mesma gráfica dos cartões usados por Regina Silveira em *Brazil Today*.

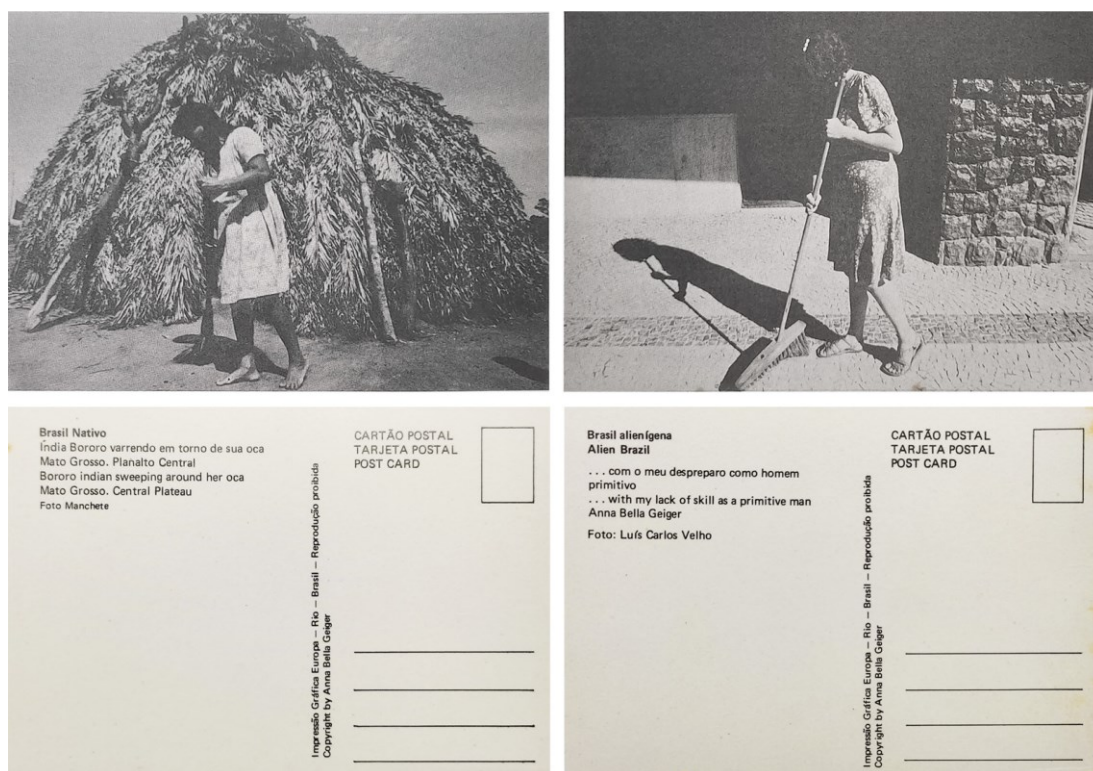
Tanto na versão exposta na Pinacoteca quanto na obra pertencente à coleção da própria artista, o público não tem acesso ao verso dos postais, uma vez que os *displays* na Pinacoteca estão pendurados na parede, e na outra versão os cartões estão emoldurados. Porém, tanto os cartões originais quanto os realizados por Anna apresentam informações no verso: nos originais, há dados sobre a cena que a fotografia representa, créditos e a empresa que fez a impressão – como a maioria dos postais comerciais; nos postais realizados pela artista, há o título *Brasil alienígena*, a frase “...com meu despreparo como homem primitivo”<sup>58</sup>, seguida pelo nome da artista, créditos do fotógrafo (Luís Carlos Velho) e o nome da gráfica que imprimiu os cartões. As informações aparecem repetidas em inglês, do mesmo modo que as legendas dos postais originais têm as informações nos dois idiomas.



**Figura 56 – *Brasil nativo/Brasil alienígena* – díptico 01**  
Anna Bella Geiger, 1976-77. Frente e verso dos postais, 10x15 cm cada cartão. Fonte: Geiger (2019).

<sup>58</sup> Essa é a mesma frase que encontramos escrita à mão no *passé-partout* da obra reproduzida na *Figura 55*, à direita.

No primeiro par de imagens de *Brasil nativo/Brasil alienígena*<sup>59</sup> (Figura 56), temos uma fotografia em preto e branco de um grupo de mulheres e crianças indígenas da etnia Bororo sentadas em uma aldeia no Mato Grosso. Todas estão vestidas com roupas ocidentais e estão acompanhadas de uma mulher branca que, provavelmente, é uma freira, pois a legenda no verso diz tratar-se de uma missão Salesiana de Merure. Essa mulher é destacada na imagem, uma vez que está sentada ao centro e em um banco mais alto, além de suas vestes serem totalmente brancas e contrastarem com as roupas das demais. Na fotografia feita por Anna, temos um grupo de mulheres brancas e uma mulher negra, que em seu colo carrega uma criança, também negra. Vale destacar que Anna aparece no centro da imagem, sentada no chão, porém sua roupa e a quantidade de luz que a deixa superexposta também dão um destaque para ela nessa imagem.

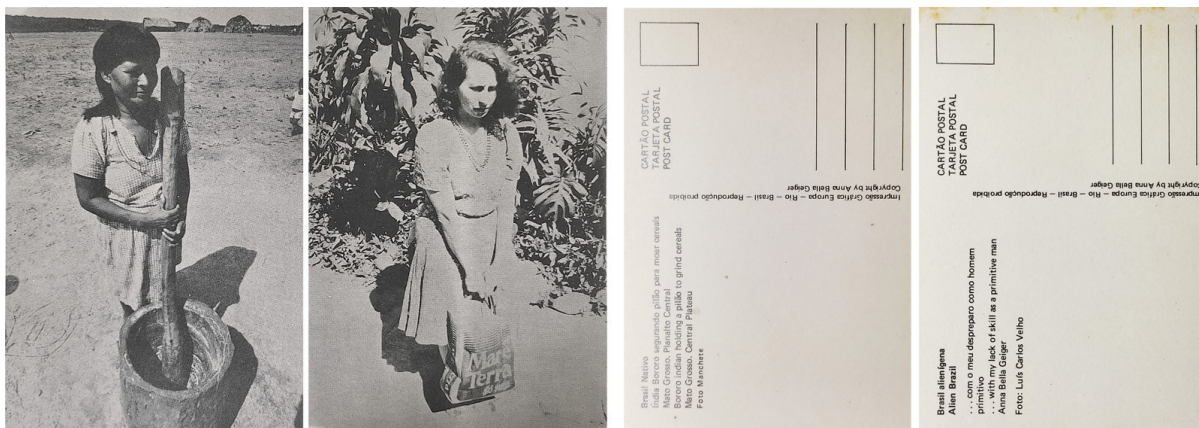


**Figura 57 – *Brasil nativo/Brasil alienígena* – díptico 02**

Anna Bella Geiger, 1976-77. Frente e verso dos postais, 10x15 cm cada cartão. Fonte: Geiger (2019).

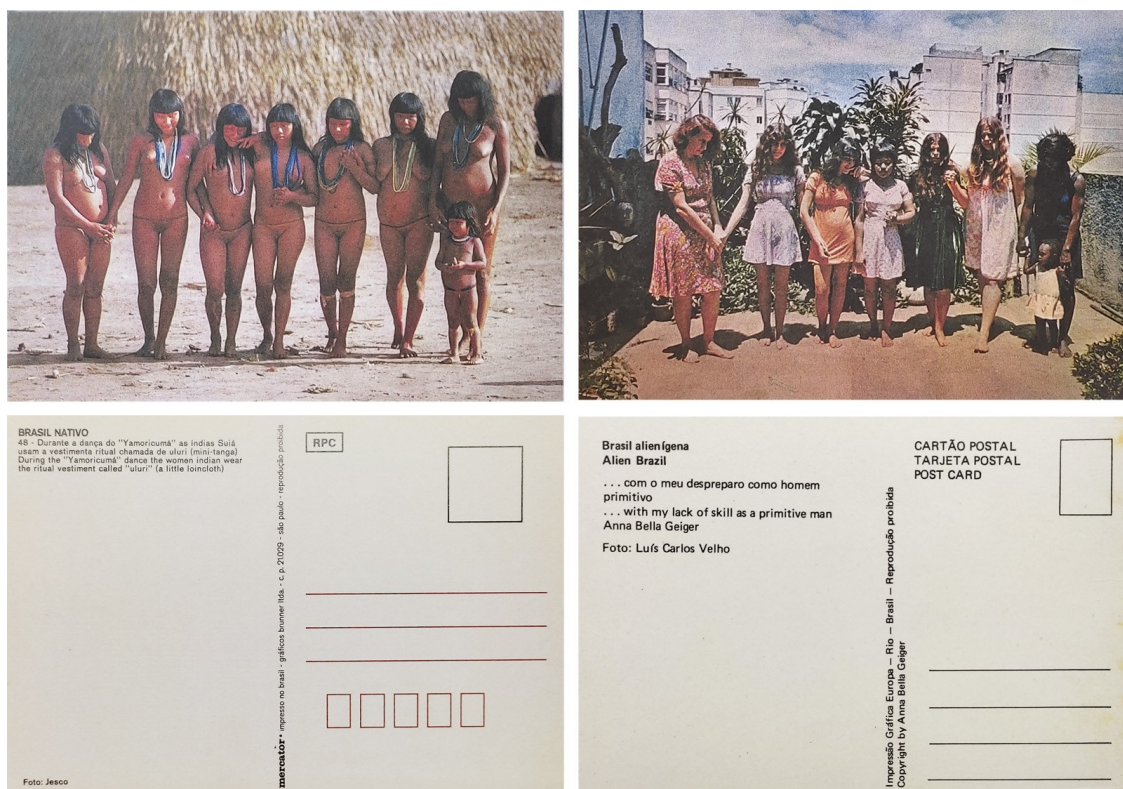
O segundo par de fotografias (Figura 57), em preto e branco, mostra mulheres varrendo o chão em frente a uma habitação: na primeira imagem, temos uma indígena Bororo em frente a uma oca varrendo o chão de terra, enquanto, na segunda, Anna varre uma calçada de *petit-pavé* na frente de uma casa de alvenaria e revestida de pedra.

<sup>59</sup> Como a ordem difere em cada versão, aqui seguirei a ordem apresentada na obra que pertence ao acervo da própria artista.



**Figura 58 – Brasil nativo/Brasil alienígena – díptico 03**  
Anna Bella Geiger, 1976-77. Frente e verso dos postais, 10x15 cm cada cartão. Fonte: Geiger (2019).

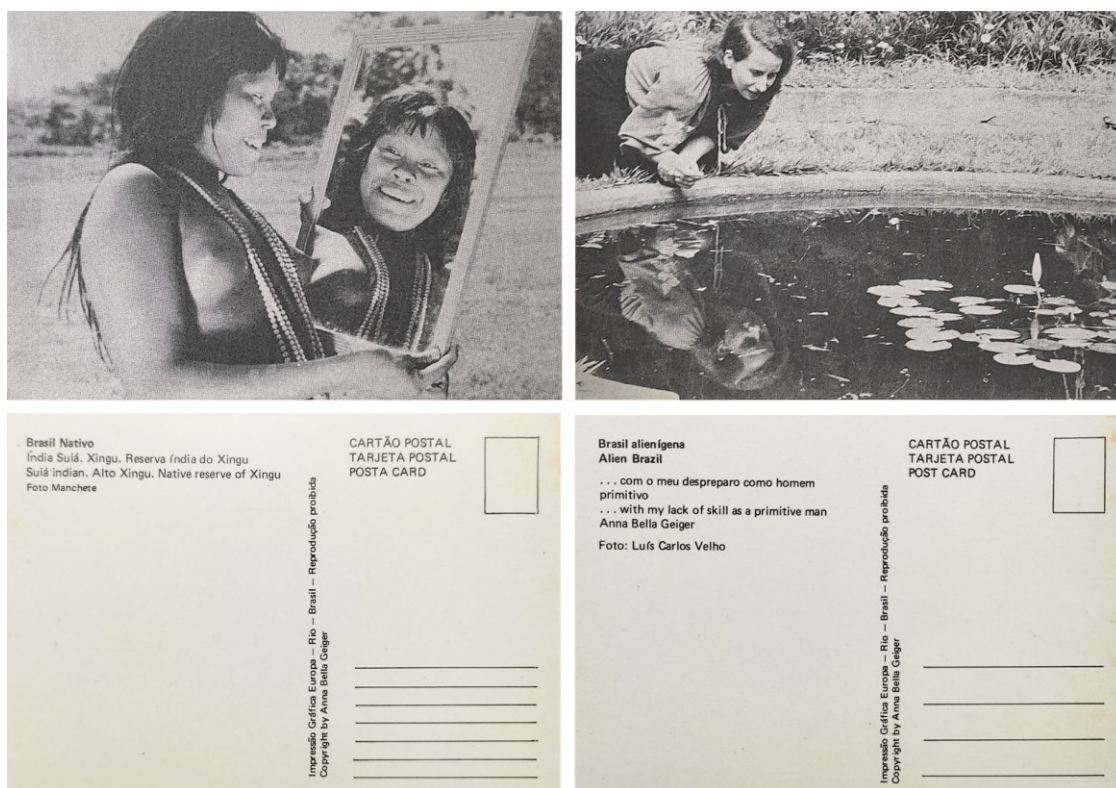
O terceiro conjunto (*Figura 58*) mostra outra mulher Bororo segurando um pilão em uma aldeia. Anna, por sua vez, aparece em frente em um quintal, segurando uma sacola que parece ser de mercado.



**Figura 59 – Brasil nativo/Brasil alienígena – díptico 04**  
Anna Bella Geiger, 1976-77. Frente e verso dos postais, 10x15 cm cada cartão. Fonte: Geiger (2019).

No quarto díptico (*Figura 59*), dessa vez colorido, o *Brasil nativo* mostra sete mulheres e uma criança Suiá, de mãos e braços dados durante o ritual Yamoricumã, usando a vestimenta uluri, que deixa partes dos seus corpos à mostra. No *Brasil alienígena*, a cena é composta por nove mulheres e uma criança de mãos dadas. São as mesmas modelos da

primeira foto feita por Anna, que agora aparecem no quintal de uma casa situada em alguma cidade urbanizada, dados os prédios que vemos ao fundo da fotografia.



**Figura 60 – Brasil nativo/Brasil alienígena – díptico 05**

Anna Bella Geiger, 1976-77. Frente e verso dos postais, 10x15 cm cada cartão. Fonte: Geiger (2019).

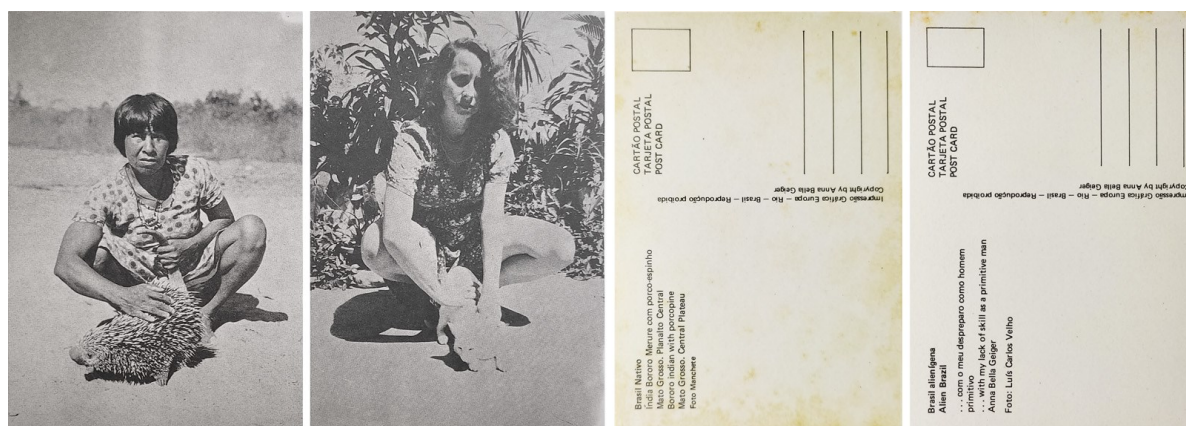
O quinto conjunto (*Figura 60*) é o que mais se difere dos demais, pois parece ser mais posado. Na imagem original, em enquadramento da cintura para cima, uma mulher indígena aparece nua, usando apenas um colar de miçangas e segurando um espelho emoldurado, no qual seu reflexo aparece sorrindo. Já a fotografia de Anna mostra a artista agachada em frente a um lago artificial, no qual ela se olha no reflexo da água.



**Figura 61 – Brasil nativo/Brasil alienígena – díptico 06**

Anna Bella Geiger, 1976-77. Frente e verso dos postais, 10x15 cm cada cartão. Fonte: Geiger (2019).

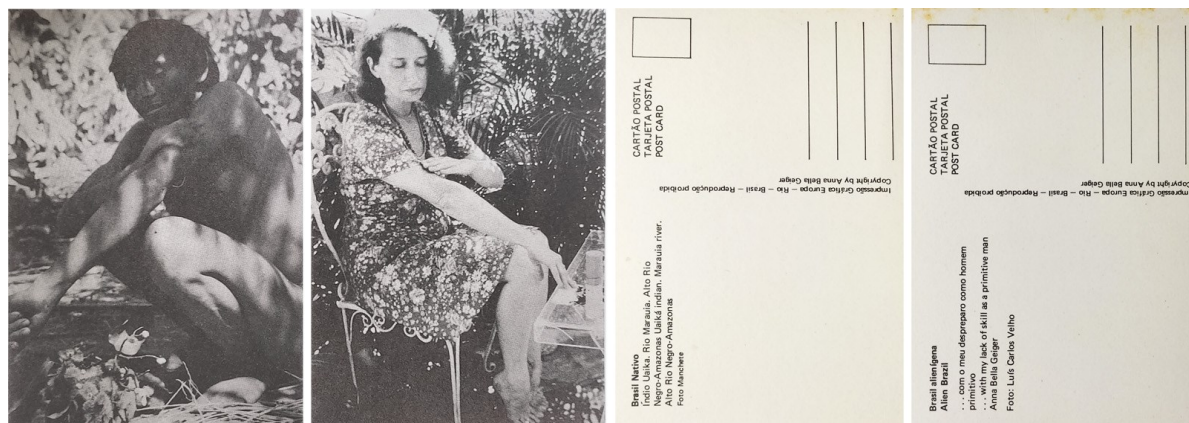
O sexto conjunto (*Figura 61*) é muito semelhante às imagens descritas no quarto conjunto. Do lado *nativo*, um par de mulheres em destaque dança em primeiro plano. Elas são as únicas que aparecem de cocar amarelo, enquanto no fundo vemos outras mulheres também dançando no ritual. No lado *alienígena*, temos Anna ao lado de uma mulher mais jovem, ambas de cocares coloridos e à frente das demais, reproduzindo a mesma pose das mulheres indígenas, com as mãos levadas ao peito. Ao fundo, vemos as outras personagens suburbanas que já apareceram nas imagens anteriores, e novamente a cena é realizada no quintal de uma casa em área urbana.



**Figura 62 – Brasil nativo/Brasil alienígena – díptico 07**

Anna Bella Geiger, 1976-77. Frente e verso dos postais, 10x15 cm cada cartão. Fonte: Geiger (2019).

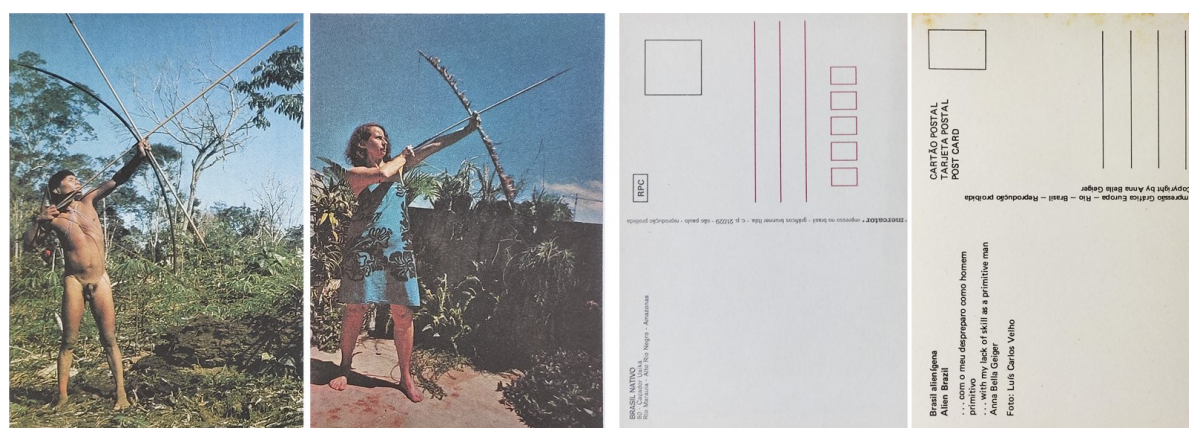
No sétimo conjunto (*Figura 62*), com fotos em preto e branco, uma mulher Bororo de vestido aparece agachada acariciando um porco espinho, provavelmente na área central de uma aldeia. Anna, por sua vez, aparece em frente a uma vegetação também agachada e acariciando um gato branco.



**Figura 63 – Brasil nativo/Brasil alienígena – díptico 08**

Anna Bella Geiger, 1976-77. Frente e verso dos postais, 10x15 cm cada cartão. Fonte: Geiger (2019).

No oitavo par de fotos (*Figura 63*), em preto e branco, temos a primeira aparição de um homem nas cenas: um indígena da etnia Uaiuka, que está nu e de cócoras em uma área sombreada, com bastante vegetação. Apesar de seu rosto não ser identificável, devido à subexposição da fotografia, sua pose parece ser bem relaxada. Anna, do seu lado, aparece de vestido florido sentada em uma cadeira de metal com ornamentos. A artista também parece estar relaxada na cena.



**Figura 64 – Brasil nativo/Brasil alienígena – díptico 09**

Anna Bella Geiger, 1976-77. Frente e verso dos postais, 10x15 cm cada cartão. Fonte: Geiger (2019).

No último conjunto de imagens (*Figura 64*), em cores, também temos um homem Uaiuká nu no meio do mato, apontando um grande arco e flecha para os céus. Anna aparece nos fundos da mesma casa, de vestido azul e também empunhando um arco e flecha, porém

de dimensões bem menores, e o arco é adornado com fitas ou penas. Assim como na imagem do postal original, o céu está azul, mas na foto de Anna é possível ver um guindaste, normalmente utilizado na construção de prédios em áreas urbanizadas.

Quase todas as fotografias de Anna parecem ter sido feitas no mesmo dia, dadas as roupas das personagens e locações utilizadas nas cenas. O mesmo fotógrafo é creditado em todos os postais, o que corrobora essa hipótese. Apenas nas fotografias do espelho e na do arco é que Anna aparece com outras roupas. Porém, nesta última, Anna está na mesma casa das demais fotografias – o que indicaria que ela apenas poderia ter trocado de roupa, ou as fotografias podem ter sido feitas em outra ocasião.

#### 4.4.1.3 *A fotoperformance e intervenção para criar estranhamento*

As obras das duas artistas têm muito em comum, começando pelo período quando foram feitas, 1976-77, e pelo tema da representação dos povos indígenas a partir dos cartões-postais. Os postais usados por ambas mostram dois tipos de cenas: registros de rituais típicos e cenas do cotidiano desses povos, ambos a partir do paradigma do fotodocumentarismo – numa tentativa de aparente não intervenção. Parte das fotografias adotadas por Anna foi realizada pela revista *Manchete*, ou seja, provavelmente durante uma reportagem jornalística. É interessante notar que justamente essas imagens feitas pela revista, todas em preto e branco e que mostram cenas cotidianas do povo Bororo, são as fotografias claramente mais posadas, pois foram realizadas em um povoado que teve um contato mais intenso com o homem branco e onde estava ocorrendo uma missão religiosa, como aponta uma das legendas. Os indígenas usam roupas ocidentais e são fotografados posando para representar atividades cotidianas típicas na aldeia, como socar os grãos no pilão para fazer farinha.

Voltando ao tema discutido pela pesquisadora Ariella Azoulay, a fotografia teve relação íntima com o imperialismo e colonialismo: “o direito de tirar fotografia foi imposto desde o início como estabelecido, ilimitado e inalienável, frequentemente contra a vontade dos outros” (Azoulay, 2019, p. 133). Ou seja, os fotógrafos, como os fotojornalistas da *Manchete* ou de outros veículos, participaram de diversas expedições aos territórios indígenas e sempre se sentiram no direito de documentar todas as cenas que lhes interessassem sob a justificativa de “mostrar ao mundo”. Notemos como em nenhuma das legendas dos cartões-postais encontramos os nomes dos personagens retratados. Na melhor das hipóteses, há uma

descrição genérica com o nome da etnia do povo ou o nome do ritual registrado<sup>60</sup>. As cenas dos rituais materializadas nos postais são estereotipadas, pasteurizadas e criam a sensação de já termos visto essas mesmas fotografias em outros lugares. Provavelmente não seríamos capazes de discernir de qual ritual ou qual etnia se trata sem ler a legenda no verso do cartão.

No caso brasileiro, o pesquisador Paulo Tavares (2021, p. 162-183) aponta como as revistas ilustradas e suas equipes eram convidadas a acompanhar as expedições indigenistas de contato, que preparavam para a expansão da urbanização rumo ao oeste e norte do país. As reportagens mostravam essas expedições como exemplos do progresso e da civilização sendo levados ao interior do país. As representações contidas nas reportagens e fotografias contribuíram para a criação do imaginário sobre os povos indígenas e de como o avanço do homem branco era algo benéfico, contribuindo, desse modo, para o processo de colonização no Brasil ao longo do século XX:

As fotorreportagens de *O Cruzeiro* faziam parte de uma ecologia de imagens que envolveu o processo de "pacificação" dos Xavante. São testemunhos visuais de um projeto de modernização baseado na continuidade do colonialismo, retomando o mito bandeirante como marco fundante da nação. A fotografia participou do violento processo de desterritorialização do povo Xavante ocorrido ao longo dos anos 1940 e 1960, tanto do ponto de vista ideológico, legitimando a colonização de territórios indígenas sob o signo da modernidade nacional, quanto no plano operativo, contribuindo com o mapeamento de assentamentos indígenas para orientar as estratégias de "pacificação" conduzidas no território (Tavares, 2021, p. 170).

Do mesmo modo que as fotorreportagens nas revistas – e utilizando às vezes as mesmas fotografias, como vimos acima –, os cartões-postais contribuíram para a representação desses povos e suas culturas de modo genérico. O título de algumas dessas fotos se refere a um “Brasil nativo”, por exemplo. São vários povos que já estavam aqui antes dos portugueses chegarem, mas esse título sugere apenas um, no singular.

Em artigo que discute a obra *Brazil Today*, Teixeira Coelho (2015, p. 46) afirma que “Nessas imagens [dos postais originais], inexistente um sentido estético ou crítico nato, acrescentado depois pela artista, à mão com Letraset ou por meio da serigrafia”. Não creio que as fotografias originais não tenham um sentido estético, mas, na verdade, o sentido estético que elas têm é raso e tende à homogeneização causada pela repetição das mesmas cenas. É exatamente para isso que Vilém Flusser (1998) nos alerta sobre as imagens técnicas como a fotografia: há um número limitado de imagens pré-programadas no aparelho e que podem ser extraídas dele. Essas imagens foram programadas por um imaginário no qual os

---

<sup>60</sup> Nomes muitas vezes grafados de formas diferentes em cada cartão-postal.



povos indígenas são todos iguais e precisam ser pacificados/civilizados: o olhar do “alienígena”, que vê todos os povos indígenas como “nativos” a serem “civilizados”.

A imagem da *Figura 56* (página 136) representa bem esse processo “pacificador” ao exibir um grupo de mulheres indígenas com vestidos ocidentais em volta de uma freira branca de modo tranquilo. Certamente, trata-se de uma cena posterior ao momento do “primeiro contato”, como o fotografado por Jean Manzon e publicado nas páginas da revista *O Cruzeiro* de 1944 (*Figura 65*), no qual os indígenas Xavantes apontam seus arcos e flechas para o avião da Força Aérea Brasileira que faz um voo rasante de reconhecimento antes de pousar. Desse modo, o direito imperial que os fotógrafos e meios de comunicação incorporam em suas atuações contribui justamente para o sucesso do projeto colonial e apagamento da diversidade dos povos originários, através da produção de representações limitadas nos veículos de comunicação como as revistas ilustradas e cartões-postais.



**Figura 65 – “A Primeira fotografia de Chavantes publicada no mundo”**  
Jean Manzon, 1944. Revista *O Cruzeiro* de 14/06/1946. Fonte: Tavares (2021).

Tanto o trabalho de Anna quanto o de Regina colocam em xeque essas representações parciais, universalizantes e que tendem ao exotismo nos cartões-postais, a partir de duas estratégias de contaminação da fotografia por outras linguagens.

Em *Brasil nativo/Brasil alienígena*, Anna usa a linguagem da fotoperformance. Assim como na obra de Cindy Sherman já citada, as fotografias não são, necessariamente, autorretratos<sup>61</sup> como representantes de si, mas a artista aparece como representante de uma classe (o alienígena) para tensionar a própria linguagem. Ao reproduzir as cenas, mimetizando-as quase que perfeitamente ao repetir os mesmos gestos – mas vazias do sentido original da ação –, cria-se um estranhamento: Anna explicita como os registros dos rituais e do cotidiano dos indígenas também são vazios e não mostram muito, apenas a aparência da documentação. Essas fotografias originais também são performances para as câmeras dos “civilizados-alienígenas” que lá foram fotografar. Ou, como no exemplo citado por Denilson Baniwa (2021, p. 69) em *Ficções coloniais*, possivelmente tratava-se de um fotógrafo branco, “vestido à Indiana Jones”, pedindo para que eles “agissem naturalmente”.

As fotografias posadas contidas nos postais criam, assim, cenas genéricas, bucólicas, como a da mulher que varre o chão (*Figura 57*, página 137) ou do indígena que aponta aos céus seu arco e flecha (*Figura 64*). Esta última remete à mesma cena de combate registrada por Jean Manzon (*Figura 65*), mas agora vazia. Portanto, são cenas que não fazem sentido a não ser que os personagens sejam objetificados e pasteurizados a partir do olhar colonizador:

Por isso as justaposições de *Brasil nativo/Brasil alienígena* falam de uma fábula nacional que mantém o nativo no lugar de objeto do olhar alienígena. O que Geiger faz com sagacidade cáustica é retratar a si própria a partir do mesmo pressuposto – transformando o branco em alienígena (Erber, 2018, p. 136).

Agora, vemos uma mulher branca que volta do supermercado com uma sacola de compras (*Figura 58*, página 138) ou que aponta um arco e flecha aos céus. Através do olhar do outro, Anna e suas companheiras de performance se tornam agora também objetos, colecionáveis e passíveis de ser vendidos em *displays* de cartões-postais.

Um dos dípticos que mais chamam a atenção em *Brasil nativo/Brasil alienígena* é o que mostra as mulheres e seus reflexos. Anna inverte as representações “naturais” da autovisão através do reflexo. No contexto da natureza, precisaríamos da água para nos vermos refletidos e no mundo “civilizado” temos um objeto criado para nos vermos, o espelho. Justamente esse objeto circula no nosso imaginário sobre a colonização: por causar o deslumbre da imagem, teria sido utilizado pelos colonizadores para presentear os povos

---

<sup>61</sup> Também devemos lembrar que as fotos foram realizadas por um fotógrafo que é creditado em todos os postais, portanto não são autorretratos em si, ou seja, trata-se de uma obra em coautoria, mas na qual Anna ganha destaque na autoria.

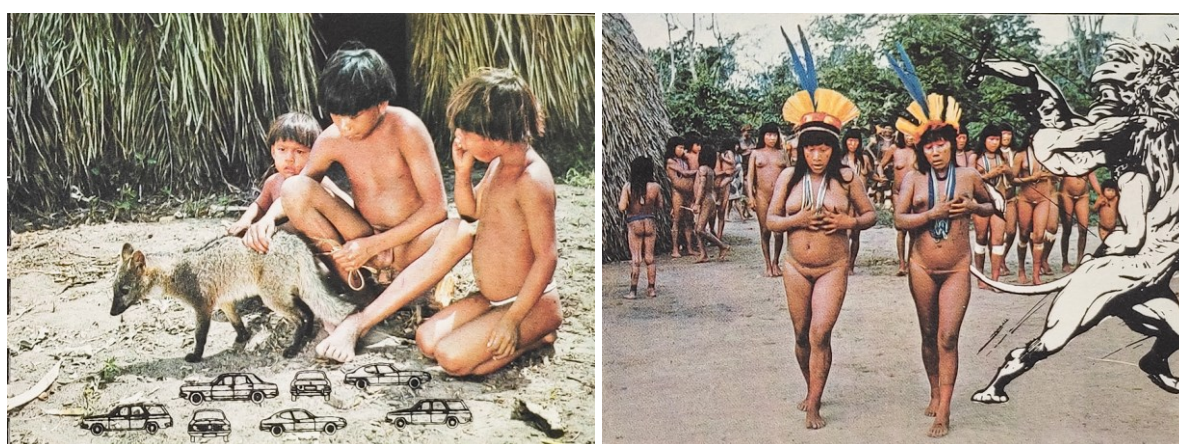
nativos e obter bens, terras e ajuda deles no processo colonizador. No postal original, a cena mostra uma mulher feliz com seu novo presente, confirmando essa imagem estereotipada da ingenuidade dos povos originários criada pelos colonizadores. Na fotoperformance, a artista olha a sua imagem na água, como um narciso que se enamora da sua própria imagem e da capacidade de controlar o mundo. Talvez não seja à toa que a imagem foi realizada em um jardim planejado e não num lago natural. O jardim é o espaço onde a natureza é controlada, “civilizada”. Nas várias fotografias criadas por Anna, as cenas se passam no jardim de uma casa, claramente em uma área urbana; o jardim tem árvores, folhagens e outras plantas pensadas e cuidadas para estar ali, tudo cercado por um muro (símbolo da propriedade privada) e chão pavimentado, que impede que a sujeira da terra seja levada para dentro da casa. Anna mostra equivalentes dos dois mundos, mas que de fato não são equivalentes, mas opostos.

A fotografia da mulher indígena com espelho também chama a atenção pelo fato de ser claramente posada – ou mais posada do que as demais, pois, como já foi discutido anteriormente nos trabalhos de Aleta Valente e Éder Oliveira a partir dos pensamentos de Fabris (2004) e Mirzoeff (2015), estamos todos posando ou performando a nós mesmos o tempo todo e, quando posamos para a câmera, conformamos nosso corpo à nossa autoimagem. Mas essa imagem foi realizada pela revista *Manchete* em uma fotorreportagem, portanto se espera desse modelo de produção fotográfica uma interferência menor nas ações do retratado, ou seja, imagens mais diretas. Talvez esse aspecto contribua para o entendimento da produção fotográfica estar conformada a um modo de ver o mundo particular (do fotógrafo, da revista), que molda os fatos às cenas, reproduzindo esse modo de ver: no caso, a indígena feliz com seu presente e com a “civilidade” trazida pelo “homem branco”.

A materialidade da apresentação da obra *Brasil nativo/Brasil alienígena* é de grande importância, pois ao colocar um postal ao lado do outro, comparamos, obrigatoriamente, as duas cenas e notamos o absurdo da ideia por trás dos postais: as fotografias não são capazes de dar conta das complexidades dos povos indígenas, são parciais e reducionistas, mas são tomadas como verdade a partir do olhar colonizador: “O nativo nunca é visto por ele mesmo como nativo e por isso está fadado a ser o alienígena do alienígena, sendo eternamente o outro do seu outro complementar, o branco alienado na sustentação de um olhar ocidental” (Erber, 2018, p. 140).

Em *Brazil Today*, Regina Silveira, por sua vez, expõe o exotismo das fotografias ao adicionar elementos estranhos a essas cenas, como no postal da *Figura 66* (à esquerda), em que crianças indígenas aparecem ao lado de uma raposa domesticada. A artista faz o

contraponto ao adicionar os brinquedos ocidentais (carrinhos), criados pelo cliché gráfico da Letraset. Agora as crianças indígenas podem ser crianças “normais”, pois têm brinquedos “de verdade”, industrializados. Anna também explora a tentativa de criar “exotismo” através da representação dos animais domésticos dos indígenas ao escolher a cena em que uma mulher Bororo acaricia um porco espinho, enquanto no mundo do “branco”, Anna é fotografada com um gato branco, animal doméstico típico dos espaços urbanos (*Figura 62*, página 140). Ambas as artistas explicitam com suas poéticas que as fotografias dos postais originais são sensacionalistas e têm a intenção de representar povos indígenas como essas pessoas que moram na selva e têm animais exóticos como animais de estimação.



**Figura 66 – Brasil “selvagem” em *Indians from Brazil***  
Regina Silveira, 1977. Fonte: Coelho (2015).

Ainda no mesmo sentido, Regina inclui em outra fotografia uma ilustração retirada dos gibis do Tarzan, em que o herói monta um leão (*Figura 66*, à direita). Tarzan é um personagem branco e foi muito popular nas histórias em quadrinhos, televisão e cinema. Criado por Edgar Rice Burroughs no início do século XX, suas histórias foram publicadas em vários países, inclusive no Brasil. Nas histórias, o personagem foi criado por macacos nas selvas da África, onde vive entre animais selvagens e, vez ou outra, interage com tribos africanas ou com personagens ocidentais. A sua inclusão na cena, desse modo, pode associar os indígenas representados em um ritual a uma ideia de selvageria e perigos, temas presentes nos quadrinhos do personagem.

Os elementos gráficos adicionados por Regina se integram às cenas originais. O uso de técnicas ilusionistas, como a perspectiva, a proporção e a similaridade dos elementos gráficos com os assuntos de algumas imagens, cria uma aproximação com as cenas dos postais para, no instante seguinte, causar-nos estranhamento, contrapondo o conteúdo das cenas originais com as intervenções “racionalistas”. Como apontado anteriormente, em *A Ilusão*

*especular*, Arlindo Machado (2015) nos lembra que a fotografia é herdeira do desenvolvimento tecnológico e visual das artes plásticas pelo menos desde o Renascimento: a câmera fotográfica é uma máquina de gerar perspectivas, em razão do uso de uma lente objetiva no seu aparelho. Essa perspectiva, a monocular, assemelha-se ao sistema Albertiano, desenvolvido a partir de leis matemáticas durante o período do Renascimento para criar a ilusão de profundidade nas cenas representadas. Assim, a contaminação das fotos pelo desenho técnico opera como um movimento duplo de aproximação ao se integrar com a fotografia do postal, através da ilusão espacial da perspectiva, e de afastamento, ao gerar o estranhamento pelas figuras e formas criadas.

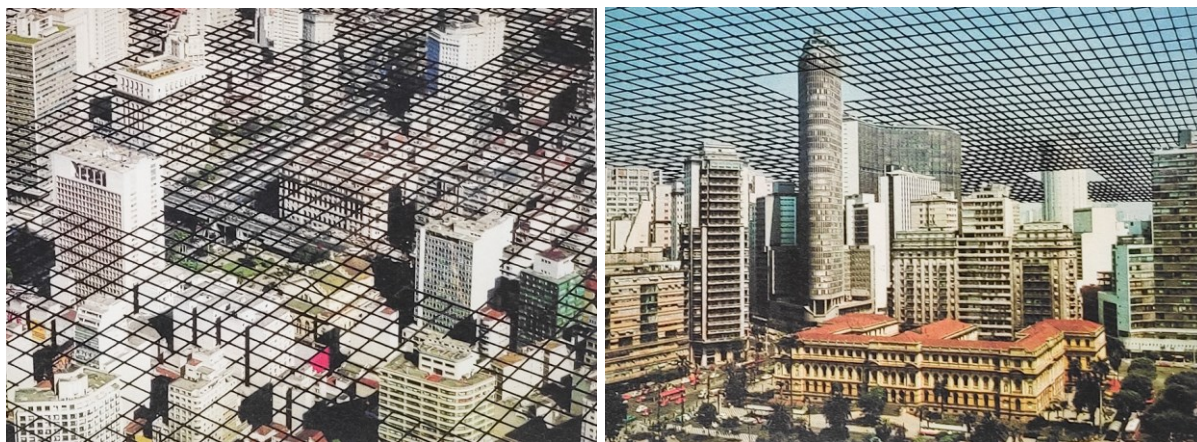


**Figura 67 – Os indígenas “limitados” pela ilustração em *Indians from Brazil***  
Regina Silveira, 1977. Fonte: Coelho (2015).

Como exemplo, é possível citar os postais da *Figura 67*, que registram a chegada das mulheres Trumai vindas de outra aldeia para o ritual Yamoricumã e a cena na qual homens Cuicuró tocam flautas para afastar maus espíritos. Na primeira imagem (à esquerda), a artista cria linhas que formam paralelepípedos transparentes em perspectiva ao redor das mulheres; na segunda (à direita), também são criadas figuras geométricas em volta dos personagens. Assim, a partir da ilusão da perspectiva, cria-se a impressão de serem caixas que contêm/limitam as mulheres ou um labirinto que limita o caminho dos homens: cada um dos personagens em ambos os postais é colocado em seu espaço, limitado ao papel que precisa exercer ou ao caminho a percorrer. Regina evidencia, assim, o que a fotografia busca “imortalizar” de modo mais velado.

Como apontado anteriormente, em *Brazil Today* Regina Silveira não trabalha apenas com a imagem do indígena, mas a partir de quatro temas. O mesmo recurso da criação de linhas e formas geométricas racionais que remetem ao desenho técnico dos projetos arquitetônicos é utilizado no livro *The cities*. Porém, nessa série, as intervenções estão mais

integradas visualmente às imagens originais, uma vez que as formas são sempre geométricas, e as fotografias representam espaços urbanos a partir de vistas gerais e aéreas da cidade de São Paulo. Trata-se de uma cidade caracterizada por sua massiva urbanização e verticalização dos prédios, assim, as formas geométricas utilizadas se relacionam diretamente à ordenação teoricamente racionalizada do espaço urbano de uma grande cidade. Os desenhos são linhas que formam grades dispostas sobre a cidade (*Figura 68*) ou paralelepípedos que interagem com os elementos urbanos (*Figura 69*), remetendo, assim, à ideia de planejamento e projeto urbano e, ao mesmo tempo, de contenção e de prisão.



**Figura 68 – As cidades “enjauladas” em *The cities***  
Regina Silveira, 1977. Fonte: Coelho (2015).

As grades adicionadas aos postais da *Figura 68* parecem ordenar racionalmente o espaço urbano, organizado em linhas ortogonais, mas, ao mesmo tempo, elas criam ruídos e interferem na visualização (e vivência, talvez) da própria cidade: as ruas e prédios ficam ocultos, quando observados de longe a partir de uma vista aérea (imagem à esquerda); o mesmo ocorre no postal à direita, porém, agora o ponto de vista é mais baixo, e não conseguimos observar o céu, pois a grade, que se assemelha a uma “gaiola”, nos separa dele, sendo atravessada apenas por alguns arranha-céus. Assim, a geometrização racional de uma cidade muito urbanizada, como São Paulo, ordena, mas também enclausura e limita a experiência dos próprios espaços.



**Figura 69 – As pessoas “encaixotadas” nos carros em *The cities***  
Regina Silveira, 1977. Fonte: Coelho (2015).

A mesma sensação de enclausuramento acontece no postal da *Figura 69*, no qual os paralelepípedos – semelhantes aos que contêm as mulheres Trumai (*Figura 67*, página 148) – funcionam como metáforas para o isolamento proporcionado pelos carros. As “caixas” adicionadas pela artista limitam aos seus carros o espaço da cidade a ser ocupado pelas pessoas, que se encontram presa em um engarrafamento no final de um dia de trabalho.



**Figura 70 – A decadência nos “cartões-postais” em *The beauties***  
Regina Silveira, 1977. Fonte: Coelho (2015).

Esses carros, que se tornaram um dos símbolos urbanos da cidade de São Paulo, através da sua grande frota e constantes congestionamentos, voltam a aparecer no livro *The beauties*. Nessa série, a artista traz os carros representados em seu último estágio, quando não circulam mais e se tornam sucata nos ferros-velhos (*Figura 70*). A degradação do meio de transporte símbolo de “progresso” interage justamente com as paisagens urbanas do “Brasil

Turístico” – como indica a legenda dos postais. O cartão-postal comumente tem a intenção de mostrar os símbolos e belezas das cidades – tanto que o termo se associou à ideia de turismo, com a expressão “visitar os cartões-postais”, ao representar os espaços mais famosos de uma cidade. Mas, aqui, as intervenções realizadas por Regina Silveira entram em conflito com a visão idealizada da cidade proposta pelos postais originais. A artista não mostra mais esses “cartões-postais”, como o MASP ou o Monumento aos Bandeirantes, como exemplos de lugares belos a se ver ou visitar em uma viagem, mas, sim, exibem a cidade como espaço de contradições e decadência.

#### 4.4.2 O antipostal: a fotografia para não ser vista

Dialogando com o cartão-postal, mas com uma estratégia oposta aos trabalhos de Regina e Anna, o Coletivo Garapa criou uma obra que busca dificultar a visualização da imagem e não a mostrar como em um postal tradicional. O coletivo, criado em 2008, é composto pelos artistas Paulo Fehlauer, Rodrigo Marcondes e Leo Caobelli<sup>62</sup>, todos formados em Jornalismo. Eles atuam tanto na esfera comercial como artística, trabalhando nas áreas de audiovisual e fotografia, produzindo filmes institucionais, editoriais e publicitários, instalações, reportagens fotográficas, entre outros.

Assim como os *carte de visite*<sup>63</sup> já citados, os postais também passaram a ser itens colecionáveis e de troca, ao representar uma grande variedade de assuntos. O trabalho *Postais para Charles Lynch* criado pelo coletivo Garapa faz uma relação direta a esse fato, mais especificamente a uma prática nefasta que passou a ser registrada e circular através de cartões-postais: no final do século XIX e início do século XX, criou-se o hábito nos Estados Unidos de fotografar linchamentos, especialmente no sul do país. Segundo uma reportagem da revista *Time* (2000 *apud* Fehlauer, 2016), o comércio de cartões-postais do gênero teria se tornado tão grande que o serviço de correios dos Estados Unidos proibiu seu envio em 1908.

<sup>62</sup> Atualmente, fazem parte do coletivo apenas Paulo Fehlauer e Rodrigo Marcondes. Nas fontes consultadas sobre a obra *Postais para Charles Lynch*, não constam os nomes dos integrantes, apenas a assinatura como coletivo. Porém, em entrevista concedida em 2015 por Paulo Fehlauer para o site Oitenta Mundos (2015), Leo Caobelli ainda é mencionado como membro do coletivo. Como esse trabalho foi desenvolvido entre 2014-2015, supõe-se que ele também tenha participado da sua criação.

<sup>63</sup> Além da autorrepresentação através do retrato comentada anteriormente, era costume a troca de cartões entre as pessoas, assim, o *carte de visite* tornou-se também um objeto colecionável, figurando tanto retratos próprios como imagens de outros lugares e pessoas (Freund, 2001, p. 57-63) Atualmente, é possível encontrar em diversos acervos – como a *Brasiliana* da *Biblioteca Nacional* (endereço eletrônico: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br>) – inúmeros *cartes de visite* com imagens das mais variadas pessoas, inclusive de pessoas escravizadas em países como o Brasil. Esses retratos, por exemplo, circulavam em outras partes do mundo para satisfazer o desejo pelo “exótico” e pelo “curioso” nos territórios colonizados.



A prática do linchamento se alastrou e se consolidou de tal maneira nos Estados Unidos que se tornou comum, no início do século 20, a edição de cartões postais registrando, em fotografias e informações textuais, o cumprimento, à margem da lei, dessas sentenças às quais não cabe apelo, conduzidas de maneira informal por agrupamentos humanos de diversos tamanhos. Em um dos textos que compõem o *Arquivo universal* organizado por Rosângela Rennó por vários anos – conjunto de notícias coletadas em jornais nas quais existem alusões menos ou mais diretas a fotografias –, há referências a um desses cartões, no qual os linchadores aparecem rindo para a câmera, assim como a outro em que a própria vítima, prestes a morrer, é obrigada a posar para que a documentação visual da cena seja feita. Embora a produção desses postais tenha há muito caído em desuso por serem por demais explícitos em seu propósito de compartilhar a lembrança de uma prática sórdida, o fascínio do público por essa forma de julgamento arbitrário parece não ter diminuído com o tempo (Anjos, 2016).

A *Figura 71* é um exemplo desse fato e mostra um cartão-postal de 1908, feito a partir de fotografias que foram posteriormente colorizadas, exibindo quatro homens negros enforcados (linchados)<sup>64</sup> no condado de Logan, nos EUA.



**Figura 71 – Postal de linchamento**  
Logan County, Kentucky, EUA, 1908. Fonte: Carli Digital Collection (2023).

Foi a partir da relação com os postais norte-americanos que o trabalho do coletivo ganhou seu título, *Cartões para Charles Lynch*. A palavra “linchamento”, que utilizamos para descrever essa forma de punição violenta para crimes sem um julgamento por instituições capazes, tem sua origem em dois personagens reais da história dos Estados Unidos:

Já é quase consenso que a palavra “linchamento” deriva de *Lynch Law* (Lei de Lynch), um termo utilizado no período da Revolução Americana, em finais do século 18, para identificar a prática da punição sem chance de julgamento. O nome pode se referir tanto a William Lynch quanto a Charles Lynch, ambos fazendeiros do estado da Virgínia nos anos 1780. O primeiro dos dois a utilizar o termo,

<sup>64</sup> No texto que acompanha a imagem, é informado que nessa árvore específica foram linchados um total de nove homens, o que mostra como a prática era comum.

reconhecidamente, foi Charles, que instalou uma corte no seu condado para julgar, de forma extralegal, colonos que defendessem a monarquia britânica. Charles menciona a *Lynch Law* em uma carta datada de 11 de maio de 1782 (Fehlauer, 2016).

A maior parte dos linchamentos e das imagens que os registram em cartões-postais no contexto dos Estados Unidos são de pessoas negras que foram executadas, especialmente na região sul do país, onde a segregação racial foi mais forte e os resquícios da escravidão foram mais perenes:

O termo *lynching* só se tornou popular a partir da Guerra de Secessão, quando passou a ser associado diretamente a execução pública, em geral por enforcamento, com participação popular. Os linchamentos tinham como vítimas, em sua grande maioria, os negros do sul dos Estados Unidos; foram muito comuns após o fim da escravatura, mas os registros existentes chegam até os conflitos raciais do final dos anos 1960 (Fehlauer, 2016).

Em texto complementar à obra *Postais para Charles Lynch*, Paulo Fehlauer (2016) aponta que a existência desses postais com imagens explícitas de violência, como apedrejamentos, enforcamentos, incineração, etc., tinham também uma função “educativa” e “moralizante”, ao espalhar as mensagens dos linchamentos pelo território americano com a intenção de dar exemplos de comportamento, especialmente para a população negra. No exemplo do postal da *Figura 71* isso fica claro, pois no processo de pós-produção e impressão foi acrescentada uma placa pendurada no pescoço de um dos homens com a palavra “warning” (aviso, em inglês), e ao fundo passam duas pessoas negras observando a cena. Esses observadores, possivelmente, foram adicionados à fotografia posteriormente.

O trabalho *Postais para Charles Lynch*<sup>65</sup> foi produzido a partir do edital da Bolsa Zum de Fotografia de 2014 e finalizado em 2015. Os autores trazem o tema dos linchamentos para o contexto brasileiro ao adotar imagens de vídeos que registraram casos de linchamentos no Brasil e circularam em programas jornalísticos na televisão aberta ou nas redes sociais<sup>66</sup>, como *YouTube*, onde muitos desses vídeos são publicados posteriormente.

<sup>65</sup> O fac-símile completo do livro pode ser encontrado na *Base de dados de livros de fotografia* (2022) no seguinte endereço eletrônico: <https://livrosdefotografia.org/publicacao/11569/postais-para-charles-lynch>.

<sup>66</sup> Apesar de vídeos desse teor infringirem as normas de publicação da maioria das redes sociais e serem retirados, caso denunciados, muitos permanecem *online* por muito tempo ou são novamente publicados.



**Figura 72 – Rachel Sheherazade em *Postais para Charles Lynch***  
Coletivo Garapa, 2015. 28x16 cm. Fonte: Base de dados de livros de fotografia (2022).

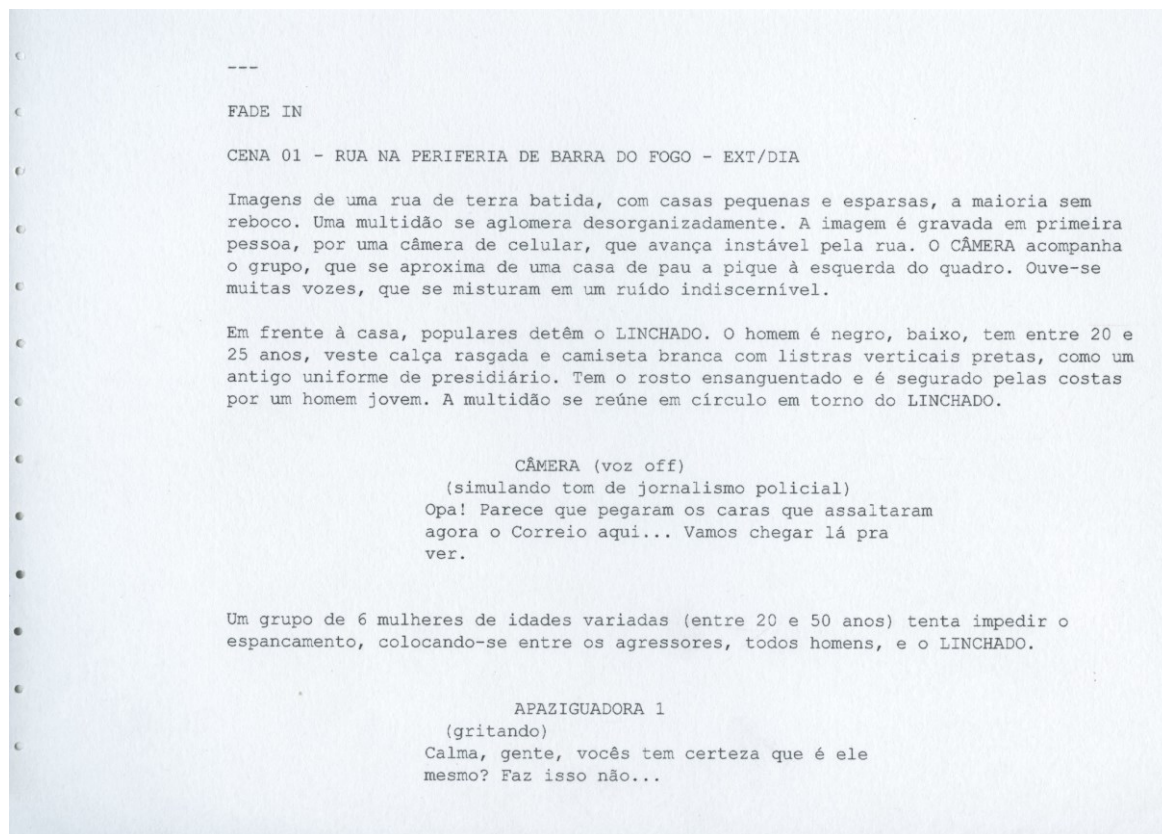
Na *Figura 72*, por exemplo, vemos uma imagem com o rosto de Rachel Sheherazade, ex-apresentadora do programa jornalístico televisivo *SBT Brasil*, que mostrou diversas vezes cenas do tipo em seu noticiário. A apresentadora foi incluída nessa obra após ficar muito conhecida quando fez uma declaração polêmica que banalizava a ação dos linchadores e considerava essa uma reação plausível diante da inépcia do poder público em resolver a questão. Ao comentar a notícia do jovem negro que foi acorrentado pelo pescoço a um poste com uma trava de bicicleta por, supostamente, ter cometido um crime no Rio de Janeiro, defendendo a reação dos “cidadãos de bem”, a apresentadora proferiu a frase: “E, aos defensores dos Direitos Humanos, que se apiedaram do marginalzinho preso ao poste, eu lanço uma campanha: faça um favor ao Brasil, adote um bandido” (Sheherazade *apud* Souza, 2015).





**Figura 74 – Capa de Postais para Charles Lynch**  
Coletivo Garapa, 2015. 28x16 cm. Fonte: Base de dados de livros de fotografia (2022).

O trabalho final (*Figura 74*) foi um livro-objeto com edição limitada de 12 exemplares, encadernados com capas feitas de aço e compostos por três partes. A primeira, em que eles colocam os *frames* modificados dos vídeos de linchamento, acompanhados da reprodução dos trechos dos códigos-fontes alterados. O miolo do livro foi impresso em risografia, técnica de impressão que não conta com uma definição tão grande quanto outras formas de impressão, como a técnica do *offset*, por exemplo, que atualmente é mais utilizada na indústria gráfica.



**Figura 75 – Roteiro em *Postais para Charles Lynch***  
Coletivo Garapa, 2015. 28x16 cm. Fonte: Base de dados de livros de fotografia (2022).

A segunda parte do trabalho (*Figura 75*) é um roteiro para audiovisual, contendo uma cena fictícia de linchamento inspirada nas diversas cenas ocorridas na realidade e coletadas pelos artistas. Nesse roteiro, há ações e personagens recorrentes em todas as situações desse tipo de cena, como o linchado, o linchador, o instigador, o espectador, o policial e aquele que registra o ocorrido<sup>67</sup>. A criação do roteiro faz alusão à teatralidade dos atos de linchamento, que serão cristalizados pelos registros audiovisuais, formando o imaginário da sociedade sobre tais atos através do processo de representação, contribuindo, assim, para a existência de novos casos.

A última parte do trabalho é constituída por uma fita magnética armazenada em um nicho na capa de metal do livro (*Figura 76*). Nela estão gravados todos os vídeos usados no trabalho em uma fita de uma tecnologia pouco usual, de alta durabilidade, porém de difícil acesso, ou seja, é preciso um equipamento específico para acessar o conteúdo da fita.

<sup>67</sup> Esses personagens são baseados na pesquisa de Danielle Rodrigues, socióloga que analisou 42 vídeos de linchamentos coletados no *YouTube*. A partir da observação desses registros, a pesquisadora interpreta os linchamentos como uma espécie de "teatro" que envolve visualidade e dramaturgia próprias. No centro da narrativa está a acusação, geralmente sumária, sem chance de argumentação, que leva ao linchamento. Em sua pesquisa, Danielle traça uma estrutura composta por 18 cenas e seis personagens que aparecem na maioria dos vídeos (Fehlauer, 2016).



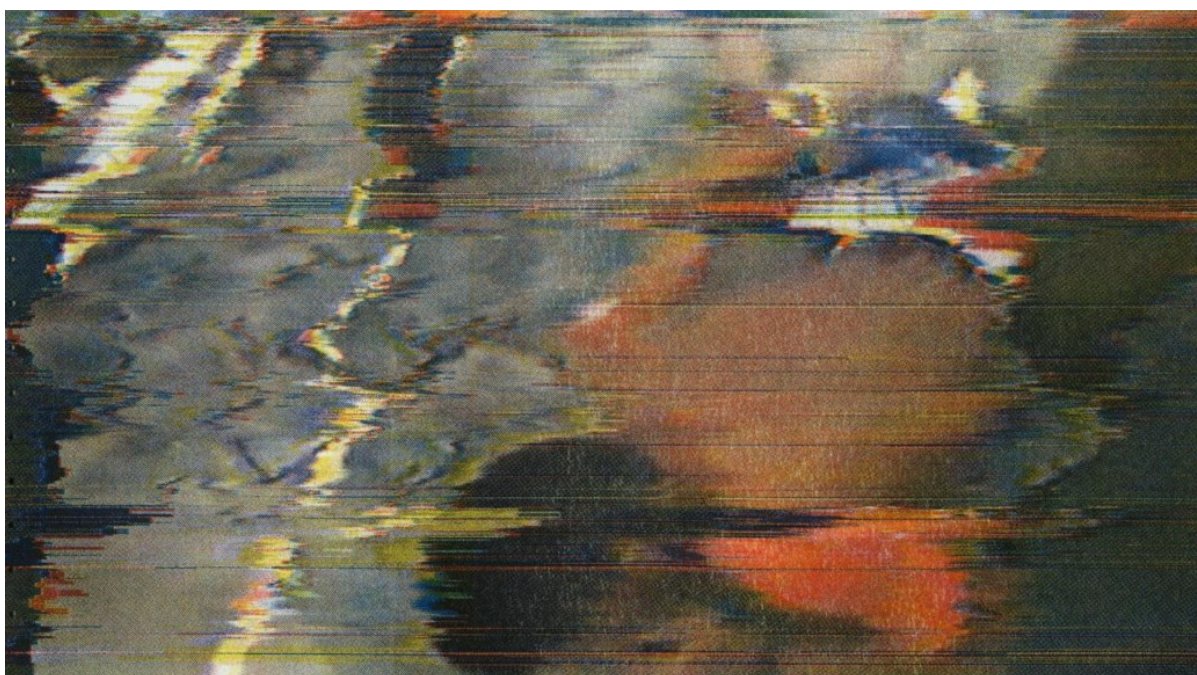
**Figura 76 – Nicho com fita magnética em *Postais para Charles Lynch***  
Coletivo Garapa, 2015. 28x16 cm. Fonte: Base de dados de livros de fotografia (2022).

Como foi apontado anteriormente, o cartão-postal em seu uso padrão serve para mostrar algo, seja uma paisagem ou o monumento símbolo de uma cidade, àquele que o recebe. Os vídeos originais ou fotos que registram os linchamentos também têm a intenção de exhibir. No caso, mostram a violência como um desejo mórbido, do mesmo modo que faziam os postais do início do século XX. Se no passado os postais eram uma forma visual baseada na ideia de registro fotográfico, massificada e barata de compartilhar imagens através dos correios, agora temos a internet, outro meio de comunicação de massa, com características muito semelhantes.

Em *Diante da Dor dos Outros*, Susan Sontag (2008) discute a representação da dor e do sofrimento na fotografia e na arte em geral, questionando se essas imagens são capazes de transmitir a realidade da experiência do outro ou se elas acabam banalizando ou mesmo explorando a dor alheia. A repetição dessas imagens poderia torná-las familiares com o passar do tempo e, conseqüentemente, menos chocantes e perturbadoras. Portanto, levando à dessensibilização em relação à dor e ao sofrimento alheio, diminuindo assim nossa capacidade de sentir empatia e compaixão. Nesse sentido, as imagens de linchamento tendem a banalizar as situações de violência extrema, anestesiando o público espectador, ao mesmo tempo em que podem servir de incentivadoras, pois, como foi apontado, as imagens têm papel importante na criação de representações e, assim, elas propõem modelos de como as pessoas

podem agir. Ou seja, ao banalizar o linchamento, propõe-se que ele possa ser aplicado a qualquer um que cometa crimes, isentando os linchadores da responsabilidade e lhes atribuindo o *status* de justiceiros.

Desse modo, em *Postais para Charles Lynch*, os artistas do Coletivo Garapa fazem o movimento contrário do cartão-postal: não se trata mais de uma “vista” que exhibe, mas uma “vista desconstruída”, que obscurece e impede de vermos as imagens de violência explícita dos vídeos, que registram e incentivam uma justiça sem julgamento pelas instituições competentes.



**Figura 77 – O erro e o ruído para não mostrar a violência em *Postais para Charles Lynch***  
Coletivo Garapa, 2015. 28x16 cm. Fonte: Base de dados de livros de fotografia (2022).

Podemos perceber isso no exemplo da *Figura 77*, na qual vemos uma imagem toda deformada. Com esforço, é possível reconhecer a forma de um corpo de um homem (provavelmente) caído no chão sem camisa. Tanto as cores alteradas da imagem quanto as interferências criam deformações na fotografia, como a estática em uma televisão analógica mal sintonizada, que nos impedem de ver o que de fato está acontecendo.

A fotografia é uma linguagem considerada realista justamente por ser capaz de descrever em muitos detalhes aquilo que ela está registrando e ela permitiu mostrar as cenas de violência como nenhum outro tipo de imagem pôde antes dela:

Desde quando as câmeras foram inventadas, em 1839, a fotografia flertou com a morte. Como uma imagem produzida por uma câmera é, literalmente, um vestígio de algo trazido para diante da lente, as fotos superavam qualquer pintura como lembrança do passado desaparecido e dos entes queridos que se foram. Capturar a



morte em curso era uma outra questão: o alcance da câmera permaneceu limitado enquanto ela tinha de ser carregada com esforço, montada, fixada. Mas depois que a câmera se emancipou do tripé, tornou-se de fato portátil e foi equipada com telémetro e com uma modalidade de lentes que permitiam inéditas proezas de observação detalhada a partir de um ponto de vista distante, a fotografia adquiriu um imediatismo e uma autoridade maiores do que qualquer relato verbal para transmitir os horrores da produção da morte em massa. (Sontag, 2008, p. 24-25).

A imagem videográfica, por sua vez, tende a ser mais descritiva do que a fotografia, porque além das características fotográficas da sua imagem, ainda há o movimento da imagem e o som da cena que é captado, que lhe conferem um realismo ainda maior. Na citação acima, Sontag aponta ainda a portabilidade da câmera como um dos motivos para a fotografia ser capaz de registrar de modo imediato as cenas de morte e violência. Esse aspecto é amplificado a um grau inédito com as câmeras digitais atuais, incorporadas aos aparelhos celulares e ao alcance de um número cada vez maior de pessoas. Anteriormente, essas imagens normalmente eram feitas por profissionais, como fotojornalistas e cinegrafistas, mas agora é o cidadão comum que testemunha ou participa do linchamento que registra e compartilha as imagens de violência.

Assim, quem vê tais imagens tem um desejo por elas e talvez contribua para a produção de novas imagens, pois forma-se uma demanda. A circulação de imagens e a representação da violência fazem parte do circuito da cultura através do consumo – como discutido no item sobre o trabalho de Éder de Oliveira –, constituindo, assim, os nossos imaginários e banaliza os atos, “normalizando-os”. Nesse sentido, um dos artistas do coletivo, Paulo Fehlauer, questiona-se:

Até que ponto o espectador é ou não cúmplice e também perpetrador da violência que consome em noticiários e redes sociais? Qual é o instinto pornográfico que nos impele a esse consumo? Se a torrente de imagens da violência é inelutável, como então lidar com ela de forma crítica, combatendo a anestesia? Como questioná-la? Por fim, como conjugar, no trabalho artístico que se debruça sobre o tema, uma dimensão documental (o trágico) a uma camada estética (o belo)? (Fehlauer, 2016).

Sontag (2008) ainda afirma ser necessário uma posição crítica em relação a esse desejo de imagens que exploram a violência, e que devemos nos questionar sobre as motivações por trás dessa busca. Portanto, é nesse sentido que se desenvolve *Postais para Charles Lynch*: uma tentativa de investigar esse universo e travar um embate contra essa cultura da violência e do seu registro através da sua desconstrução.

A matéria prima original é extremamente explícita no seu conteúdo. Desse modo, os artistas executam uma violência contra a imagem de violência, uma vez que o processo de constituição dos postais é o de desconstrução da imagem através da contaminação dela por

outras linguagens, processos e materialidades. O primeiro passo foi a criação de uma fotografia a partir do vídeo e, assim, recortar a imagem do seu contexto, do fluxo temporal e dos demais recursos audiovisuais, diminuindo o volume de informações dela.



**Figura 78 – Detalhe das cores e retícula da impressão em *Postais para Charles Lynch***  
Coletivo Garapa, 2015. Detalhe de um dos postais. Fonte: Base de dados de livros de fotografia (2022).

A intervenção no código, por sua vez, desconstrói a imagem literalmente: o discurso de ódio que gera a imagem agora é o que a destrói. Isso é também amplificado pela técnica de impressão, uma vez que a risografia é um processo digital que imprime as cores através de tambores permeáveis – um processo semelhante à serigrafia –, que permitem que a tinta passe para o papel, gerando uma imagem com uma retícula bem proeminente, portanto com menor definição. Para que a imagem seja colorida nesse processo gráfico, é necessário misturar cores primárias através de diversas camadas, porém se as cores usadas não forem exatamente as cores primárias, se a posição de cada camada não estiver perfeitamente alinhada (fora de registro), entre outros possíveis “erros”, haverá uma aberração das cores, gerando ruídos na imagem. É exatamente isso que percebemos no detalhe de um dos postais na *Figura 78* – e que também ocorre em vários exemplos dos postais exibidos até aqui –, no qual temos imagens pouco nítidas e com cores e formas pouco realistas.

Assim, a imagem que deveria ser explícita no conteúdo e na descrição passa agora a ser mais obscura. A imagem de base fotográfica (fotografia ou vídeo), que tradicionalmente é pensada como registro, espelho, nesses cartões-postais contemporâneos se esvai, não mostra mais. Agora, se o espectador quiser ver tais vídeos, será necessário um grande esforço para ter acesso a uma tecnologia específica de vídeo em que seja possível visualizar as cenas – o que acabaria por falar muito sobre o próprio espectador e seu desejo. Ao não mostrar, o trabalho questiona e bota em xeque as naturalizações da violência pelo registro e circulação de imagens em canais de TV e páginas na internet.

\* \* \*

Em *Ensaio sobre a Fotografia*<sup>68</sup>, Vilém Flusser (1998) discute uma filosofia da fotografia para falar, em última análise, sobre a própria sociedade. O autor argumenta que antes mesmo de serem feitas, as fotografias estão programadas no aparelho fotográfico. Essa programação é realizada pela indústria fotográfica que, por sua vez, é programada pela sociedade em si. Portanto, as imagens possíveis de ser criadas pelo aparelho fotográfico são aquelas que servem justamente para manter a própria sociedade que as cria. O fotógrafo, ou funcionário, como ele chama, pode apenas brincar com o aparelho e retirar dele tais imagens pré-programadas: ele sabe apenas o que pôr diante da câmera (*input*), para obter um determinado resultado (*output*). Como apontado anteriormente, Flusser nos alerta que é preciso “clarear” a “caixa preta” da fotografia, entender seu funcionamento, para poder mudá-la e criar novas imagens. Essa é exatamente a atitude dos artistas interventores nesses três trabalhos: eles subvertem a lógica de produção e circulação das imagens fotográficas e videográficas, clareando o seu funcionamento através da intervenção no programa. O coletivo Garapa intervém literalmente no código da imagem para gerar erros nela, enquanto Regina Silveira e Anna Bella Geiger, ao acrescentar elementos ou reperformar as cenas, deslocam os sentidos aparentemente neutros das fotografias documentais dos postais. Assim, os trabalhos articulam as características dos postais e da linguagem fotográfica ao torcer esses usos e explicitar seus problemas intrínsecos nos fazendo questionar as representações e entendimentos de mundo criados através da produção e circulação de imagens.

---

<sup>68</sup> Na edição brasileira, essa obra tem o título de *Filosofia da caixa preta*.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa focou em um recorte da produção artística brasileira, realizada desde o final dos anos 1970 até anos recentes, para entender como a linguagem fotográfica contamina e é contaminada por outras linguagens, materialidades e processos para produzir significados e sensações com a intenção de jogar luz sobre determinados temas pertinentes à sociedade. O recorte temporal amplo se justificou por ser possível identificar o crescimento das práticas artísticas contaminadas nesse período. Mesmo havendo casos anteriores de artistas que expandiram os usos tradicionais da fotografia, como nos trabalhos de Geraldo de Barros citados no início deste documento, foi a partir dos anos 1960/70 que as práticas de fotografia contaminada passaram a ganhar destaque e a ser utilizadas por muitos artistas em suas poéticas. Através da seleção de obras para esta pesquisa, foi possível notar que a contaminação entre linguagens na produção e circulação de trabalhos artísticos vem se intensificando nas últimas décadas e se mostra relevante no cenário brasileiro como estratégia de produção de objetos artísticos que propõem discussões sobre a própria sociedade em que se inserem. Desse modo, a identificação de obras contaminadas para discutir temas sociais nesta pesquisa levou a um recorte temporal relativamente grande, de algumas décadas, mas, ao fazê-lo, permitiu a visualização de um panorama sobre a produção artística contaminada no Brasil.

Assim, a fotografia contaminada é um modo de produção importante porque, primeiro, tornou-se uma possibilidade entre as demais formas de criar objetos artísticos em todo o mundo a partir das transformações no campo da arte. Como Ronaldo Entler (2009, p. 144) comenta, os artistas, a partir dos anos 1960, passaram a se preocupar menos com o tipo de arte que faziam e a utilizar as várias linguagens, técnicas e processos – inclusive os menos convencionais no mundo da arte – para produzir seus trabalhos, de acordo com as necessidades que a temática de cada obra requisita. Os trabalhos de Anna Bella Geiger, Regina Silveira e Antonio Manuel realizados na década de 1970 são exemplos disso, ao usarem a fotografia associada a meios menos convencionais, como os jornais e cartões-postais, em um contexto no qual as instituições artísticas tradicionais sofriam crises e críticas.

Outra questão fundamental na escolha por múltiplas linguagens se deve ao fato de que as características das diferentes linguagens, sejam elas estéticas, sejam da estrutura do pensamento da linguagem utilizada, vão acionar conceitos de modos potencialmente diversos na produção e circulação das obras. Nesta pesquisa, partiu-se do entendimento de que as linguagens contribuem para a constituição da sociedade, e a contaminação permite evidenciar

os processos de construção de sentidos na produção de imagens. Por isso, tal estratégia é importante na seleção de trabalhos realizada aqui: ela se mostra como uma resposta poética recorrente para propor discussões sobre assuntos que também se mostram recorrentes ao longo desse período de tempo.

Nas obras selecionadas, os temas costumam aparecer de forma mais clara, pois, de certo modo, esses trabalhos são peças de comunicação e necessitam ser compreendidos em maior ou menor grau pelos espectadores para gerar o pensamento crítico desejado. Os artistas contam com a capacidade de deciframos os conceitos e sentimentos para participarmos da discussão sobre a sociedade proposta nas obras. Além de conceitos mais ou menos explícitos, também são essenciais outros aspectos de constituição das obras, como os relativos à estética, composição, técnicas, acabamentos, etc., pois os significados se manifestam através das linguagens visuais – que, apesar de serem mais abertas às interpretações dos espectadores, criam sensações importantes para a experiência das obras. Portanto, os trabalhos são como manifestos visuais, que combinam diversos elementos para abordar os temas desejados.

As imagens criadas por esses artistas pensam, no sentido discutido por Etienne Samain (2012): elas veiculam pensamentos, nos dão a pensar sobre diversos temas e se constituem como partes de um sistema pensante que articula outras imagens e pessoas. Não passamos incólumes a eles e somos convocados ao movimento de ideias, memórias e sensações. A escolha de misturar esses elementos é intencional e busca jogar luz nos processos de construção de mundo realizados pelas linguagens, evidenciando a rede de imagens que se cruzam. Através das misturas explícitas, os artistas convocam sentidos e sensações para discutir temas como racismo, violência contra a mulher e seus direitos, identidade, colonialismo e povos indígenas, além de propor questionamentos sobre a própria arte, como a questão da autoria, dos circuitos e também sobre os limites das linguagens artísticas. Desse modo, se a função das imagens é nos guiar no mundo, como aponta Flusser (1998), esses artistas estão propondo novos mapas pelos quais podemos nos orientar quando eles questionam e intervêm nos programas dos aparelhos que tendem a gerar imagens homogêneas.

Nesse sentido, a contaminação pode ser entendida como uma estratégia muito potente para explicitar significados. A contaminação funciona como um processo de montagem ao combinar elementos distintos entre si e gerar uma série de novos sentidos que não estavam, necessariamente, nesses elementos usados na composição. Logo, a contaminação não é uma simples soma de partes, mas, sim, um produto que cria relações visíveis, gerando movimentos e narrativas sobre temas propostos pelos artistas. Ela

potencializa os significados ao propor um processo ativo de interpretação da obra, como no trabalho de Rosana Paulino, em que os bastidores e o bordado nos impelem a relacionar a violência e o contexto da materialidade com as personagens representadas nas fotografias. Se os objetos sutilmente propõem modos de comportamento, como discutido a partir dos conceitos de objetificação e humildade das coisas de Daniel Miller, ao acionarem essas materialidades nos trabalhos, os artistas intencionalmente propõem embates e questionamentos sobre os comportamentos sugeridos pelas coisas e imagens.

As expressões artísticas contaminadas são formas que permitem aflorar o múltiplo e o diverso, evidenciando as contradições dos processos de produção e discursos criados através de imagens. Conseqüentemente, não se trata de um processo claro e transparente, de uma narrativa unificadora e harmoniosa: a arte, assim como a vida, é contradição, e o sentido das obras também não é fechado e único. As relações entre os diversos elementos das obras podem não ser explícitas ou facilmente compreendidas pelo espectador da mesma maneira que desejam os criadores. Mas abrir cada vez mais espaço para a participação dos espectadores – como muitas dessas obras fazem – é criar múltiplas possibilidades de sentido, afetando pessoas e a sociedade.

Ao longo desta pesquisa, lancei mão de várias teorias, provenientes de campos diferentes e que permitiram abordar os objetos estudados a partir de pontos de vistas diversos, para alcançar determinadas particularidades das obras estudadas e propor alguns caminhos de interpretação delas. Destaco que todas essas abordagens compartilham um eixo comum, em torno do qual gira a discussão proposta aqui: a relação dialética de constituição entre sociedade e meios de produção de imagens. Através das lentes que cada teoria fornece, foi possível entender como as imagens medeiam nossa relação com o mundo ao representarem a realidade, dando sentidos às coisas, criando novos significados e, ao mesmo tempo, constituindo a sociedade e a cultura. Logo, as expressões artísticas são um dos lugares onde esse fenômeno ocorre e, assim, tornam-se espaços privilegiados para questionar o próprio processo.

Por isso, a abordagem dos Estudos Culturais foi tão valiosa para analisar os trabalhos: as imagens contribuem para a construção da sociedade ao formarem os nossos imaginários através da representação. A fotografia é uma linguagem importante nesse sentido, porque seus usos tradicionais estiveram muito ligados à ideia de objetividade da documentação e registro, dadas suas capacidades descritivas e miméticas – como o trabalho de Marcelo Zocchio nos mostra – e, portanto, ao longo da sua breve existência, a fotografia ajudou a forjar várias realidades. Mas, como a abordagem da Ciência, Tecnologia e Sociedade

nos permite perceber, a linguagem fotográfica não é neutra, mas, sim, um sistema complexo, composto por diversos elementos, inclusive por pessoas e instituições culturais com visões de mundo particulares, que se cristalizam em imagens que podem “encaixotar” determinados assuntos em visualidades enviesadas. As fotografias que documentam povos indígenas usadas em alguns trabalhos são um exemplo desse fato, ao proporem imaginários universalizantes e rasos sobre esses grupos de pessoas a partir do olhar colonial. Portanto, esta pesquisa buscou evidenciar como o sistema tecnológico fotográfico mostra-se como um “tecido com costuras”, que se forma através de diversas negociações, resistências e disputas pelos significados, tanto nos usos imagéticos do cotidiano quanto na esfera artística.

Os artistas compreendem bem esse processo e sabem do poder que as imagens fotográficas têm. Por isso as escolhem. Nesse contexto, a adoção ganha protagonismo na produção artística e nesta pesquisa. A adoção – e posterior intervenção – da imagem já existente é uma prática típica de uma contemporaneidade artística, uma vez que temos produção e circulação massificadas, em que fotografias são geradas e descartadas o tempo todo. Assim sendo, os artistas não precisariam mais criar fotografias, mas apenas propor novos usos e sentidos às imagens já existentes. Na maior parte dos trabalhos discutidos aqui, ao adotarem as fotografias, os artistas questionam as representações parciais que elas propõem – que costumam mostrar determinados grupos, como os indígenas, por exemplo, a partir do discurso do “outro”, ou seja, como seres sem direitos sobre a própria imagem, inferiorizados e à margem da sociedade. Os artistas mostram como a fotografia é incapaz de dar conta da totalidade do mundo sobre o qual fala, apenas discursa sobre ele. Portanto, ao reciclarem as imagens, os artistas mostram as precariedades e a relação histórico-social que elas têm com a constituição da sociedade. Como apontado por Fontcuberta (2017), esses artistas não são mais criadores tradicionais, mas se tornam curadores, historiadores que recontam e problematizam as histórias através das fotografias.

Mesmo aqueles que produzem fotografias, como Jonathas de Andrade, Marcelo Zocchio, Aleta Valente, Anna Bella Geiger, não fotografam de modo “tradicional” – como documentos, por exemplo –, mas através de uma postura mais consciente da linguagem e das suas capacidades discursivas. Os trabalhos de Aleta Valente e Anna Bella Geiger não são retratos tradicionais – no sentido de não representarem elas mesmas –, pois elas usam seus corpos através da fotoperformance para encenar outras pessoas ou classes de personagens mais gerais – mesmo que elas também possam se encaixar nesses papéis.

Em relação aos processos de constituição das obras, destaca-se a questão da coautoria, tanto nas obras de apropriação como naquelas em que o autor demanda fotografias

a outros artistas. Nas obras de Jonathas de Andrade, por exemplo, a experiência do modelo e sua história de vida contribuem para a construção da fotografia. Alguns trabalhos podem ser entendidos como experiências, em que a obra não pode existir separada das pessoas – o que me parece ser uma oposição à própria ideia clássica do fotógrafo documentarista que registra o outro. Assim, essas obras visuais selecionadas e discutidas aqui não são apenas imagens-objetos (bidimensionais), mas são trabalhos em que a própria constituição destaca a experiência, seja no processo de colaboração da criação, seja na apreciação por parte do público.

Também é importante notar que a contaminação amplia o entendimento das próprias linguagens. Ser fotógrafo, por exemplo, não é fotografar, mas operar a linguagem fotográfica, e o uso ou não de determinada linguagem só faz sentido no todo, em relação com o restante da obra e com o mundo à sua volta. A mistura possibilita a expansão e transformação da linguagem fotográfica: outros modos de produzir e novos sistemas tecnológicos artísticos nos quais a inter-relação gera costuras que evidenciam a constituição das linguagens, as contradições e conflitos da “colcha de retalhos” formada pela sociedade e tecnologia. Nesse sentido, as práticas contaminadas são benéficas para o próprio desenvolvimento da linguagem fotográfica, ao ampliar o entendimento sobre ela e suas possibilidades, levando ao que podemos entender como uma “reinvenção do meio”, como proposto por Arlindo Machado e Vilém Flusser, através da intervenção ou subversão realizadas pelos artistas no programa da fotografia. Portanto, o conceito de fotografia contaminada – articulado com outros conceitos (fotografia expandida e pós-fotografia) – serviu tanto para nos aproximarmos de um modo de produção e selecionarmos determinados trabalhos a serem discutidos nesta tese como também foi usado para provocar o pensamento crítico sobre a própria linguagem fotográfica.

Cada artista, seja criando ou reciclando, aborda a fotografia associada a outras linguagens, materialidades e meios na intenção de criar um produto que veicule seus discursos críticos sobre a sociedade. As obras de Antonio Manuel discutidas aqui mostram como, por exemplo, o meio pelo qual a obra circula é fundamental à crítica que o artista propõe naquele momento em relação ao circuito da arte. Se o circuito tradicional não era capaz de atingir as demandas que estavam sendo impostas à arte naquele momento – tais como permitir o acesso do público de massa aos seus produtos ou propor respostas às retaliações do governo militar contra a arte e artistas brasileiros –, um meio de massa ordinário, como o jornal diário, foi acionado como um possível caminho na resposta a essas questões. Ao se transubstanciar em outro meio, distinto do tradicional museu, a obra de arte contamina o jornal e por ele é



contaminada: a fotografia se torna, ao mesmo tempo, obra e registro, performance e conteúdo jornalístico.

As fronteiras entre vida e arte se estreitam e se tornam mais difusas na produção desses artistas. Assim como o trabalho de Antonio Manuel, as obras de Aleta Valente são contaminadas pela lógica do próprio meio de circulação. Seus retratos se “memetizam” ao adquirirem a forma, a pose, o conteúdo de outras imagens que ela põe para circular em seu perfil no *Instagram*, dando sentido aos retratos performados, ao mesmo tempo em que a rede social – espaço de compartilhamento do cotidiano – vira espaço de arte: a sua vivência confunde-se com o conteúdo que ela produz, na forma e na temática.

A fotoperformance também é a linguagem escolhida por Anna Bella Geiger para evidenciar as representações universalizantes e rasas sobre povos indígenas brasileiros presentes nas fotografias documentais e jornalísticas que circulavam nos cartões-postais. A artista reforça a encenação projetada nos corpos daqueles personagens ao assumir o papel de “alienígena” que reproduz os gestos dos “nativos” no quintal da sua casa.

As mesmas representações, dos mesmos postais, são adotadas por Regina Silveira para serem confrontadas por intervenções de ilustrações. Ao lado das cenas dos povos indígenas, a artista ainda adiciona a vida nos contextos urbanos brasileiros, com postais que exibem um país supostamente desenvolvido, com seus monumentos, prédios, grandes obras e ruas congestionadas nas cidades, questionando quais Brasis são apenas “para inglês ver”.

Outro tipo de produção fotográfica pragmática, a que serve à etnografia, é a fonte de Denilson Baniwa para criar novas histórias, mais oníricas e talvez mais verdadeiras do que as representações criadas pelos colonizadores. O artista dirige novas cenas através de montagens com elementos e personagens do cinema hollywoodiano para mostrar como as histórias de invasão que os brancos contam no escurinho do cinema, na verdade, não foram tão ficcionais para os povos originários do Brasil.

As representações fotográficas dos povos indígenas, dos negros, das classes mais baixas, muitas vezes apresentam esses grupos em posições subalternizadas, como “o outro”. São justamente membros desses grupos as pessoas que compõem a maioria da população da região amazônica e que aparecem nas fotografias jornalísticas das sessões policiais adotadas por Éder Oliveira. O artista usa a pintura para questionar quem são essas pessoas que, em momentos registrados à revelia nas dependências de delegacias, são transformadas em imagem por um pensamento fotográfico conformador.

Como apontado em alguns trabalhos, as imagens de pessoas, objetos e lugares, muitas vezes, funcionam como substitutos dessas mesmas coisas, tomando seus lugares no

nosso imaginário e, portanto, na própria realidade. Partindo dessa premissa, Marcelo Zocchio tenta ironicamente substituir objetos danificados no prédio de uma instituição cultural pública por fotografias de objetos funcionais. No fim, ele nos mostra como as imagens não dão conta de estar no lugar das coisas reais, e nos faz perceber como a realidade atrás das aparências precisa de reparos.

As imagens de base fotográfica (fotografia, cinema, vídeo) tendem a ser muito descritivas, dados seus desenvolvimentos tecnológicos voltados para o objetivo da mimese realista. Elas dão muito a ver e podem se tornar “pornográficas” pelo excesso, especialmente nos casos em que elas registram cenas de violências. Para combater a “pornografia visual” dos vídeos de linchamentos, o Coletivo Garapa cria fotografias precárias a partir dos vídeos: ao contrário do movimento tradicional das imagens, eles geram fotografias cujos conteúdos são difíceis de ser vistos e, assim, buscam conter a violência e as representações que anestesiam a sensibilidade em relação à dor dos outros.

A violência também é o tema discutido por Rosana Paulino, que, por sua vez, adota objetos e imagens feitas por outras pessoas para se referir a universos complexos, a realidades que atravessam a si e a centenas de outras mulheres. Ela adota os sentidos originais dos objetos, práticas e imagens, mas ao fazê-lo transforma a própria materialidade e usos, provocando o deslocamento deles através da mistura, e traz à tona a discussão sobre raça e violência contra a mulher.

Jonathas de Andrade também aborda temas como o racismo e a construção de identidades a partir da mistura entre materialidades, experiências e a imagem fotográfica. Em seu trabalho, tanto na obra discutida aqui como em outras, os relacionamentos proporcionados pelo fazer artístico junto a seus personagens ganham destaque. A experiência gerada na constituição da obra contamina o sentido transmitido, como no exemplo do imigrante senegalês que encarna Zumbi dos Palmares. As obras não se resumem à materialidade ou visualidade do objeto-obra, mas também correm na relação entre o artista e as pessoas que ele retrata e coconstroem os trabalhos, assim como na experiência proporcionada ao espectador no momento de exibição.

Em relação à regionalidade das produções selecionadas para esta pesquisa, foi possível notar, na constituição do *Atlas*, que há uma preponderância de artistas do eixo Rio-São Paulo. Isso já era esperado, uma vez que há uma centralidade dessas cidades em vários aspectos na sociedade brasileira, em especial o econômico. Portanto, existem mais condições para artistas desses locais exercerem seus trabalhos, como também há um maior destaque a essas produções no circuito nacional. Porém, a partir da pesquisa bibliográfica, percebe-se que

há uma espécie de retroalimentação da crítica e discussão teórica sobre a produção artística brasileira. A maior parte das publicações e autores destacam os artistas dessa região, sejam eles já renomados ou em início de carreira. Esse fenômeno está mudando, pois há mais espaços nas instituições artísticas para produtores de outras regiões atualmente, assim como publicações mais recentes também têm dedicado mais espaços para trabalhos de artistas do Norte e Nordeste, por exemplo. O mesmo ocorre no caso de artistas e obras que têm outros tipos de marcadores, como raça, gênero e classe. Por isso, apesar da mediação que as fontes de pesquisa possam ter operado na seleção de obras, busquei trazer para a discussão artistas de outras regiões brasileiras, como Norte e Nordeste, assim como artistas que apresentassem perfis mais variados. Assim, como possíveis desdobramentos futuros deste trabalho, outros caminhos podem ser traçados a partir do olhar sobre fontes, circuitos e espaços menos hegemônicos ou tradicionais dentro do campo das artes.

A abordagem de trabalhos tão distintos entre si poderia ser realizada de diversas maneiras, a partir de outras teorias ou estratégias de análise. Através da minha experiência com a produção de imagens e como pesquisador, entendi que o processo de observação e análise nesta pesquisa também precisava ser contaminado pela visualidade: por isso a criação de um *Atlas*. Ele funcionou como um guia e possibilitou navegar pelas obras, encontrar caminhos que permitissem ver mais claramente como os conceitos, sentimentos e significados são acionados através do olhar em conjunto. O *Atlas* possibilitou pensar os objetos de pesquisa de modos que não estavam claros de antemão. Como apontado, sua constituição ao selecionar obras e artistas e dispô-los a partir de eixos já é um modo de analisar, uma vez que se trata de um processo de organização e montagem, o que leva ao pensamento em forma visual.

O *Atlas*, como proposto aqui, foi construído a partir de outra ferramenta, com objetivos distintos, portanto foi uma forma de subversão tecnológica que necessitou do entendimento da própria plataforma e dos objetivos da pesquisa: ele foi construído em volta das obras e artistas escolhidos. Assim, é preciso notar que a própria pesquisa e seus processos se mostram contaminados por essa ferramenta visual, que contribuiu para a mediação das seleções e, associada às abordagens teóricas escolhidas, permitiu operar análises que ajudaram a responder à pergunta que se fez nesta tese. Com certeza, existem outros modos de olhar, constituir e usar o *Atlas*, que permitam outras perguntas e resultados. Essa ferramenta, assim, não se mostra bidimensional, mas pode operar e ser organizada em novas abordagens e visualizações. Retomando Didi-Huberman (2018): um atlas não termina, ele é um processo em construção. Portanto, nesta pesquisa muitos caminhos não foram traçados ou

aprofundados a partir do vasto material coletado, mas esses trajetos se tornam possibilidades abertas a serem percorridas em pesquisas futuras.

Olhar para a produção brasileira nesse longo período a partir da contaminação levou a uma seleção enorme de artistas. Porém, esta pesquisa nunca pretendeu exaurir toda a produção brasileira, e sim trazer um panorama, ainda que parcial, sobre possibilidades de contaminação que jogassem luz a temas relevantes no país. Assim, através do processo dialético de pesquisas bibliográficas, visitas a exposições, de constituição do *Atlas* e de análises preliminares foi possível recortar os artistas pré-selecionados até o número de 10 artistas e algumas de suas obras. Acredito que esse volume de artistas propiciou análises de alguns trabalhos exemplares, os quais permitiram entender como o pensamento fotográfico opera nessas obras e como os sentidos são acionados com a intenção de gerar discussões pertinentes sobre a sociedade brasileira.

Para finalizar, gostaria de apontar um resultado obtido que não foi proposto deliberadamente no projeto de pesquisa, mas acredito não ser menos importante, pois está na base da academia. Trata-se de um resultado associado a qualquer pesquisador ligado ao ensino, como eu. Durante o período de desenvolvimento da pesquisa, tive a oportunidade de voltar à docência, mais especificamente em um curso de Artes Visuais, para ministrar disciplinas de fotografia e multimeios. Desse modo, tanto nas aulas teóricas quanto nas disciplinas práticas e orientações de trabalhos, pude mostrar aos alunos os artistas, obras e reflexões pensadas a partir desta pesquisa e propor aos discentes possibilidades de como acionar a fotografia e outras linguagens na criação de seus trabalhos artísticos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A GENTIL CARIOCA. A Gentil Carioca. **Instagram**, 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/agentilcarioca/>. Acesso em: 23 de junho de 2020.
- ALMEIDA, Juliana Gisi Martins de. **60/70: as fotografias, os artistas e seus discursos**. Curitiba: Juliana Gisi Martins de Almeida, 2015.
- ALVES, Bruno Oliveira. **Olhares em construção: modos de vida representados nas fotorreportagens de O Cruzeiro**. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2015.
- ANDRADE, Jonathas de. **Jonathas de Andrade**, 2020. Disponível em: <https://cargocollective.com/jonathasdeandrade>. Acesso em: 28 de setembro de 2020.
- ANJOS, Moacir dos. A fúria contra o estranho. **Zum - Revista de fotografia**, 2016. Disponível em: <https://revistazum.com.br/colunistas/a-furia-contra-o-estranho/>. Acesso em: 13 de novembro de 2022.
- AZOULAY, Ariella. Desaprendendo momentos decisivos. **Zum - Revista de fotografia**, São Paulo, n. 17, p. 116-137, outubro de 2019.
- BANIWA, Denilson. Ficções coloniais. **Zum - Revista de fotografia**, São Paulo, n. 20, p. 54-71, abril de 2021.
- BARROS, Geraldo de; ESPADA, Heloisa (org.). **Geraldo de Barros e a fotografia**. São Paulo: IMS / Edições Sesc São Paulo, 2014.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BASE DE DADOS DE LIVROS DE FOTOGRAFIA. Postais para Charles Lynch. **Base de dados de livros de fotografia**, 2022. Disponível em: <https://livrosdefotografia.org/publicacao/11569/postais-para-charles-lynch>. Acesso em: 20 de maio de 2022.
- BAUDELAIRE, Charles. Carta ao Sr. Diretor da Revue Française sobre o Salão de 1859. **Facom**, São Paulo, n. 17, p. 10-13, 1º semestre de 2007. Tradução de Ronaldo Entler.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- BERGER, John. **Modos de Ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BIBLIOTECA BRASILIANA GUITA E JOSÉ MINDLIN. Theodor Koch-Grunberg. **Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin**, 2022. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4836>. Acesso em: 14 de outubro de 2022.
- BOECKEL, Cristina. Presa que teve filha em cela surtou por não tomar remédio, diz família. **G1**, 2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2015/10/presa-que-teve-filha-em-cela-surtou-por-nao-tomar-remedio-diz-familia.html>. Acesso em: 26 de setembro de 2019.

BRASIL, Bruno. O Jornal. **Biblioteca Nacional Digital**, 2015. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/artigos/o-jornal/>. Acesso em: 05 de outubro de 2020.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Editora Pensamento, 2007.

CARLI DIGITAL COLLECTION. Taken from death, lynching at Russellville, Logan County, Kentucky. **Curt Teich Postcard Archives Digital Collection**, 2023. Disponível em: [https://collections.carli.illinois.edu/digital/collection/nby\\_teich/id/4084/](https://collections.carli.illinois.edu/digital/collection/nby_teich/id/4084/). Acesso em: 23 de fevereiro de 2023.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos, 1999.

CHIARELLI, Tadeu. A fotografia brasileira no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. In: CHIARELLI, Tadeu; MENDES, Ricardo. **Fotografias no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo**. São Paulo: Lemos, 2002. p. 8-17.

COELHO, Teixeira. A arte de corrigir a realidade. **Zum - Revista de fotografia**, São Paulo, n. 8, p. 26-47, abril de 2015.

COSTA, Helouise; BURGI, Sergio. **As origens do Fotojornalismo no Brasil**. São Paulo: IMS, 2012.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas, or, The anxious gay science**. Chicago: University of Chicago Press, 2018.

DIEGUES, Isabel. **Outras fotografias na arte brasileira séc. XXI**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

DIEGUES, Isabel; ORTEGA, Eduardo. **Fotografia na arte brasileira séc. XXI**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

DU GAY, Paul; HALL, Stuart; JONES, Linda; MACKAY, Hugh; NEGUS, Keith. **Doing cultural studies: the story of Walkman**. London: Sage Publications, 1997.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

ENGEL, Cíntia Liara. A violência contra a mulher. **Ipea - Instituto de economia aplicada**, Brasília, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/10313>. Acesso em: 31 de julho de 2019.

ENTLER, Ronaldo. Um lugar chamado fotografia, uma postura chamada contemporânea. In: ITAU CULTURAL. **A invenção do Mundo**. São Paulo: Itau Cultural, 2009. p. 143-147.

ENTLER, Ronaldo. Paradoxos e contradições da pós-fotografia. **Zum - Revista de fotografia**, 2020. Disponível em: <https://revistazum.com.br/colunistas/pos-fotografia/>. Acesso em: 20 de agosto de 2020.

ERBER, Laura. Um exercício de perspectiva. **Zum - Revista de fotografia**, São Paulo, n. 14, p. 122-141, abril de 2018.

ESPADA, Heloisa. Verdadeira, só a Arte Concreta. In: BARROS, Geraldo de; ESPADA, Heloisa. **Geraldo de Barros e a Fotografia**. São Paulo: IMS / Edições Sesc, 2014.

FABRIS, Annateresa. Teatro das Aparências. *In*: FABRIS, Annateresa. **Identities virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 57-73.

FEHLAUER, Paulo. Notas de um percurso pela barbárie. **Medium**, 2016. Disponível em: <https://medium.com/mal-secreto/notas-de-um-percurso-pela-barb%C3%A1rie-5dfb35cc3929#.o8c7yxtwo>. Acesso em: 13 de janeiro de 2023.

FERNANDES JR., Rubens. **A fotografia expandida**. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

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

FONTCUBERTA, Joan. **O beijo de Judas**. Barcelona: Gustavo Gili Editorial, 2010.

FONTCUBERTA, Joan. **La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía**. Barcelona: Galáxia Gutenberg, 2017.

FREUND, Gisèle. **La fotografía como documento social**. 9ª. ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.

GASPAR, Lúcia. Zumbi dos Palmares. **Fundação Joaquim Nabuco - Biblioteca Blanche Knopf**, 2004. Disponível em: [http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_content&id=118](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&id=118). Acesso em: 12 de agosto de 2023.

GEIGER, Anna Bella. **Anna Bella Geiger: Brasil nativo/Brasil alienígena**. São Paulo: MASP, 2019.

HAAG, Carlos. Regina Silveira: A mágica das sombras. **Pesquisa Fapesp**, São Paulo, n. 178, p. 10-15, dezembro de 2010. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/folheie-a-ed-178>. Acesso em: 11 de agosto de 2022.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções do nosso tempo. **Revista Educação e Realidade**, Porto Alegre, n. 22, p. 15-46, Julho/Dezembro de 1997.

HALL, Stuart. The work of representation. *In*: HALL, Stuart; HAMILTON, Peter; LIDCHI, Hennetta; NIXON, Sean; GLEDHILL, Christine. **Representation: cultural representation and signifying practices**. Londres: Sage Publications, 1997b. p. 13-74.

HAMILTON, Peter. Representing the social: France and frenchness in post-war humanist photography. *In*: HALL, Stuart; HAMILTON, Peter; LIDCHI, Hennetta; NIXON, Sean; GLEDHILL, Christine. **Representation: cultural representations and signifying practices**. Londres: Sage Publications, 1997. p. 75-150.

HOCKNEY, David. **Secret Knowledge**. Londres: Thames & Hudson, 2006.

HUGHES, Thomas P. The Seamless Web: Technology, Science, Etcetera, Etcetera. **Social Studies of Science**, Londres, v. 16, p. 281-292, 1986.

HUGHES, Thomas P. The evolution of large technological systems. *In*: BIJKER, Wiebe E.; HUGHES, Thomas P.; PINCH, Trevor. **The Social Construction of Technological Systems**. Cambridge: The Mit Press, 1989. p. 51-82.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. Entrevista com Antonio Manuel | AI-5 50 ANOS - Ainda não terminou de acabar. **YouTube**, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5SImZDcECPw>. Acesso em: 03 de outubro de 2020.

ITAU CULTURAL. Rosana Paulino - Diálogos Ausentes. **Enciclopédia Itau Cultural**, 2016. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/rosana-paulino-dialogos-ausentes-2016-2>. Acesso em: 31 de julho de 2019.

ITAÚ CULTURAL. Antonio Manuel. **Enciclopédia Itaú Cultural**, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa368/antonio-manuel>. Acesso em: 03 de outubro de 2020.

LABRA, Daniela. Um homem Amazônico. **Zum - Revista de fotografia**, São Paulo, n. 15, outubro de 2018.

LEBART, Luce. Cenas de um crime. **Zum - Revista de fotografia**, São Paulo, n. 13, p. 156-171, outubro de 2017.

LISPECTOR, Clarice. Mineirinho – por Clarice Lispector. **Portal Geledés**, 2014. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/mineirinho-por-clarice-lispector/>. Acesso em: 19 de junho de 2023.

LOPES, Almerinda da Silva. A arte postal na América Latina: de processo experimental à rede de comunicação e enfrentamento ao regime ditatorial. **Arteriais**, Belém, 02 de agosto de 2015. 32-41.

MACHADO, Arlindo. Repensando Flusser e as Imagens Técnicas. In: MACHADO, Arlindo. **O Quarto Iconoclasmo**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001. p. 34-55.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MIRZOEFF, Nicholas. **How to See the World**. Londres: Pinguin, 2015.

MUSEU DE ARTE DO RIO. Conversa de Galeria - Museu do Homem do Nordeste. **YouTube**, 2015. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_KCWNySwC4E](https://www.youtube.com/watch?v=_KCWNySwC4E). Acesso em: 28 de setembro de 2020. Duração: 01:17'.

MUSEUM OF FINE ARTS OF HOUSTON. Exposição de Antonio Manuel (de zero às 24 horas nas bancas de jornais). **Documents of Latin American and Latino Art**, 2020. Disponível em: <https://icaadocs.mfah.org/s/en/item/1111096#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-3413%2C-143%2C10124%2C5666>. Acesso em: 05 de outubro de 2020.

OITENTA MUNDOS. Coletivo Garapa. **Oitenta Mundos**, 2015. Disponível em: <https://medium.com/eco-santos/coletivo-garapa-e55e605bc1e3>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2023.

OLIVEIRA, Éder. **Retratos contemporâneos**. Belém: Edições Escriba, 2016.

OLIVEIRA, Éder. **Éder Oliveira**, 2023. Disponível em: <http://www.ederoliveira.net>. Acesso em: 16 de junho de 2023.



PAULINO, Rosana. Textos de minha autoria. **Rosana Paulino**, 2009. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/textos-de-minha-autoria/>. Acesso em: 31 de julho 2019.

PÉREZ-BUSTOS, Tania. El tejido como conocimiento, el conocimiento como tejido: reflexiones feministas en torno a la agencia de las materialidades. **REV. COLOMB. SOC.**, Bogotá, v. 39, n. 0, p. 163 - 182, julho de 2016.

RKAIN, Jamyle. A arte não se desliga da vida. **Arte! Brasileiros**, 2020. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/entrevista/a-arte-nao-se-desliga-da-vida-baniwa/>. Acesso em: 14 de outubro de 2022.

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

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens. In: SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

SAMAIN, Etienne. As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. **Visualidades**, Goiânia, v. 10, n. 01, p. 151-164, janeiro - junho de 2012b.

SHERMAN, Cindy. **The complete Untitled Film Stills**. Nova York: Moma, 2003.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SOTILO, Caroline Paschoal. **O postal em seus movimentos: comunicação e memória**. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

SOUZA, Elane. Apologia ao crime: antes e depois de Sheherazade. **Jusbrasil**, 2015. Disponível em: <https://lanyy.jusbrasil.com.br/artigos/195254876/apologia-ao-crime-antes-e-depois-de-sheherazade>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2023.

TAVARES, Paulo. Arqueologia do progresso. **Zum - Revista de fotografia**, São Paulo, n. 20, p. 162-183, abril de 2021.

THE FRANK MUSEUM. Rosana Paulino. **Youtube**, 09 fevereiro de 2019. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=mKu9\\_a3sznk](https://www.youtube.com/watch?v=mKu9_a3sznk). Acesso em: 31 de julho 2019.

VALENTE, Aleta. Ex-Miss Febem. **Instagram**, 2019. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B2FPEPjAbnL/>. Acesso em: 16 a 18 de setembro 2019.

WALL, Jeff. **Catalogue Raisonné 1978-2004**. Münchenstein: Laurentz Foundation, 2005.

WALL, Jeff. Marcas da Indiferença - Aspectos da fotografia na, ou como, arte conceitual. **Zum - Revista de fotografia**, São Paulo, n. 12, abril de 2017.

ZOCCHIO, Marcelo. **Marcelo Zocchio**, 2023. Disponível em: <https://www.marcelozocchio.com.br>. Acesso em: 16 de junho de 2023.