



**SOBRE
RETRATOS**
O que dizem de nós?

**SOBRE RETRATOS:
O QUE DIZEM DE NÓS?**

NATALI TOMIE IKIKAME

Belém-PA
2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
MESTRADO EM ARTES

**SOBRE RETRATOS:
O QUE DIZEM DE NÓS?**

NATALI TOMIE IKIKAME

Belém-PA
2015

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFPA

I 26s Ikikame, Natali Tomie, 1983 -

Sobre retratos: o que dizem de nós / Natali Tomie Ikikame. - 2015.
75f.

Orientador: José Afonso Medeiros.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2015.

1. Fotografia - Pará. 2. Arte e percepção visual. I. Título.
CDD 23. ed.

770.98115

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará – ICA/UFPA, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. José Afonso Medeiros.



**INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.**

Aos vinte e nove (29) dias do mês de Junho do ano de dois mil e quinze (2015), as dez (10) horas e trinta (30) minutos, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência do orientador professor doutor José Afonso Medeiros Souza ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de **Natali Tomie Ikekami**, Intitulada: **SOBRE RETRATOS. O que dizem de nós?** perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores José Afonso Medeiros Souza e Joel Cardoso da Universidade Federal do Pará e Marisa de Oliveira Mocarzel da Universidade da Amazônia. Dando início aos trabalhos, o professor doutor Jose Afonso Medeiros Souza, passou à palavra a mestranda, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito Excelente, com exigência de ajustes pontuais. Esta aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor Jose Afonso Medeiros Souza, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, a presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestranda. Belém-Pa, 29 de Junho de 2015.

Prof. Dr. **José Afonso Medeiros Souza**

Profa. Dr. **Joel Cardoso da Silva**

Prof. Dra. **Marisa de Oliveira Mocarzel**

Natali Tomie Ikekami

José Afonso Medeiros Souza
Joel Cardoso da Silva
Marisa de Oliveira Mocarzel
Natali Tomie Ikekami

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura _____
Local e Data _____

Sou grata,

Ao meu avô Tokuju Ikikame, que eu gostaria que estivesse aqui mais do que nunca (em memória) | À dona Teresa Isa, por ser minha mãe acima de tudo | Ao meu pai Kazuo, que mesmo sem entender minhas escolhas, ainda assim encontra diálogo (sou “mestra” agora pai!) | Ao meu irmão, Sílvio Hidekazu, pela cumplicidade à nossa maneira | Ao Marcio Alvarenga pelo apoio incondicional | À Simone Moura, por acreditar em coisas tão próximas às minhas | À Dr.^a Keila Sales e ao Dr. Mário Machado pela ajuda e atenção dedicados, muito obrigada | Ao prof^o. Mariano Klautau Filho, que me ensinou o outro lado do espelho da fotografia | À professora Maria Luiza Calim que prontamente me auxiliou fornecendo material mesmo à distância | Aos professores do Programa, pelo empenho e competência, em especial ao prof^o. Luizan Pinheiro por me apresentar uma cidade tão cheia de nuances | Aos colegas de turma, pelas trocas poéticas | às minhas madrinhas de Programa, Wania Contente e Ailana Guta, que sempre com um sorriso largo me auxiliaram | À Rafaelle Rabello, pela revisão cuidadosa | Ao meu orientador, prof^o. José Afonso Medeiros, muito obrigada | Aos professores Joel Cardoso e Marisa Mokarzel, pela generosidade e conhecimento | Ao Programa de Pós-Graduação em Artes do ICA/UFPa que possibilita a formação acadêmica em nossa região tão distante quanto presente.

Muito obrigada.

*Talvez, em algum lugar distante,
tudo já tenha silenciosamente,
se perdido. Ou pelo menos,
lá exista um lugar silencioso
em que tudo possa desaparecer,
fundindo-se em uma única figura,
sobreposta.*

Haruki Murakami
Minha querida Sputnik

RESUMO

Este estudo é um olhar sobre a temática do retrato enquanto narrativa visual que possibilita a reflexão das relações de representação do indivíduo e suas subjetividades. Discute-se sob o campo da visualidade, esta forma de representação do homem e como ela conflui para questões que ultrapassam o formalismo estético e abarcam o modo de nos afirmarmos no mundo. É de interesse deste estudo a discussão para além do universo das poéticas visuais, entender como se dá a apropriação cotidiana do retrato. Sob o prisma da linguagem da fotografia, compreende-se que a partir do advento desse meio de produção de imagens, a maneira como enxergamos o mundo passou por profundas transformações. As bases teóricas residem nas reflexões de Walter Benjamin, Roland Barthes, Susan Sontag e Annateresa Fabris, além de outros autores que auxiliam em questões pontuais deste trabalho. A metodologia de pesquisa se pauta na investigação qualitativa com abordagem fenomenológica auxiliada por estudo teórico (bibliográfico e documental) e pela leitura visual (semiótica) das imagens que compõem esta pesquisa, em especial as imagens dos artistas paraenses Alexandre Sequeira, Cláudia Leão e Mariano Klautau Filho.

Palavras-chave: Imagem . retrato . fotografia paraense

ABSTRACT

This study is a view at the portrait picture as a visual narrative which enables the reflection of the individual's representation of relationships and subjectivities. This man's form of representation and how it converges to issues that go beyond the aesthetic formalism and embrace the way we affirm in the world. It is argued under the field of visibility. This paper discusses beyond the world of visual poetry, to understand how is the everyday appropriation of the portrait picture. From the perspective of the photography, it is understood that since the advent of this technique of production of images, the way we see the world has profoundly changed. The theoretical bases reside in the reflections of Walter Benjamin, Roland Barthes, Susan Sontag and Annateresa Fabris, and other authors that help in specific issues of this work. The research methodology is guided in qualitative research and the phenomenological approach aided by theoretical study (bibliographic and documentary) and the visual reading (semiotics) of the images of this research, particularly the images of Pará State artists Alexander Sequeira, Claudia Leão and Mariano Klautau Filho.

Keywords: Image . portrait . Pará State Photography

LISTA DE IMAGENS

Fig. 1 e 2 - *Composições sobre cabeças*, 2009, acrílica sobre tela. de Flavio Araújo

Fig. 3 – *Anderson Barbosa – vendedor na feira do Ver-o-Peso*, 2010, fotografia de Bruno Cantuária e Ricardo Macedo

Fig. 4 – *Zeca Barbosa - administrador*, 2010, fotografia de Bruno Cantuária e Ricardo Macedo

Fig. 5 – *As meninas*, 1656, óleo sobre tela de Diego Velázquez. Museu Nacional del Prado, Espanha

Fig. 6 – *Woman in a White shirt*, 1957, óleo sobre tela de Lucian Freud. Chatsworth House (Devonshire Collection), Reino Unido

Fig. 7 – *Autorretrato*, 1985, óleo sobre tela de Lucian Freud. Coleção particular.

Fig. 8 – *Men in a White shirt*, 2002-2003, óleo sobre tela de Lucian Freud. Localização desconhecida.

Fig. 9 – Fotografias da série *Unittled*, 1970-1971, de Diane Arbus – Da esquerda para direita e de cima para baixo: *Brooklyn Family*, 1966 | *Two men dancing at a drag ball*, 1970 | *Hermaphrodite And Dog In Carnival*, 1970 | *Unittled*, 1970

Fig. 10 - Fotografias da série *Egoshot, Bioshot*, 2011 de Flavya Mutran

Fig. 11 - Fotografias da série *Deixe-me falar sobre meu pai*, 2011 de Ricardo Macedo

Fig. 12 - Fotografias da série *Impressões de um Lugar*, 2005 de Alexandre Sequeira intitulada *Dona Neide*, técnica mista.

Fig. 13 - Fotografias da série *Impressões de um Lugar*, 2005 de Alexandre Sequeira intitulada *Álvaro*, técnica mista.

Fig. 14 - Fotografias da série *Impressões de um Lugar*, 2005 de Alexandre Sequeira intitulada *Seu Puã*, técnica mista.

Fig. 15 – Registro da exposição da série *Nazaré de Mocajuba*, de Alexandre Sequeira na Galeria Fauna, SP, de 11 de junho a 11 de julho de 2010.

Fig. 16 - Fotografias da série *O Rosto e os Outros*, 1995 de Cláudia Leão

Fig. 17 - Fotografias da série *America e Cristo*, 1996 de Rosângela Rennó

Fig. 18 - Fotografia da série *Symbiosis*, 2009 de Roberta Carvalho

Fig. 19 – Fragmento do vídeo *Todo o Vazio* da série *Sobre o Vazio*, 2011 de Alberto Bitar

Fig. 20 - Fotografia da série *Hoppe*, 2007 de Mariano Klautau Filho

Fig. 21 - Fotografia da série *Finisterra*, 2002-2007 de Mariano Klautau Filho

Fig. 22 - Fotografia da série *Depois do fim*, 2011-2012 de Mariano Klautau Filho

Fig. 23 - Fotografia da série *Hoppe*, 2007 de Mariano Klautau Filho

Fig. 24 - Fotografia da série *Hoppe*, 2007 de Mariano Klautau Filho

Fig. 25 - Fotografia da série *Hoppe*, 2007 de Mariano Klautau Filho

Fig. 26 - Fotografia da série *Matéria/Memória*, 2002 de Mariano Klautau Filho

SUMÁRIO

PRÓLOGO Diante da face do outro nos questionamos	14
PRIMEIRO O que os retratos dizem de nós?	18
O fotográfico	19
O retrato	26
SEGUNDO A presença na ausência	39
Sobre memória e esquecimento	40
Memórias – Os objetos de Alexandre Sequeira	47
Esquecimentos – As imagens suspensas de Cláudia Leão	54
TERCEIRO O espaço envolto pelo rosto: um possível retrato contemporâneo.	60
A cidade permeada pelo rosto	61
O coração é um caçador solitário – Os retratos perdidos de Mariano Klautau Filho.....	69
EPÍLOGO Diante da face do outro nos encontramos	75
REFERÊNCIAS	77

O retrato. Eis o objeto de estudo/desejo desta pesquisa. Quando falo de retrato, falo do retrato para além do entendimento tradicional de representação de um mero rosto. Entendo o retrato na perspectiva de uma investigação das possibilidades subjetivas de representação desse velho gênero, que pode se traduzir também na ausência de sua característica primordial: a presença de um rosto. Há alguns anos quando terminei minha graduação, esse fascínio já permeava minhas indagações no trabalho de conclusão de curso. Gosto de ver retratos. Gosto de perceber fisionomias. Essa mania de querer ver a face do outro e conhecer um pouco de sua história partiu de uma percepção dos retratos enquanto territórios de alegria e dor, verdade e simulação, lembrança e esquecimento. Acredito que esses objetos/imagens estejam aqui para isso também.

No vídeo-documentário “Identidade de Nós Mesmos”¹, o cineasta alemão Wim Wenders acompanha a trajetória do estilista japonês Yohji Yamamoto. Em certo trecho, o estilista, ao folhear o livro “Man of the Twentieth Century”², do fotógrafo August Sanders³, para diante de uma imagem que capta sua atenção não tanto pela vestimenta do retratado, mas pelo modo de olhar dele. Por que nos retratamos? Para quê? Para quem? Tecer temporalidades que irão desaparecer? Que universos de percepção própria e do outro queremos vislumbrar? O que estamos retratando ao fotografar? Que leituras podemos fazer do homem e sua relação com sua imagem a partir dos retratos? Enfim, o que os retratos dizem de nós?

O sociólogo francês Pierre Jeudy⁴ (2002, p. 20), ao falar sobre o ato de representação do corpo (e pensar sobre retratos, pressupõe a reflexão sobre o corpo), pontua: “(...) cuidar desse não é tratá-lo como objeto, é afinal considerá-lo como sujeito de nossas representações e de nossos pensamentos”. Entender o retrato enquanto representação do corpo requer o entendimento também, de um universo mais complexo, que é o da concepção que temos a respeito de nós mesmos. Seres

¹ Identidade de nós Mesmos (A notebook on clothes and cities). Direção: Wim Wenders. Fotografia: Wim Wenders. Vinny Filmes, 1989. 1 DVD (79 min), cor. Título original: Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten

² SANDERS, August. Man of the twentieth Century. Aperture, 1980.

³ August Sanders (17 /11 /1876 – 20/04/1964) –Fotógrafo alemão que no século XX empreendeu a façanha de fotografar “todas” as tipologias de sujeitos que compunham a Alemanha do pós-guerra. A obra “Man of the twentieth century” buscou captar cada um dos homens daquela Alemanha.

⁴ JEUDY, Henri- Pierre. O Corpo como objeto de arte. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

que se diferenciam dos outros animais por sua capacidade reflexiva e, por conseguinte, de nosso entendimento do corpo como uma entidade sem fronteiras definidas: seu reconhecimento e utilização como instrumento relacional com o mundo. O “corpo tornou-se, assim, um nó de múltiplos investimentos e inquietações” (SANTAELLA, 2004, p. 10). Por se propor a entender as dinâmicas que envolvem a prática do retrato, os intercruzamentos de questões relacionadas ao corpo e ao rosto se configuram como dispositivos que irão envolver a narrativa desta pesquisa, sem, no entanto, se configurarem seu objetivo desta.

Diante de tais questões, esta pesquisa pretende lançar um olhar sobre a temática do retrato enquanto narrativa visual que possibilita pensar as relações de representação do homem e de suas subjetividades⁵ seja, como extensão de um indivíduo, seja de um grupo, embora entenda-se a fragilidade de ambas. Pretende-se discutir sob o campo da visualidade, esta forma de representação do sujeito e como ela traduz questões que ultrapassam o formalismo estético do campo artístico e abarcam o modo de nos afirmarmos no mundo. É de interesse deste estudo a discussão, para além do universo das poéticas visuais, a maneira como se dá a apropriação cotidiana do retrato.

A discussão será sob o prisma da linguagem da fotografia não apenas por ela ter sido responsável por certa forma de democratizar o retrato, como também pelo que a crítica cultural americana Susan Sontag⁶ afirmou ao dizer que hoje mais do que nunca “tudo existe para terminar numa foto” (2004, p. 35). A metodologia de pesquisa se pauta na investigação qualitativa com abordagem fenomenológica auxiliada por estudo teórico (bibliográfico e documental) e pela leitura visual (semiótica) das imagens que compõem esta pesquisa. A percepção semiótica será norteadada pelo que Martine Joly⁷ (1996, p. 29) pontua ao colocar que abordar ou estudar certos fenômenos em seu aspecto semiótico é considerar seu “modo de produção de sentido”, ou seja, a maneira como provocam significações, isto é, interpretações.

⁵ “A subjetividade é o campo das emoções individuais e particulares. Tradicionalmente ela é interior, relativa ao sujeito pensante que conhece os objetos universais e exteriores a partir de suas experiências. É na subjetividade que os objetos do mundo se convertem em vivência interior.” (Catálogo da exposição “O Retrato como imagem do mundo. Curadoria Cauê Alves – MAM: São Paulo. SP. 2005)

⁶ SONTAG, Susan. Sobre fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

⁷ JOLY, Martine. Introdução à Análise da Imagem. Campinas, SP: Papirus, 1996.

Embora seja uma extensão de questões que foram mostradas em meu estudo de graduação, esta pesquisa é, acima de tudo, um revisitado a velhas percepções antes vistas como possíveis caminhos e que hoje, adquiriram contornos diferentes. De antemão, coloco que não houve a intenção de se criar uma historiografia do retrato tendo em vista uma narrativa tradicional deste gênero de representação visual do homem. Contudo, essa mesma narrativa tradicional foi imprescindível para que se configurasse a história particular do retrato que busquei traçar. Uma história na perspectiva de uma micro-história, uma história que perpassasse pelas mentalidades das pessoas que viram e veem nos retratos uma possibilidade de restar aqui.

No capítulo primeiro, "O que os retratos dizem de nós", trago percepções possíveis de se levantar a partir dos primeiros retratos pictóricos até o advento da fotografia. Autores como Walter Benjamin, Roland Barthes, Susan Sontag, Boris Kossoy e Annateresa Fabris, auxiliaram a pensar como questões, de cunho estético, social e cultural que atravessavam os primeiros retratos dialogam com os retratos de hoje. Considerações sobre identidade e alteridade, realidade e ficção, distinção e anonimato percorrem a pesquisa em sua totalidade e em particular neste primeiro capítulo que está subdividido respectivamente em: "O fotográfico" e "O retrato".

Em "O fotográfico" opto por iniciar minha percepção a respeito da temática do retrato a partir da fotografia como um "objeto teórico", na articulação que Rosalind Krauss pontua em *O fotográfico*⁸ assim como o antropólogo Etienne Samain nos coloca a respeito do estudo da fotografia como uma "maneira de ver e de pensar" (2005, p.13), ambas as ideias explanadas em melhor profundidade no tópico por outros autores como Philippe Dubois. Já em "O retrato", busco traduzir algumas percepções e peculiaridades que o retrato permite pensar sobre nossas práticas sociais e culturais articulando-o com imagens que compõem a nossa cultura visual.

No segundo momento, em "A presença na ausência" levanto discussões sobre memória e esquecimento a partir dos autores Boris Kossoy, Marilena Chauí, Ecléa Bosi e Beatriz Sarlo ao fazer uma leitura das imagens dos artistas paraenses Alexandre Sequeira e Cláudia Leão, que traduzem, em seus trabalhos, uma estreita relação com essas duas categorias de discussão. Em "Sobre memória e

⁸ KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

esquecimento” trago percepções sobre essas duas maneiras de se constituir a subjetividade do homem, relacionando-as com a natureza das imagens e, por conseguinte, dos retratos enquanto reflexo de uma vacuidade que parece justificar sua existência em um jogo circular entre a presença e a ausência.

No tópico “Memórias - os objetos de Alexandre Sequeira” é relatada a experiência desse artista na vila de pescadores Nazaré do Mocajuba localizada no município de Curuçá, nordeste paraense, na qual será analisada uma série de imagens do artista intitulada “Impressões de um Lugar”⁹ que possibilitaram um diálogo com o gênero do retrato. Já em “Esquecimentos - As imagens suspensas de Cláudia Leão” será feito um percurso pelas ideias pontuadas pela artista em sua monografia¹⁰ de conclusão de mestrado sobre os processos de vínculo e pertença que retratos de família podem acarretar para a história social de um indivíduo, no caso, um grupo de mulheres idosas de um asilo.

Por fim, em “O espaço envolto pelo rosto – Um possível retrato contemporâneo” reflete-se sobre o espaço como fisionomia, que é concebido neste trabalho como um retrato em que a presença do rosto embora se faça ausente ou quase ausente, ainda assim é perceptível. Em “O coração é um caçador solitário – os retratos perdidos de Mariano Klautau Filho”, lanço um olhar sobre suas imagens que propiciam uma leitura do espaço/paisagem urbano enquanto representação de possíveis retratos contemporâneos. Neste último momento, autores como Gian Carlo Argan, Michel de Certeau, Marc Augé, Jean Baudrillard e Nelson Brissac auxiliam em tal estudo.

A escolha dos artistas paraenses que compõem este trabalho, com recorte histórico/temporal do final da década de 80 até a atualidade, se justifica pelo diagnóstico do retrato enquanto campo de reflexão possível em suas imagens e por dialogarem com os objetivos de discussão desta pesquisa, que entende o retrato enquanto representação passível de discussões outras que não se restrinjam a presença apenas de um rosto e colocam em xeque a pretensa captura do “verdadeiro” em um retrato. Obviamente que tais imagens não prescindem ao que Barthes¹¹ em certa altura fala a respeito de algumas fotografias – todas as imagens aqui presentes de certa forma me *ferem*.

⁹ SEQUEIRA, Alexandre. Impressões de um lugar. Dissertação de Especialização em Semiótica e Cultura Visual, 50f. Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte, UFPA, 2005.

¹⁰ LEÃO, Cláudia. Imagens Suspensas: a (re)constituição comunicacional da solidão e das lembranças de mulheres idosas esquecidas nos asilos. Monografia de Mestrado em Comunicação e Semiótica, 104f. Programa de Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP, 2003.

¹¹ BARTHES, Roland. A câmara clara. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2009.

PRIMEIRO | O que os retratos dizem de nós?

O FOTOGRÁFICO

O *fotográfico* indica duas questões: esta pesquisa tratará o universo do retrato a partir da linguagem da fotografia, assim como, refletirá as imagens pelo referente imagético fotográfico. A primeira se justifica por entender que nossa concepção de realidade passou por profundas transformações a partir do advento da fotografia no século XIX¹². A análise não se pauta no entendimento de uma história da fotografia que traz consigo apenas o discurso niilista e os insistentes embates da fotografia e seu estatuto de arte ou não, e sim no entendimento que a crítica americana Rosalind Kraus¹³ pontua da fotografia como um “objeto teórico” na qual “uma espécie de crivo ou filtro através do qual se pode organizar os dados de outro campo, situado em segundo plano” (1990, p.14).

Assim como a fotografia se constitui para Barthes no objeto teórico que permite examinar a evidência bruta em sua relação com a imediatez ou com códigos de conotação, como a morte ou a publicidade, ela contudo representa igualmente o objeto teórico de Benjamin. É a fotografia que lhe permite refletir sobre a cultura modernista a partir das condições geradas pela reprodução mecânica. A fotografia é o dispositivo com o qual se calibra os objetos da paisagem cultural (...) (KRAUSS, 1990, p. 15).

Na mesma natureza reflexiva, Samain¹⁴ discursa no texto introdutório *Um espelho surpreendente* do livro homônimo ao de Krauss, ao afirmar que a fotografia desde seu surgimento possibilitou diversos diálogos entre os mais variados campos do saber, seja ele de cunho artístico, antropológico ou sociológico, que enxergaram na imagem fotográfica um “espelho” na qual a cultura e a história do homem se fazem inscrever. Ainda nesta discussão, Samain cita as reflexões de Dubois¹⁵ que diz: “entender o *fotográfico* como

¹² Para aprofundar o estudo sobre as origens e processos da fotografia ver KOSSOY, B. Fotografia. In: Walter Zanini. (Org.). História geral da arte no Brasil. 1 ed. São Paulo-SP: Fundação Moreira Salles, 1983.

¹³ KRAUSS, Rosalind. O Fotográfico. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

¹⁴ SAMAIN, Etienne. O Fotográfico. – 2ª ed. – São Paulo: Editora Hucitec/ Editora Senac: São Paulo, 2005

¹⁵ DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas, SP: Papirus, 1993.

uma definição possível de uma maneira de ser no mundo, como um estado de olhar e do pensamento” (1992, p. 67-70).

A segunda questão se desenvolve pelo referente imagético fotográfico que norteia nossas imagens. A título de exemplo, uma pintura do artista paraense Flavio Araújo¹⁶. Suas imagens (Fig. 1 e 2) nos instigam a pensar em uma relação dupla: A fotografia norteando a visualidade pictórica; a pintura se inserindo na cultura figurativa da fotografia. Seus retratos são representações de fotografias recorrentes em alguns cadernos policiais de jornais. A visualidade fotográfica se faz presente pela escolha angular e pelo enquadramento que o artista opta em seus retratos: impulsionado pela disposição do “corpo”, Flávio não registra seu objeto na vertical, enquadramento típico de um retrato. Na perspectiva pictórica, seus retratos trazem a reflexão da escolha cromática enquanto fuga da realidade. Não há sangue real. A cor simula a morte. Segundo Sontag, sejam como meios de autoexpressão artística ou de uso cotidiano, a fotografia “nos mostra a realidade como não a víamos antes” (2004, p.135). Uma história vista pela fotografia.

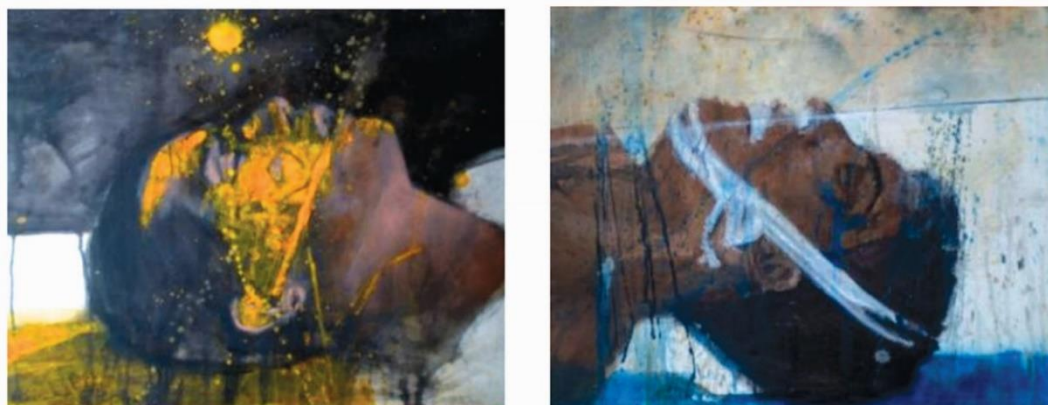


Fig. 1 e 2: “Composições sobre cabeças”, acrílica sobre tela, 2009, Flavio Araújo

Mas afinal, que força é essa que advém da fotografia? Roland Barthes nos propõe pensar a carga indiciária da imagem fotográfica ao afirmar “Dir-se-ia que a fotografia traz sempre consigo o seu referente, ambos atingidos pela mesma mobilidade amorosa ou fúnebre, no próprio seio do mundo em movimento: eles estão colados um ao outro, membro a membro, como o

¹⁶ Flavio Araújo – Belém, PA (1979).

condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios”. (2009, p.13). A fotografia nos toca por entender que tais imagens um dia pertenceram à realidade que nos rodeia.

A consideração anterior nos leva a pensar sobre a colocação feita por Dubois no texto *História de Sombra e Mitologias de espelhos*¹⁷ ao questionar: “será que a lógica indiciária, da qual a fotografia parece ter sido modelo detonador, já não está presente e ativa sob formas variadas nas práticas representativas anteriores à existência do meio fotoquímico?” (1992, p. 112). Para desenvolver tais questões o autor nos reporta às principais narrativas que envolvem o nascimento da pintura. Antecipo que o diálogo da fotografia e da pintura se fará presente ao longo deste capítulo, pois de certa forma a pintura parece estar no cerne de discussão de todas as demais linguagens artísticas.

A história mais antiga diz respeito às primeiras manifestações visuais do homem nas cavernas de Lascaux na França em torno de 15000 a.C. a 10000 a.C., onde se sabe que um dos princípios da “pintura” foi dado pela imagem da mão negativa fixada na parede pelos primeiros homens que aqui habitaram. Outra narrativa nos conta a história de uma moça que, ao saber da partida iminente de seu amado, resolve contornar a sombra dele na parede de seu quarto, para tê-lo assim, próximo de seu coração. Em todas as histórias nota-se um denominador comum. Sem o intuito, essa carga indiciária que a fotografia irá potencializar já se fazia presente a partir do momento em que se estabeleceu o “contato” com seu referente.

Contato este que percorrerá todos os discursos referentes ao fazer fotográfico a partir do século de seu surgimento. “Contato” que Dubois irá reforçar ao falar: “(...) As mãos de padrão de Lascaux são até bem exatamente comparáveis a uma espécie de foto (que só faz explicitar a ontologia de qualquer foto) que Man Ray chamou de ‘rayografias’ e Moholy-Nagy de ‘fotogramas’”¹⁸ (1992, p.116). E ainda, nas palavras de Leonardo da

¹⁷ DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas, SP: Papirus, 1993.

¹⁸ Fotograma serve igualmente para denominar as fotografias obtidas sem o auxílio da câmara, através da colocação de um objeto opaco ou translúcido diretamente sobre o material fotossensível. Os primeiros *photogenic drawings* obtidos por Fox Talbot em 1834, nada mais eram do que fotogramas, como também o eram os *schadographs*, produzidos na década de 1910 pelo suíço Christian Schaad (1894-1982), e os *rayographs*, criados pelo norte-americano Man Ray (1890-1976) na década seguinte. (Enciclopédia Itaú Cultural)

Vinci, “(as sombras) são sempre companhia, unidas ao corpo”. A sombra afirma sempre um ‘isto está ali’. Enquanto o desenho de sombra afirma um ‘isso esteve aqui’ (Vinci *apud* Dubois, 1992, p. 120).

Em diálogo com Barthes sobre a carga indiciária da imagem fotográfica, Benjamin em *Pequena História da Fotografia*¹⁹ ao reproduzir a fala de Dautherndey, pai do famoso retratista do século XIX, David Octavius Hill²⁰, a despeito das primeiras fotografias relata que as pessoas não ousavam a princípio olhar por muito tempo as primeiras imagens por ele produzidas – “A nitidez dessas fisionomias assustava, e tinha-se a impressão de que os pequenos rostos humanos que apareciam na imagem eram capazes de ver-nos, tão surpreendente era para todos a nitidez insólita dos primeiros daguerreótipos”²¹ (1994, p.95).

Sontag, no texto *O heroísmo da visão*²², discute o contexto de embates do início do século XX, auge dos retratos fotográficos difundidos principalmente pelos *carte de visite*²³ e depois pelos *cabinet cards*²⁴ de que, ao contrário da pintura, (assim como Benjamin discute em *Pequena História da Fotografia*), os retratos fotográficos parecem clamar pela história do retratado: o imperativo do “quem foi?” sucumbe na maioria das vezes à autoria da imagem, questionamento mais frequente ao se tratar de um trabalho pictórico.

¹⁹ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 100-113.

²⁰ David Octavius Hill – Escócia (1802-1870).

²¹ Imagem produzida pelo processo positivo criado pelo francês Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851). No daguerreótipo, a imagem era formada sobre uma fina camada de prata polida, aplicada sobre uma placa de cobre e sensibilizada em vapor de iodo, sendo apresentado em luxuosos estojos decorados. Divulgado em 1839, esse processo teve, na Europa, utilização praticamente restrita à década de 1840 e meados da década de 1850. Aqui no Brasil continuou sendo empregado até o início da década de 1870, enquanto nos Estados Unidos - onde a daguerreotipia conheceu popularidade maior até do que em seu país de origem - continuou sendo muito popular até a década de 1890. (Enciclopédia Itaú Cultural).

²² SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

²³ Formato de apresentação de fotografias inventado pelo francês André Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889) em 1854 e assim denominado em virtude de seu tamanho reduzido (apresentava uma fotografia aproximadamente de 9,5 x 6 cm montada sobre um cartão rígido de cerca de 10 x 6,5 cm). A grande voga da *carte-de-visite* ocorreu na década de 1860, quando se tornou um modismo em escala mundial, sendo produzido aos milhões em todo o mundo, inclusive aqui no Brasil. O cartão de visita começou a declinar a partir da década de 1870, quando começou a ser suplantado pelo cartão *cabinet*. (Enciclopédia Itaú Cultural)

²⁴ Formato de apresentação de fotografias sobre papel que surgiu na Inglaterra em 1866 como uma evolução do formato cartão de visita, tendo portanto o mesmo tipo de apresentação, mas num tamanho maior, razão pela qual era dito de cabinet, de gabinete. Outra denominação empregada para esse formato, inclusive aqui no Brasil, era *carte boudoir*, em referência àquelas salas íntimas de uso feminino características das residências oitocentistas. Muito utilizado até fins do século passado, esse formato apresentava fotografias de aproximadamente 9,5 x 14cm montadas sobre cartões rígidos aproximadamente de 11 x 16,5cm. (Enciclopédia Itaú Cultural)

Se os quadros permaneciam no patrimônio da família, havia ainda uma certa curiosidade pelo retratado. Porém depois de duas ou três gerações esse interesse desaparecia: os quadros valiam apenas como testemunho do talento artístico de seu autor. Mas na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também, na foto é real, e que não quer extinguir-se na "arte" (BENJAMIN, 2004, p. 93).

Contudo, apesar da indicialidade ligada à sua natureza mecânica, que Dubois pontua como *"automatismo de sua gênese técnica"*, a compreensão da imagem fotográfica não prescinde a de um objeto multifacetado. Todo o pensamento acerca de um meio qualquer de expressão não poderia suprimir sua relação entre o referente externo e a mensagem produzida por esse meio. Abre-se aqui a discussão da representação do real, ou melhor, no que concerne ao realismo de tal mensagem/imagem.

Dubois esclarece a questão da seguinte forma: "Por sua gênese automática, a fotografia testemunha irredutivelmente a existência de seu referente, mas isso não implica *a priori* que ela se pareça com ele. O peso do real que a caracteriza vem do fato de ela ser um traço, não de ser mimese" (1992, p.35). Tal implicação poderia ainda ser expandida por sua natureza de imagem que jamais nos dá o "real", mas sim uma aproximação que só se configura através da ficção. Segundo Medeiros²⁵ (2012, p. 161): "A ficção sendo um exercício da linguagem, é transreal no sentido de 'atravessar o real', 'transar com a realidade', 'expor a realidade ao transe', isto é, um modo precário (mas não existe outro) de absorver e interpretar o real".

Fabris e Lima ao iniciar sua introdução²⁶ sobre os usos e funções da fotografia no princípio de sua expansão, ressalva que a fotografia não implica apenas pensar sobre um certo tipo de imagem ou um sistema de trocas simbólicas, pois, desde o início, "a fotografia demonstrou ser um agente de conformação da realidade num processo de montagem e seleção, no qual o mundo se revela 'semelhante' e 'diferente' ao mesmo tempo" (1991, p. 9).

²⁵ MEDEIROS, Afonso. A Arte em seu Labirinto. Belém: IAP, 2012

²⁶ FABRIS, Annateresa, LIMA, Solange Ferraz. Usos e funções da fotografia no século XIX. São Paulo: EDUSP, 1991.

Kossoy nos fala da fotografia como um *processo de criação de realidades*, atribuindo à imagem fotográfica duas realidades: a realidade exterior (segunda realidade) e a realidade interior (primeira realidade). A segunda realidade, para o autor, é exatamente “o que está ali imóvel no documento, na aparência do referente, isto é, sua realidade exterior, o testemunho, o conteúdo da imagem fotográfica (passível de identificação)” (1999, p. 131).

Já, a primeira realidade, constitui, para Kossoy, a imagem invisível, àquela que não nos chega de imediato à percepção: “não se explicitam, mas podemos intuir; é o outro lado do espelho e do documento; não mais a aparência imóvel ou a existência constatada, mas, também, e principalmente, a *vida* das situações, e dos homens retratados, desaparecidos, a história do tema e da gênese da imagem no espaço e no tempo” (1999, p. 132).

A discussão anterior nos encaminha a pensar o conceito de “studium” e “punctum” de Barthes. O “studium” estaria para o óbvio assim como o “punctum” estaria para o obtuso em uma imagem fotográfica, ou seja, o que uma imagem traria de superficial e banal e o que ela traria de perturbador e misterioso, *o que se oferece ao meu afeto*²⁷. Questão através da qual talvez possamos dialogar com o conceito de “aura” discutido por Benjamin quanto a sua noção de “aparição única de uma coisa distante”:

Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporal: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. Observar em repouso, uma tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte ou um galho que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho. (2009, p. 101).

A fotografia foi vista com certa desconfiança pelo discurso da “aura” por ser um aparato mecânico autônomo destituído do pensamento e apontada como responsável pela perda dessa aura por trazer o imperativo da reprodutibilidade decorrente do contexto industrial de seu surgimento. O entendimento dessa “aura” sobre o qual Benjamin tanto discursa em seu ensaio sobre a fotografia é paradoxalmente reforçado quando ele fala da

²⁷ BARTHES, Roland. A câmara clara. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2009.

persistência dela em retratos fotográficos. Para ele, os retratos, principalmente os primeiros retratos, que exigiam do modelo uma postura de concentração devido o longo tempo de exposição para a captação²⁸ da imagem, que levava o retratado a “viver não ao sabor do instante, mas dentro dele (...) eles por assim dizer cresciam dentro da imagem(...)” (2004, p. 96).

Percebe-se em todas as questões pontuadas que o surgimento e expansão do meio fotográfico foi amplamente alimentado por um contexto histórico na qual o espírito do tempo refletia sobre “a natureza da linguagem e sua conceituação (ou sobre a natureza e a função dos signos), sobre o relacionamento entre a linguagem e realidade, entre pensamento e linguagem, entre linguagem e conhecimento etc” (MEDEIROS, 2012, p. 10), reflexões que passam a circunscrever os estudos no campo filosófico e posteriormente os demais campos do conhecimento, inclusive os estudos referentes à natureza das imagens.

Categorias como realidade e ficção, identidade e alteridade, real e imaginário, verdade e ilusão, presença e ausência tornam-se dispositivos de discussão da cultura figurativa e, por conseguinte, dos retratos. Desde os primórdios, por assim dizer, a temática trazia consigo o paradigma de um duplo. Adotei a percepção do “duplo” nos retratos por perceber que, embora pareçam opostas, essas categorias estão intimamente ligadas. Aqui, o “duplo” abarca tanto a existência de uma categoria quanto a outra. Esse jogo de palavras a ser adotado ao longo dos capítulos seguintes parece encontrar diálogo com a ideia levantada por Kohan ao afirmar:

as palavras configuram estilo de pensamento: tecem alianças; abrem certos espaços para pensar, ao mesmo tempo e que fecham outros; ecoam a potência de um pensamento ou, simplesmente, a calam. Operam como máquinas que põem um dispositivo do pensar em movimento. Em outros termos, pensar é mexer num dicionário, dar potência a algumas palavras, calar outras, travar, afinal, uma luta de sentidos e significados. (2007, p. 48)

Pensar no poder que as palavras exercem sobre um objeto de estudo é não negligenciar, neste caso, três séculos em que categorias como

²⁸ Vide FABRIS, Annateresa; LIMA, Solange Ferraz. Usos e funções da fotografia no século XIX. São Paulo: EDUSP, 1991.

“realidade”, “real”, “semelhança”, “prova”, “verdade” e “mimese” pareciam ser os únicos substantivos delegados a imagem fotográfica. Entender que a fotografia vai além de uma pretensa técnica que repousa apenas em sua gênese automática se torna o primeiro passo para compreender o imbricado jogo que envolve a cultura visual da temática do retrato ao longo de sua história.

O RETRATO

Ao lançar um olhar sobre a visualidade do retrato torna-se imprescindível relacioná-lo com o desenvolvimento dos aparatos e possibilidades técnicas de sua execução. Os primeiros retratos datam do Antigo Egito, quando a representação em esculturas tumulares era possível reconhecer os traços individuais do morto. No período Helenístico, surgem as estátuas de figura inteira cujo teor realista e a noção de movimento constituem seus elementos formais. Na Idade Média, com o imperativo da religiosidade, a ênfase aos atributos e objetos enquanto símbolos de distinção social eram mais valorizados do que a aproximação fisionômica do retratado. Cabe pontuar que tais considerações oscilam entre uma aproximação e distanciamento do real, sem excluir uma natureza ou outra.

Não obstante, tal mecanismo de agenciamento de realidades é passível de observação em toda a prática do retrato fotográfico que também tinha na escolha minuciosa de objetos um “fazer ser” do fotografado, que optava por um livro para criar a ideia de intelectualidade, ou um bom terno para supor posicionamento privilegiado na sociedade, o que “não deixa de ser sintomático que os primeiros retratos fotográficos adotem como parâmetro visual uma tipologia estabelecida no momento da emancipação do gênero no âmbito da pintura” (Fabris, 2004, p.26). Porém, ele não só reforçou tal agenciamento, como também possibilitou à imagem do retratado, seja rico ou pobre, um jogo de realidades.

O Renascimento traduziu um período na história do retrato que merece atenção. É quando o retrato privado ganha destaque (antes destinados a figuras mitológicas e membros do clero e da nobreza) tanto

na quantidade de retratos que se produzem neste período quanto também, no grau de sofisticação que estes passam a ter visualmente com o desenvolvimento da pintura a óleo (antes limitada à técnica da encáustica²⁹ e têmpera³⁰ e nos estudos no campo da representação espacial de Alberti sobre a perspectiva linear³¹. O que percebemos é a aproximação verossímil do retratado pelo jogo de luz e sombra e a perspectiva que o retrato passa a traduzir. As pinturas de Van Eyck no século XV exemplificam bem essa mudança na visualidade do retrato.

Religiosas, fúnebres e místicas. Foram diversas as funções das representações dos primeiros retratos, porém, uma característica se destaca: o retrato sempre esteve atrelado, de certa forma, às classes mais abastadas do extrato social, salvo algumas exceções. Segundo Lemos, no trabalho *Ambientação Ilusória*³²: “os retratos, ou a arte de retratar, estiveram ligados à classe dominante, aos políticos de grande influência, ao clero resumido nos bispos. Raríssimos os retratos de gente do povo” (1983, p. 52). Por fim, completa: “o retrato, a fixação da fisionomia de uma pessoa em suporte móvel ou imóvel, fosse uma folha de papel, uma tela, uma escultura ou um painel, sempre foi providência ligada às pessoas bem escolhidas” (1983, p. 52).

Com o advento da fotografia, outro olhar passa a contornar a realidade dos homens do século XIX. Naquele momento de grandes transformações econômicas, sociais, culturais e estéticas, a fotografia parecia dar conta dessa ânsia do homem em tornar sua efígie eterna. Ânsia que nos remete ao que Schmitt pontua ao dizer: “Os acontecimentos históricos que levam à substituição de um modelo feudal para as modernas sociedades capitalistas e urbanas, desapropriam a coletividade (...) aliada ao enfraquecimento das doutrinas religiosas, desencadeia o desenvolvimento da concepção de indivíduo”. (2010, p.22-23).

²⁹ Técnica de pintura, popularmente conhecida como pintura a fogo, desenvolvida pelos gregos desde o século V a.C., na qual os pigmentos de cor são diluídos em cera quente. (Enciclopédia Itaú Cultural)

³⁰ Tipo de pintura na qual os pigmentos de cor são aglutinados por tipos específicos de óleo que, ao oxidar, passam também a protegê-los. Ela se caracteriza pela maior possibilidade de mistura e sobreposição de cores, por ser transparente. (Enciclopédia Itaú Cultural)

³¹ Ponto de fuga desenhado perto do centro da linha horizontal onde todas as linhas paralelas se movem em direção à linha do horizonte, dando a aparência de se juntarem. As linhas retas são, então, desenhadas no meio para representar os raios visuais, proporcionando uma ilusão de convergência.

³² MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. Retratos quase inocentes. São Paulo: Nobel, 1983.

Embora os primeiros retratos³³ ainda não permitissem uma “tiragem” ampla e os custos de sua execução ainda fossem altos e apenas aos privilegiados a chance de uma imagem era possível, no ano de 1860 (quatro décadas após o seu surgimento), víamos a explosão de imagens de viagens, casamentos, “futuros amantes” se espalhar por todo o mundo. Centenas delas, com a proliferação dos *carte-de-visite*, trazendo o ente querido quase que em pessoa próximo aos seus amados. A fotografia democratizou de certa forma o retrato.

O retrato fotográfico democratizou a imagem, antes limitada aos recursos da pintura. O barateamento dos custos, bem como a ampliação do número de fotógrafos itinerantes ao longo do segundo reinado, amplia o mercado consumidor, configurando uma clientela cada vez mais heterogênea. Já não é raro, em fins do século XIX, encontrar-se fotografias de ex escravos, como também de um número cada vez maior de imigrantes pobres que utilizavam a fotografia como um meio de construir a sua própria posteridade. (MAUAD, 2007, p.5)

Contudo, o retrato fotográfico não reforçou apenas a celebração da vida. Nessas mesmas imagens de afeto e conquistas, o imperativo temporal veio à tona. As imagens tornaram-se, por assim dizer, mais “crônicas”, seja em quantidade e onipresença, seja em trazer a reflexão da passagem do tempo em suas superfícies. A relação do retrato com o tempo parece estar, desde o início, ligada à origem da palavra *imagem*. “Imagem” tem suas raízes no latim *imago* que “significava a máscara de cera usada nos rituais de enterro para reproduzir o rosto dos mortos” (KERN, 2006, p.15).

Por conseguinte, o “retrato” nos indica, segundo a Enciclopédia Mirador, a configuração visual de uma pessoa ou de um grupo de pessoas que pode se limitar a face ou ao corpo inteiro, e etimologicamente, a palavra “retrato” deriva do latim *retrahere*, que entre os seus significados está o “copiar”, o “retirar”, o “fazer reviver”. Este último conceito me pareceu bastante oportuno se pensarmos em uma das possíveis razões de sua execução: o retrato enquanto negação da morte.

Sejam imagens de amor ou morte, os retratos traduzem uma “revolta contra o tempo”, fazendo referência à necessidade da escrita. Paul

³³ Vide KOSSOY, Boris. Op.cit.

Zumthor nos coloca que, mais do que um pressuposto de ordem pragmática, as linguagens (mesmo que o autor se restrinja ao campo da literatura e poesia) poderiam ser explicadas como um “conjunto de caracteres poéticos pela relação com a percepção e apreensão do tempo” (2007,p. 48). Segundo Rosane de Andrade (2002, p. 49): “tiramos fotografias para nos apropriarmos do objeto que desaparecerá. Existe uma magia quando imortalizamos as pessoas e o tempo nas fotos”.

O retrato parece estabelecer uma tênue relação com uma espécie de ritual. Embora o ritual seja comumente vinculado ao sagrado, e este sentido dialogue com os primeiros retratos pictóricos que segundo Walter Benjamin no texto *Pequena História da Fotografia*, fosse uma resposta tanto ao ideal cristão de “imagem e semelhança de Deus” quanto aos valores da burguesia do século XIX, ele se configura como um ritual hoje também, embora em outra perspectiva, na medida em que reitera em sua superfície códigos sociais que se deseja muita das vezes perpetuar.

Sob o império do retrato grupos sociais se distinguiram, construindo através de marcas visuais a sua identidade social. O retratado, escolhendo a pose adequada para a *mise-en-scène* do estúdio fotográfico, evidenciava a adoção de um determinado estilo de vida e padrão de socialidade. Os objetos e trejeitos adotados para criar a ambientação ilusória do estúdio atuavam como emblemas de pertencimento social, moldados segundo os códigos de comportamento, referentes ao grupo detentor dos meios técnicos de produção cultural ou do acesso a estes. (MAUAD, 2005, p. 1)

A questão ritualística do retrato encontra diálogo com os sentidos inscritos na superfície do rosto. Apesar de tais reflexões remeterem a Aristóteles, é no século XVI que os primeiros “tratados” e manuais proliferaram com o intuito de decifrar os significados presentes nas expressões fisionômicas. Os primeiros escritos tinham a preocupação, sobretudo, de “decifrar a alma” através do corpo. Segundo Courtine e Haroche³⁴, “manuais de retórica, obras de fisiognomonía, livros de civismo e arte de conversação do século XVI ao século XVIII lembram incansavelmente: o rosto está no centro das percepções de si, da

³⁴ COURTINE, Jean –Jacques; HAROCHE, Claudine. História do Rosto: exprimir e calar as suas emoções (do século XVI ao início do século XIX). Lisboa: Teorema, 1988.

sensibilidade a outrem, dos rituais da sociedade civil, das formas do político (...). Todos esses textos dizem e repetem: o rosto fala. Ou de modo mais preciso: o indivíduo exprime-se pelo rosto". (1988, p. 7-8)

Os significados que o rosto passa a adquirir ao longo dos séculos XVI e XVII, sofrem as influências de seu contexto histórico. Portanto, "se os tratados fisionômicos do séc. XVI são essencialmente influenciados pela magia e astrologia, o século XVII vê surgir modelos mais racionais, preocupados em "domesticar" a expressão pela submissão a um sem número de categorias" (ARAÚJO, 2003, p. 220-221). A forma de ler essa alma que se inscrevia no rosto foi, na Idade Média, chamada de metoposcopia. Segundo Maluf³⁵,

(...) assim, a metoposcopia era para o rosto o que a quiromancia é para as mãos, pois, todo o homem traz na fronte a escrita do seu destino. Esses sinais dizem de uma boa ou má fortuna, do caráter, de uma doença ou de um estigma social. (...) A metoposcopia destina-se, pois, a predizer destinos felizes ou funestos, separar o homem doente do são e identificar os homens de bem do homem perigoso. A marca astrológica cria o estigma social, pois a periculosidade que o rosto expressa faz confundir a lei da natureza com a da ordem social. (2009, p. 3-4)

Concomitante aos estudos da metoposcopia, a fisiognomonia emergia para auxiliar as ciências quanto aos estudos relacionados à leitura do rosto delegando a ele uma interpretação judicial, visto que aquilo que o homem exprimia revelava o seu caráter "bom" ou "mau". A relação entre corpo e alma é um segundo traço dessa tradição e se formula como linguagem, ou seja, o corpo traduz a alma, se traduz através de códigos. O "corpo é, ao mesmo tempo, objeto assinalado e discurso proferido, indício e palavra da alma" (MALLUF, 2009, p. 6).

Não obstante tais estudos trouxeram o entendimento da deformação facial como sinônimo de um caráter duvidoso. Tal contexto fora reforçado ainda por Alphonse Bertillon, chefe do Serviço de Identidade Judiciária da Polícia de Paris. Bertillon propunha, como todo o

³⁵MALLUF, Olimpia Souza. Fealdade e Anatomia: Sentidos instalados a partir de uma história do rosto. In: III ENALHC - Encontro Nacional Linguagem, História e Cultura - Centro de Estudo e Pesquisa em Linguagem - da UNEMAT, 2009.

espírito século XIX, “sistematizar” cada centímetro do rosto de um indivíduo desordeiro para que, a partir dessa medida, fossem criados padrões “generalizantes” que iriam compor o “retrato falado”. O rosto é ao mesmo tempo fragmentado e “unificado”. (Fig. 4)

Categorias como identidade e alteridade, realidade e ficção, distinção e anonimato, corpo e espírito tecem a trama do retrato ao longo de sua história. Não obstante, a introdução e fechamento deste estudo foram intitulados de “prólogo” e “epílogo” em referência à dramaturgia, por entender que a temática do retrato e o jogo de encenação juntamente com a construção de uma personagem parecem estar intimamente em diálogo. Diálogo que Soulages reitera no conceito de *isto foi encenado* para o retrato fotográfico:

Todo retrato é uma representação: o retrato da mulher desconhecida com um turbante nos designa não mais uma determinada mulher, mas um tipo de mulher representado; passamos do individual ao típico e ao universal. E, quando Cameron fotografa Tennyson, podemos reafirmar o que dissemos. Temos ao mesmo tempo a foto do poeta “em carne e osso” e a foto do poeta fazendo-se fotografar; como diria Barthes, o sujeito tornando-se objeto. (2010, p. 72)

Segundo Fabris³⁶, “a fotografia constrói uma identidade social, uma identidade padronizada, que desafia, não raro, o conceito de individualidade, permitindo forjar as mais variadas tipologias” (2004, pág. 15). Tipologias estas investigadas no trabalho *Identidades Móveis* (Fig. 4 e 5) dos artistas paraenses Ricardo Macedo³⁷ e Bruno Cantuária³⁸. Neste trabalho os artistas, segundo Maneschky³⁹:

“através de imagens fotográficas e vídeos vivenciam os afazeres diários de algumas pessoas conhecidas e desconhecidas (...). Tais pessoas são a base para a compreensão da complexidade presente no trânsito de papéis sociais, que por vezes se delinea a partir da migração de uma ‘personalidade’ a outra, ou de uma ‘identidade’ a outra (...)” (2011).

³⁶ FABRIS, Annateresa. Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2004.

³⁷ Ricardo Macedo – Belém, PA (1975)

³⁸ Bruno Cantuária – Belém, PA (1984)

³⁹ MANESHY, Orlando. No lugar do outro. In: Identidades Móveis. Ricardo Macedo. Bruno Cantuária. Orlando Maneschky (org.). Belém, PA: Editora do Programa de Pós-Graduação em Artes / ICA/ UFPA, Série: Livro do artista, 2011



Fig. 3: "Anderson Barbosa – vendedor na feira do Ver-o-Peso", Fotografia, 2010
Bruno Cantuária / Ricardo Marcedo



Fig. 4: "Zeca Barbosa - administrador", Fotografia, 2010
Bruno Cantuária / Ricardo Marcedo

Retratar não poderia prescindir a questão de quem retrata e a de quem é retratado. Reflexão feita por muitos estudiosos sobre “As meninas” (1656-1660) do artista espanhol Diego Velázquez, na qual a presença do pintor na obra permite um olhar diferenciado sobre a produção dos retratos. Se o que causa o estranhamento é a presença do artista na imagem, refletido em um espelho que parece ocupar o lugar que nos cabe enquanto espectador, a surpresa maior é notar que o próprio espectador da obra, no caso nós, somos o objeto de desejo do pintor.

(...) Presumimos que o que estamos vendo é a própria visão que Velázquez tinha de si e seus modelos no espelho que usou para fazer seu autorretrato. (...) Entretanto, o rei e a rainha aparecem na pintura refletidos no espelho que se encontra no centro da parede ao fundo. Então, quem de fato Velázquez enfocou? (...) Nós, observadores, somos atraídos para dentro desse conjunto de relações espaciais e compositivas, enquanto o artista olha em nossa direção – como se estivesse pintando o nosso retrato (...). (ARNOLD, 2008, p. 34).



Fig,5 : “As Meninas”, óleo sobre tela, 1656, Diego Velázquez

O que me intriga é que, apesar desse imbricado jogo criado por Velásquez que nos espreita e surpreende a cada olhar, estamos diante de uma cena “comum”, uma imagem de um retrato tão ordinário quanto singular. E para tornar esse olhar mais poético, gosto da fala do poeta e crítico de arte Ferreira Gullar, que nos coloca no texto *As meninas*⁴⁰ a seguinte percepção:

Um momento da vida, mínimo episódio da história humana – pessoas que, numa sala, posam para um pintor que as retrata – ali na Espanha num certo dia do século XVII. E parece uma visão irreal esta cena (com sua luz doce) que Velásquez fixou na tela para sempre. Mas que, na vida, se desfez naturalmente em seguida, como qualquer outra, entre palavras e risos talvez” (2003, p. 31).

O que dizer quando a própria construção do retrato reflete quem retrata? Tal situação é abordada por Sontag no texto *Evangelhos Fotográficos*⁴¹ quando desenvolve a questão que Minor White⁴² pontua ao dizer: “o fotógrafo projeta a si mesmo em tudo o que vê, identifica-se com tudo a fim de conhecê-lo e senti-lo melhor” (2004, p. 132). O universo que constitui o imaginário e a mentalidade de todos se reflete seja qual for a atividade que desempenhemos, mas cabe aqui, por proposição deste estudo, falar sobre tal questão no âmbito da fotografia.

A construção do retrato enquanto reflexo de quem retrata possibilita as seguintes reflexões: a imagem do retratado como reflexo no nível da sintaxe, na qual o sujeito é em alguma medida semelhante ao produtor da imagem ou ainda, o retrato ser uma extensão da subjetividade de quem retrata. A primeira questão se percebe em retratos na qual os traços fisionômicos, o olhar, enfim, a configuração formal do retratado se aproximam de quem o retratou.

Um exemplo bastante curioso é notar que os retratos feitos pelo pintor alemão Lucian Freud⁴³ (Fig. 7,8 e 9), neto do então pai da psicanálise, parecem configurar quase que um grande “álbum de família” pictórico, no qual cada retrato é uma extensão de seu rosto. Cada traço dos olhos, nariz, boca, orelhas parecem ter sido extraídos do próprio pintor e acopladas na construção de seus retratados.

⁴⁰ GULLAR, Ferreira. Relâmpagos: dizer o ver. São Paulo, SP: Cosac&Naify, 2007.

⁴¹ SONTAG, Susan. Sobre fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

⁴² Fotógrafo norte-americano, nasceu em 1908, em Minneapolis, nos Estados Unidos. Com Ansel Adams desenvolveu a *zone system* (“sistema de zonas”), um sistema que permite ao fotógrafo ter um controle absoluto sobre a aparência da imagem.

⁴³ Lucian Freud – Berlim, Alemanha (1922-2011)



Fig. 6: "Woman in a White shirt",
óleo sobre tela, 1957
Lucian Freud



Fig. 7: "Autorretrato",
óleo sobre tela, 1985
Lucian Freud

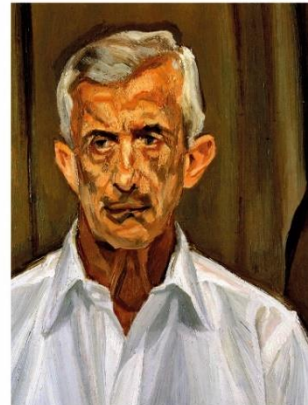


Fig. 8: "Man in a White shirt",
óleo sobre tela,
2003, Lucian Freud

No entanto, pensar o retrato como extensão da subjetividade de quem retrata é algo mais sutil. Em imagens produzidas na década de 60 e 70 em Nova York, a fotógrafa americana Diane Arbus⁴⁴ nos aproximou não apenas do universo dos indivíduos marginalizados e excluídos, como também de sua vida. Na série "Untitled"⁴⁵ (Fig. 9), Arbus nos colocou perante pessoas com alguma característica excepcional: seja o gigante judeu, o menino com a bomba, o anão, os portadores da síndrome de down. Todas essas pessoas formaram o universo sombrio que a própria fotógrafa criara para sua existência.

E apesar dos traços identitários na qual a fotógrafa escolhera para habitar em seus fotografados, suas imagens são o extremo oposto do que a humanidade havia experimentado há dezessete anos, quando Edward Steichen⁴⁶ organizou a exposição "The Family of Man". Foram mostrados 523 retratos de 273 fotógrafos de 68 países com o intuito de "provar que a humanidade é 'una' e que os seres humanos, a despeito de todas as suas falhas e vilanias, são criaturas atraentes. Muitos tinham corpos excepcionalmente "belos"; alguns tinham rostos belos. (SONTAG, 2004, p.44).

⁴⁴ Diane Arbus – Nova York, EUA (1923-1971).

⁴⁵ Doon Arbus & Yolanda Cuomo (eds.) *Untitled: Diane Arbus*, New York: Aperture, 1995.

⁴⁶ Edward Steichen – Bivange, Luxemburgo (1879-1973).

A oposição das imagens de Arbus se configura quando a fotógrafa ao contrário de Steichen, em 1972 traz 112 fotos que impunham um sentimento exatamente oposto ao afeto tranquilizador do material apresentado por Steichen. "Arbus não solicita aos espectadores que se identifiquem com os párias e pessoas de aspecto miserável que ela fotografou. A humanidade não é 'una'" (SONTAG, 2004, p. 44-45).

Outro aspecto presente em Diane Arbus é a noção de espelhamento do autor no personagem retratado, sua capacidade de transformar em loucura e estranhamento tudo o que fotografa. Como na história do rei Midas, que tudo o que tocava virava ouro, tudo o que Arbus fotografou se fazia transtornado, bizarro ou infeliz. Em 1971 Diane Arbus se suicidou. Esse fato, como disse Susan Sontag, "*parece garantir que a sua obra é sincera*". A ideia de obra sincera surge em oposição a uma obra "voyeurística", "compassiva e não indiferente". (FARINA, 2003, p.1)



Fig. 9: Da série "Untitled", Fotografia, 1966-1971, Diane Arbus

Apesar das diferentes mentalidades que surgiram ao longo da dinâmica deste gênero apontarem para a concepção de que a perfeição de um retrato estaria a ideia de semelhança ou aproximação com os traços fisionômicos do retratado, o que vemos, em geral, são estudos e reflexões do retrato como possibilidade de esquiva da realidade. Portanto, são discussões que contemplam em especial a busca de certa “essência”, certo “estado da alma” do retratado, e ironicamente tal “essência” não raro era compreendida como a verdadeira “realidade” da pessoa retratada. Nas palavras de Soulages:

Pode-se fotografar o eu de uma pessoa? Para tal, seria preciso que o eu existisse de maneira permanente e idêntica. “O que é o eu?” (...) o corpo, a beleza, o julgamento, etc. – fracassam. “Onde está esse *eu*, se não está nem no corpo e nem na alma?”. Não será ele unicamente uma das três personagens do segundo tópico de Freud? Conseqüentemente, não será ele sempre mutante e diferente? (2010, p. 74-75).

Segundo Baudrillard⁴⁷, o que interessa em um rosto é a sua alteridade secreta, isto é, o que está por traz de sua utópica e pretensa identidade. Para ele, mais do que tentar procurar em um rosto sua identidade, devemos “fazer surgir a máscara a figura do que o assombra e o desvia de sua identidade – a divindade mascarada que habita cada um de nós, mesmo o mais insignificante, por um momento, um dia ou outro. (1997, p.38). Baudrillard ao falar do rosto, nos abre a possibilidade de pensar a prática do retrato como um dispositivo de diálogo mais amplo e complexo, e que exige um olhar mais sensível e atento.

Agamben⁴⁸, em diálogo com Baudrillard, ao discursar sobre a natureza do rosto e o jogo de aparências que se instaura ao quisermos representá-lo, discursa: “Chamamos tragicomédia da aparência o fato de que o rosto revela-se próprio apenas enquanto oculta, e oculta na mesma medida em que revela. Dessa forma, a aparência que deveria manifestá-lo torna-se, para o homem, semblante que o traduz naquilo em que já não pode mais reconhecer-se” (1996 p. 74-80).

⁴⁷ BAUDRILLARD, Jean. A Arte da desapareição. Tradução Annamaria Skinner. – Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ N-Imagem, 1997.

⁴⁸ AGAMBEN, Giorgio. *O Rosto*. In: *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Bollati Boringhieri: Torino, 1996, p. 74-80. Título original: “senza quartiere”. Tradução de Murilo Duarte Costa Corrêa.

Um paradoxo entre o “exprimir-se e o ocultar-se, entre o descobrir-se e o mascarar-se. Trata-se, pois, da história do emergir da expressão e do controle sobre ela, através das exigências religiosas e das normas sociais, políticas e estéticas. Esse funcionamento moral instalou-se no homem como um sinal da sua identidade individual” (MALLUF, 2009, p.2). O corpo como reflexo do discurso do homem sobre si mesmo e seu tempo torna-se cada vez mais território de inúmeras indagações e a prática dos retratos parece ser uma extensão de tais inquietações, ou seja, um reconhecimento do corpo como dispositivo de suas subjetividades.

É o conhecimento de um sujeito corporal, isto é, uma vivência corporal, de modo que a situação de nosso corpo e as condições de nosso corpo são tão importantes quanto a situação e as condições dos objetos percebidos. (CHAUI, 1999, p. 134)

Os retratos estabelecem uma extensão de nós mesmos. Extensões de nossos desejos, medos, amores, nossos pertencimentos. No vídeo-documentário de Wenders na introdução deste capítulo, escutamos ao fundo no vídeo a voz do diretor nos indagando sobre que identidade é essa que dá sentido a nós. “O que é, afinal, identidade? Conhecer o seu lugar? Conhecer o seu valor? A reconciliação entre a imagem que criamos de nós mesmos e ‘nós mesmos’?” (WENDERS, 1989). Mas quem seria esse “*nós mesmos*”? Uma imagem projetada que tentamos nos aproximar? Talvez máscaras que desconfiam de um sentido selado: ela quer sentido, mas, ao mesmo tempo, quer que esse sentido seja cercado pelo ruído.

SEGUNDO | A presença na ausência

SOBRE MEMÓRIA E ESQUECIMENTO

O capítulo anterior nos mostrou que o desejo de reconhecer-se de alguma maneira nas coisas que nos rodeiam, seja nos sentidos que depositamos nos objetos, seja nas inúmeras possibilidades que criamos para representar as coisas, coloca a prática do retrato como dispositivo potencial para tais agenciamentos. Agamben, em uma breve reflexão a respeito do rosto pontua: “todos os seres vivos estão no aberto, manifestam-se e brilham na aparência. Porém, apenas o homem quer apropriar-se dessa abertura, tomar sua própria aparência, o próprio ser manifesto” (1996, p. 74-80).

Ao idealizar a soberania de nosso corpo sobre as coisas, como se o universo fosse apenas partículas independentes às nossas inquietações e desejos, faz persistir uma dúvida acerca de sua realidade. “Será que experimentamos essa realidade quando nosso corpo é tratado como objeto ou quando cremos ser o sujeito das sensações que o animam? (JEUDY, 2002, p.14). Chauí assim como Merleau-Ponty colocam que tal consideração pode ser entendida quando assumimos o mundo percebido como um mundo intercorporal, isto é, as relações se estabelecem entre nosso corpo, o corpo de outros sujeitos e o corpo das coisas.

A nossa imagem, quando passa a existir objetivamente fora de nós, permite a identificação do eu consigo mesmo e com o mundo. Com o retrato, podemos ver nossos rostos, ter consciência de nossa aparência e *essência*. Ele possibilita o reconhecimento do corpo e ao mesmo tempo pode provocar as mais diferentes interrogações sobre o mundo. (ALVES, 2005)

Um retorno às imagens pictóricas feitas pelos impressionistas já denunciava a percepção de tempo e do espaço daquele homem do século XIX refletidas nos modos de apreensão e representação do corpo. A estética fragmentária da fotografia se refletia não como um exercício de “recorte” da realidade transpassados para “o fazer” das pinturas da época, mas um reflexo do contexto e das mudanças emergentes no cotidiano dos homens daquele século. Mais do que um jogo de sintaxe visual, as pinturas desses artistas traduziam uma fragmentação de cunho subjetivo. Uma

fragmentação que se deixava inscrever agora nas imagens recortadas, justapostas e algumas vezes veladas daqueles corpos. A palavra “composição” associada ao fazer pictórico era aos poucos substituída por “enquadramento” do fazer fotográfico. O mundo não precisava ser percebido em sua totalidade (como se algum dia isso tenha sido possível).

A fragmentação do mundo parece ter encontrado uma técnica onde o fragmentar está no cerne de sua natureza. Natureza que Sontag pontua ao dizer que a fotografia ao ser comparada a poesia “supõem descontinuidades, formas desarticuladas e unidades compensatórias” (2009, p.112). O que podemos concluir, é que a imagem do corpo é uma referência fundamental no discurso do homem sobre si mesmo e que “à medida que encontramos modificações históricas e culturais nesse discurso, essa imagem do corpo é reconfigurada e posta ao serviço das novas formas de relacionamento”. (ARAÚJO, 2005, p. 223)

As vanguardas do início do século XX efetuam uma desintegração da figura humana: questionando a representação tradicional, cubistas, expressionistas, dadaístas e surrealistas dilaceram e deformam a anatomia humana. *Demoiselles d'Avignon*, concebida por Picasso entre 1906 e 1907, é emblemática da decomposição do corpo humano que marca a estética modernista. A total desconsideração pela anatomia realista, a sexualidade crua e a utilização de morfologia da arte primitiva refletem a distância do ideal do corpo humano. (...) Não se trata mais de um corpo visto, mas sentido. (MATESCO, 2004, p.36-37)

As vanguardas do século XX nos mostraram um homem fragmentado, deformado, sem chão. Contexto que bem mais adiante irá se refletir em milhares de obras de diversos artistas ao longo da história. Fragmentação passível de ser observada nos retratos da artista Flavya Mutran⁴⁹. Com a série *Bioshots*, Mutran nos propõe retratos que se diluem e tornam-se extensões/não extensões dela própria. Com o auxílio de *softwares*, partes do próprio corpo são manipuladas digitalmente na face de outros indivíduos. Projetada em rostos anônimos de fotos de anuários escolares americanos ela nos conduz para a discussão de um retrato particular: o autorretrato.

⁴⁹ Flavya Mutran – Marabá, PA (1968).



Fig. 10: Da série "Egoshot, Bioshot.", Fotografia, 2011, Flavya Mutran

Sua boca, no caso das imagens acima, é copiada e colada infinitas vezes nos remetendo a uma espécie de *assemblage*. O indivíduo e o anônimo são camadas de uma mesma face. O que é interessante notar é o discurso alegórico que a artista recria em seus autorretratos. Mutran nos propõe tanto uma representação simbólica da alteridade do eu quanto a diversidade de personagens que um dia também tiveram um passado, e agora, assim como a artista, se veem no imbricado e complexo jogo que abarca a então identidade. Segundo a própria artista "O apagamento parcial dos traços fisionômicos que identificam os personagens originais e a posterior inserção dos meus próprios traços faciais cria um ser híbrido, fantasmagórico, sem nome, sem rosto, sem história." (MUTRAN, 2011)

Para Virgínia Araújo⁵⁰, o autorretrato seria um "aprofundar a reflexão sobre si mesmo (...) olhar-se refletido, tomar consciência de si". Uma representação que coloca em xeque o exercício não apenas de uma percepção física e de fisionomia, mas do outro dentro de si. Da alteridade do eu que constitui cada um de nós. A natureza justaposta das imagens de Mutran nos possibilita questionar esse sentido de traços identitários também fragmentados quando não ausentes do homem moderno que não raro encontra diálogo com a apreensão fragmentada e também ausente do tempo e do espaço que as imagens fotográficas nos desafiam a pensar.

A fotografia possui essa característica em potencializar "tanto uma pseudopresença quanto uma prova da ausência" (SONTAG, 2004, p.26). Ao

⁵⁰ ARAUJO V.G.. O auto-retrato fotográfico – um estudo da construção fisionômica como arbitrariedade em Artur Barrio. In: I ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARE / IFCH-UNICAMP, 2005, Campinas. Revisão Historiográfica – O Estado em Questão. Campinas: UNICAMP, 2005. V.3.p.217-233.

falar sobre o poder da fotografia em tornar presente algo ausente, não se poderia prescindir da discussão do dispositivo fotográfico enquanto agente importante no desencadear da memória. Uma é a “garantia de nossa própria identidade, o modo de podermos dizer ‘eu’ reunindo tudo o que fomos e fizemos a tudo que somos e fazemos” (PROUST *apud* Chauí, 2009, p. 138) e a outra, segundo Kossoy é a de que:

a fotografia é memória e com ela se confunde. (...) A reconstituição histórica de um tema dado, assim como a observação do indivíduo rememorando, atrás dos álbuns, suas histórias de vida, constitui-se num fascinante exercício intelectual pelo qual podemos detectar em que medida a realidade anda próxima da ficção. (2005, p. 40)

No sentido da ausência, encontramos diálogo no conceito de desaparecimento pontuados por Jean Baudrillard⁵¹, Jean Marie Schaffer⁵² e Paul Virilio⁵³ ao associarem o conceito com a problemática da arte da desaparecimento, do signo do sujeito ausente e do simulacro, respectivamente. Tal desaparecimento do real parece ir ao encontro das imagens do mundo de hoje. Imagens que não se deixam capturar, ora apresentando-se esmaecidas e embaçadas, ora destituídas de uma forma, de um “rosto” que as identifique e, conseqüentemente, tragam em sua superfície o sentido de vínculo e pertencimento.

Tal necessidade de pertencimento e vínculo que as fotografias proporcionam, está na natureza das imagens intitulada *Deixe-me falar sobre meu pai* propostas pelo artista Ricardo Macedo, que, há pouco mais de seis anos, depois de adulto, conheceu seu pai. O encontro se deu em uma festa em comemoração aos sessenta anos do pai. Em meio a conversas e banda tocando ao fundo, Ricardo soube um pouco mais das preferências musicais e das leituras de que o pai gostava. No decorrer da noite, em homenagem ao aniversariante, foi projetado um vídeo com fotografias da vida de seu pai. Porém, em meio a tantas imagens, a ausência de Ricardo nelas trouxe a seguinte percepção ao artista:

Acompanhei a projeção das fotos e num misto de tristeza e alegria percebi algo que me tocou profundamente: em

⁵¹ BAUDRILLARD, Jean. A arte da desaparecimento. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

⁵² SCHAFFER, Jean Marie. A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico. Tradução Eleonora Bottmann. Campinas: Papyrus, 1996.

⁵³ VIRILIO, Paul. O espaço Crítico. Tradução Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Ed. 34 1993.

nenhuma daquelas imagens havia minha presença. Havia fotos dele na praia, com minha mãe antes de eu nascer, fotos dele com minhas irmãs, na praça, enfim... não havia registro de minha presença naquela vida. Naquele momento instalou-se em mim uma *falta*, tão grande que logo na mesma noite senti que deveria realizar algo a respeito disso. Senti que eu deveria participar daquelas recordações. (2011, p. 80)

Festas de aniversário, passeios na praça, a ida a praia, todas essas imagens que de certa forma parecem ilustrar a maioria dos álbuns de família e da qual Ricardo não participara devido sua história particular com o pai, foram reinventadas por meio de programas de manipulação de imagem. Como se os enquadramentos das imagens originais aguardassem a imagem do pai, cada uma foi resignificada com a inserção da figura paterna que passara a compor harmoniosamente os retratos. Nas palavras de Ricardo: “Resolvi então inserir-me naquela vida, tomando como suporte a imagem fotográfica. Imaginei então que minhas necessidades poderiam ser realizadas no plano do simulacro ou no terreno da fabricação de informação visual. (2011, p. 80)



Fig. 11: Da série “Deixe-me falar sobre meu pai, Fotografia, 2011, Ricardo Macedo

O artista forja delicadamente uma prova fotográfica de que o pai, apesar de não ter estado, agora está presente na história do filho. O texto que expõe as motivações do artista na realização deste trabalho é, ao mesmo tempo, um relato quase epistolar do desejo do filho. Texto aí é imagem, signo de conexão com o sentido das fotografias. Dessa forma, texto e imagem se combinam na reescrita de uma história particular, na qual as conexões afetivas estão recuperadas por um imaginário fotográfico. (KLAUTAU FILHO, 2011, p.18)

Na antiga tradição grega, a mortalidade seria resultado da perda da memória e “não foi por acaso que os gregos escolheram um dos sentidos para descrever a retomada da lembrança: beber a água fresca do lago de Mnemosine (NOVAES, 1988, p. 9). Perda essa que passou a ser lentamente adiada desde os anos 30 e 40 com o surgimento de câmeras fotográficas que para seu manuseio não necessitavam de grandes entendimentos do processo fotoquímico.

a vida dos grupos sociais e dos indivíduos passou a ser registrada muito mais pela imagem do que pelos livros de memórias, cartas ou diários, e a memória individual e familiar passou a ser construída tendo por base o suporte imagético. (VON SIMSON, 1988, p. 20).

Sendo assim, “é o suporte imagético que, na maioria das vezes, vem orientando a reconstrução e veiculação da nossa memória, seja como indivíduos, seja como participante de diferentes grupos sociais” (VON SIMSON, 1988, p. 20). No entanto, apesar desse poder evocador que as imagens detêm sobre a memória, como pensar em memória, que pressupõe ser “inseparável do sentimento do tempo e ou da percepção/experiência do tempo como algo que escoia ou passa” (CHAUÍ, 2009, p.138) se cada vez mais a memória parece estar imersa no paradoxo do “lembrar e esquecer”?

O que se anuncia é um regime temporal curioso: não meramente uma sincronicidade universal, mas, no interior dela, a gestação de novas condutas temporais que alteram o estatuto da memória, da repetição, da gênese, afetando assim, forçosamente, nossa relação com a ideia de projeto de história, de sentido, obrigando-nos a repensar a própria noção de contemporaneidade”. (PELBART, 2009, p.30)

As imagens que vemos proliferar ao nosso redor pouco ou quase nunca parecem ter a intenção de restar no tempo. Os álbuns de família, antes tidos como relicários de gerações, no contexto atual, de maneira diminuta falam sobre um grupo em comum. O perigo desse tempo raso é justamente a “falta de espessura, a sensação de atemporalidade e de que no lugar de um processo de deslocamento, exista apenas o agora” (CANTON, 2009, p.20). Esse sentimento de “agora” que mais traduz um sentimento de imediatez na colocação anterior não deve ser confundido com outra natureza na qual a memória se faz traduzir: “é do presente que parte o chamado ao qual a lembrança responde” (BERGSON *apud* BOSI, p. 48).

Poderíamos dizer que o passado *se faz presente*. E a lembrança precisa do presente porque, como assinalou Deleuze a respeito de Bergson, o tempo *próprio* da lembrança é o presente: isto é, o único tempo *apropriado* para lembrar e, também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o *próprio*. (SARLO, 2007, p.10)

Porém, o tempo presente do qual a memória necessita para lembrar se constitui em um exercício vazio se estiver destituída de um “entendimento” sobre este presente. E se temos, por um lado, a discussão fundamental da memória como ação evocadora, sua aparente contradição, o esquecimento, encontra seu dispositivo na (...) “não compreensão ou conhecimento profundo daquilo que envolve o fato em si, logo, ele passa a ser uma espécie de memória prótese, fora do sujeito, não identificada em sua trajetória, em sua história vivida” (SARLO, 2007, p. 24-25).

Com o passar do tempo, mais afirmativa a imagem se torna quando a reencontramos, negando ou afirmando a nossa lembrança. Seguindo tal lógica, seria aceitável considerar que “esquecer é humano e lembrar é fotográfico. Seria, caso fosse a lembrança uma operação mecânica e conclusiva. E caso, evidentemente, a fotografia fosse afirmativa e, porventura, tivesse eliminado de sua condição factual, a dubiedade e conflito”. (MICHELON, TAVARES, 2008, p. 13).

Quantas memórias podem estar contidas em uma imagem? Quantas imagens contêm em si diferentes memórias? Travessias incontáveis entrelaçam imagem e memória, constituindo histórias, documentos, lembranças do acontecido ou (re) escritas de um palimpsesto de ficções. A fotografia é atravessada por imaginários que livremente reordenam narrativas, fragmentos de um passado, de um presente insustentável cuja brevidade logo o transforma em outro tempo. (MOKARZEL, 2012, p7)

A memória jamais será cristalina e homogênea, a ela se integram memórias outras que tecem a colcha de nossos mais profundos pensamentos. Segundo Bosi, “a memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, ‘tal como foi’” e que se daria no inconsciente de cada sujeito (1994, p.55). Os relatos a seguir tratarão dos universos tantos que abarcam a questão da memória, seja ela como dispositivo de alegria e vínculo como também de dor e esquecimento.

MEMÓRIAS – OS OBJETOS DE ALEXANDRE SEQUEIRA

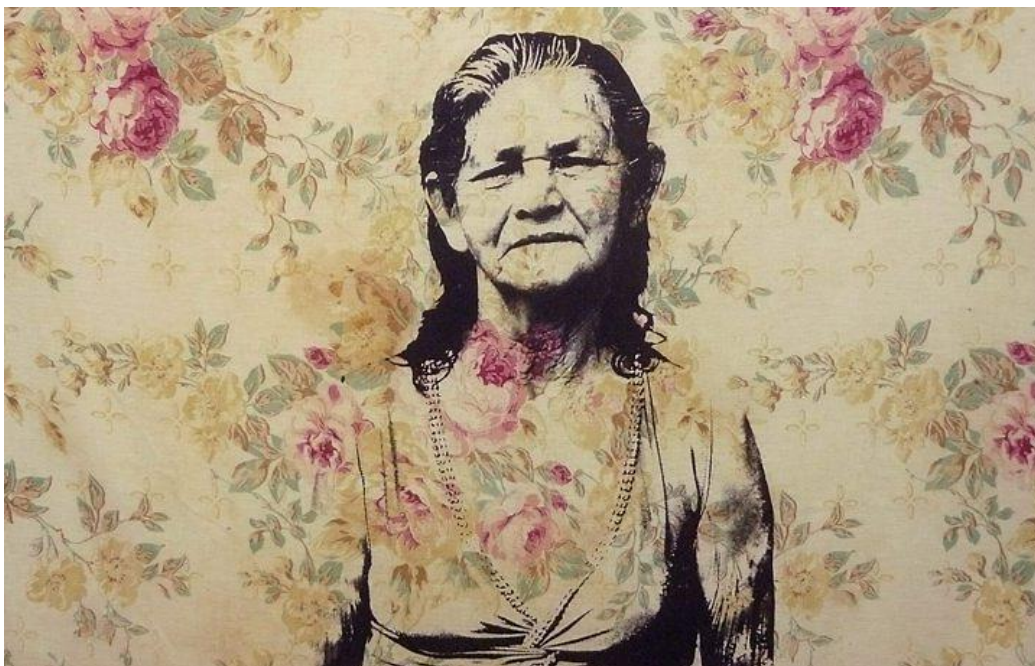


Fig. 12: “Dona Neide”, Técnica mista, 2005, Alexandre Sequeira

As imagens de Alexandre Sequeira⁵⁴ intituladas “Impressões de um lugar”, produzidas no início dos anos 2000, pertencem a um pequeno vilarejo de pescadores de uma região chamada de Nazaré do Mocajuba, a 150 km da capital, Belém. Tais imagens nos conduzem a uma leitura sobre a proximidade que o meio fotográfico permite entre as pessoas. O que a princípio seria uma pesquisa da paisagem local, se transformou em uma troca. A troca estabeleceu-se em diversos momentos e em especial no instante em que o artista foi solicitado pelos moradores a “tirar” um retrato deles. A partir daí, pode-se refletir sobre a relação que passa a se estabelecer entre quem capta a imagem e o retratado. Sequeira entende o retrato como uma via de mão dupla. Ao olhar para o outro, nos aproximamos de nossa própria condição, e Sequeira faz dessa relação, algo natural.

Num de meus inúmeros momentos de contemplação do rio no trapiche da vila, fui tomado de surpresa pela solicitação de um registro fotográfico feito por uma antiga moradora: um retrato 3x4 – necessidade comum entre os moradores da vila frente às exigências na expedição de documentos de identificação. prontamente me dispus a atender o pedido sem imaginar que aquele momento uma nova possibilidade

⁵⁴ Alexandre Sequeira – Belém, PA (1961)

de abordagem se apresentava, num procedimento que dirigia o foco para a relação entre o fotógrafo/fotografado, tendo a imagem como mediação. (SEQUEIRA, 2005, p.25)

A experiência inicial de ser o “fotógrafo oficial” da comunidade abriu um horizonte de reflexões para Sequeira. A convivência fez as imagens surgirem gradativamente. Algo que, longe de uma mera captura que poderia intuir em uma atitude invasiva, suas imagens refletem a trajetória de mais de 10 anos de convívio com os habitantes daquele lugar. Imagens que traziam em sua superfície a profundidade das relações que foram tecidas entre o artista e os habitantes de Mocajuba. Segundo Sequeira: “desse modo, em pouco tempo a fotografia foi re-introduzida em Nazaré do Mocajuba, suscitando em seus moradores uma série de reflexões acerca de imagem, identidade e memória” (2005, p.26).

Ao perguntar ao Sr. Carmelino Rodrigues, oitenta e quatro anos, um dos mais antigos moradores da vila, se havia se visto alguma vez numa fotografia, ouvi um depoimento revelador: - É a primeira vez que me vejo assim. Perdi há muito tempo atrás minha mulher e meu filho ainda adolescente. Hoje lembro do modo como agiam, vejo seus vultos em movimento, mas não consigo lembrar de seus rostos. Queria muito ter uma dessas de cada um deles. (SEQUEIRA, 2005, p.27)

O contato com a imagem fotográfica era escasso entre os moradores de Mocajuba. Alguns possuíam retratos antigos, velhos, resistentes ao tempo. Embora houvesse a inserção de aparelhos celulares detentores de câmeras fotográficas entre os mais jovens principalmente, a natureza de tais imagens dialogava com os modos de agenciamento dos retratos na atualidade: desapareciam com a mesma rapidez com que surgiam. No entanto, a partir do momento em que os moradores viram suas imagens surgir em papéis, trazendo a materialidade das imagens para o cotidiano daquela vila, Sequeira possibilitou àquelas pessoas lançar um olhar para si mesmos – “Os indivíduos precisam, como Narciso segundo Lacan, de sua imagem – um reflexo na água, um espelho ou uma fotografia – para formarem a imagem unitária de si mesmos” (HENKENHOFF, 2005, p.15).

As encomendas eram aguardadas com ansiedade e entregues à comunidade em fotos-varal, que se constituíam em verdadeiras celebrações. Nesses dias todas as rodas de conversa tinham na fotografia seu principal tema. Fascínio para inúmeras pessoas que jamais haviam se visto em

imagem, e que não abandonavam a cópia fotográfica um só momento ao longo do dia, vendo e revendo-a inúmeras vezes. (SEQUEIRA, 2005, p.26-27)

Os retratos devolvidos a seus respectivos “donos”, seja por captura no próprio seio da vila, ou restaurados por Sequeira, ao tomarem a materialidade do papel eram transfigurados em verdadeiros objetos de culto. Histórias de entes queridos, pessoas amadas, daquelas que não se encontravam mais ali, se tornaram narrativas frequentes. Uma das histórias que Sequeira comenta em seu texto referente a este trabalho, é a de dona Olgarina Chagas Pinto, também conhecida como “Dona Branca”. Uma senhora, na época, com cinquenta e quatro anos que, ao falar das imagens de seu álbum de família, não conseguiu esconder seus sentimentos.

Olgarina Chagas Pinto, cinquenta e quatro anos, nativa de Nazaré do Mocajuba, mais conhecida como Dona Branca, relembra momentos de sua vida num álbum de fotografias que guarda como um tesouro inestimável. Nele, imagens – algumas feitas por mim nos anos de convívio com a vila – seu marido já falecido há alguns anos, remetem-na a um tempo de companhia. Hoje Branca mora só e todas as vezes que folheou o álbum em minha presença, chorou. (SEQUEIRA, 2005, p.27)

A memória não prescinde de uma natureza narrativa. As imagens que compunham os álbuns daquelas pessoas eram objetos participantes do universo de suas lembranças. No entanto, diferente da memória, as fotografias por si só não “significam”. Elas “oferecem aparências – com toda a credibilidade e gravidade que normalmente emprestamos às aparências – afastadas de seu significado. Significado é o resultado de entender funções” (BERGER, 2004, p. 56). Funções que, aos poucos, em diálogos, olhares e a compreensão da história de cada um, Sequeira foi tecendo os fios em uma espécie de ritual, na qual as histórias e memórias de cada um foram sendo norteadas pela fotografia.

(...) rituais permitem que as pessoas se procurem e se reaproximem; os rituais avivam sentimentos coletivos, dando aos que deles participam um estado de efervescência. E é exatamente isso que permite unidade moral e coesão num momento em que o grupo se sente diminuído pela morte de um parente. (DURKHEIM, apud Caiuby Novaes, 2008 p. 119)

E foi essa convivência que permitiu à Sequeira ter liberdade para criar suas imagens – seus retratos. Ao escolher repousar os retratos em objetos de

uso pessoal como redes, lençóis, mosquiteiros, o artista não somente estabeleceu um diálogo íntimo do retratado com o seu universo cotidiano, como também levantou a discussão da identidade e memória daquelas pessoas. Os retratos reproduzidos em dimensões reais, quando expostas no ambiente que lhes era peculiar, provocou uma leitura de aproximação da identidade desses indivíduos e suas raízes tanto para os retratados quanto para os que observam tais imagens.

(...) qualquer objeto também tem uma natureza sígnica ou quase sígnica que lhe é própria e que é ditada pela sua funcionalidade. Do mesmo modo que uma palavra muda de sentido quando se desloca de um contexto para o outro, também os objetos encontram nos usos, inevitavelmente contextuais, a consumao de seus significados (SANTAELLA, 2003, p.144).

E foi a sensibilidade e respeito com que Sequeira lançou seu olhar sobre aquele universo particular que permitiu "sua entrada" nas moradas daquelas pessoas. Observao essa que se estendeu no processo de criao de seus retratos. Inicialmente foi proposto pelo artista a troca de objetos de uso pessoal por objetos novos. Troca que a meu ver s pde ser possível sem tanto estranhamento, pela confiança depositada no artista pelos moradores. Os objetos trocados no eram objetos quaisquer, eram objetos que integravam o círculo íntimo daquelas pessoas, como lenois, mosquiteiros, cortinas e redes que traziam em suas superfícies a "presença" de seus corpos.

Essas finas e delicadas superfícies funcionavam como limites, passagem entre dois universos: de um lado a claridade e a sociabilidade de uma sala, de outro, a penumbra e a intimidade de um quarto. Tnue limite que ondulando, ora velava, outras desvelava. Tecido que por anos foi testemunha e confidente de tantas intimidades e que traz no desgaste de sua matéria o signo do tempo, traduzido no esvanecimento de suas estampas de motivos florais. (SEQUEIRA, 2005, p.35)

Os objetos trocados eram mantidos em sua materialidade. Pequenos rasgos, manchas, marcas do tempo eram preservados na medida em que "o suporte devia guardar o dado inicial de ser objeto particular do fotografado. Isso reforçava a sensao de presença" (SEQUEIRA, 2005, p.37). Sensibilidade que se prolongou no entendimento que Sequeira teve da cultura visual que permeava

aquelas pessoas. Os tecidos florais, coloridos que estampavam os objetos trocados eram, na medida do possível, devolvidos em semelhante padronagem no intuito de não interferir em tais preferências. A tradução daqueles objetos ultrapassa a materialidade inicial para se prolongarem em extensões de suas subjetividades.



Fig. 13
"Seu Álvaro",
Técnica mista, 2005
Alexandre Sequeira



Fig. 14
"Seu Puã",
Técnica mista, 2005
Alexandre Sequeira

A carga sígnica do suporte/objeto presente em sua materialidade atribuía a imagem uma aura que a deslocava para além de sua condição de representação. Como se uma nova camada – indicial em sua materialidade, e simbólica no que traz de história agregada – revelasse uma nova dimensão a imagem fotográfica (SEQUEIRA, 2005, p.37)

Para além de meros objetos utilitários, os objetos que compõem o dia a dia mesmo na alteridade de contextos que abarca o cotidiano dos diferentes indivíduos, não traduzem apenas sua funcionalidade, acolhimento ou facilitador de alguma tarefa. Os objetos "nos dão um assentimento à nossa posição no mundo, à nossa identidade. Mas que, da ordem da beleza, falam à nossa alma em sua doce língua natal" (BOSI, 1994, p.441). Tão importante a presença desses artefatos em nossas vidas que não raro foram inúmeras vezes tratados quase como protagonistas em diversas narrativas, sejam elas orais, escritas ou visuais. A essa carga identitária que alguns objetos carregam foi denominada por Violette Morin de objetos biográficos:

São estes os objetos que Violette Morin chama de objetos biográficos, pois envelhecem com seu possuidor e se incorporam à sua vida: o relógio da família, a medalha do esportista, a máscara do etnólogo, o mapa-múndi do viajante. Cada um desses objetos representa uma experiência vivida. Penetrar na casa em que estão é conhecer as aventuras afetivas de seus moradores. Daí vem a timidez que sentimos ao entrarmos em certos quartos em que os objetos nos revelam quem é seu dono. (*apud* BOSI, 1994 p.441)

Ao observar as imagens de Sequeira uma questão se apresenta interessante: a partir do momento em que passaram a circular em galerias e espaços museais de diversos lugares, apesar de serem espaços totalmente distintos do ambiente da vila, estranhamente seus retratos traziam inscritos em suas superfícies a “presença” de seus retratados. Segundo Alexandre “nos panos envelhecidos, cada desbotado, cada pequeno rasgado, era sinal de um momento vivido, signo que trazia a marca do tempo” (2005, p.29-30). Tal experiência talvez dialogue com o conceito anterior dos objetos biográficos, que “(...) nos dão a pacífica impressão de continuidade” (BOSI, 1998, p.441). E no outro extremo, temos as impressões dos moradores de Mocajuba que ao verem suas imagens projetadas em escala real em seus objetos pessoais, com espanto, emitiram suas impressões:



Fig. 15: Registro da exposição realizada na Fauna Galeria, SP. Alexandre Sequeira

Dona Benedita, 47 anos, nativa de Nazaré do Mocajuba, com um tipo físico forte e característico de uma genuína cabocla de nossa região, ao se deparar com sua imagem impressa numa cortina de flores vermelhas, que anteriormente decorava sua casa, fez o seguinte comentário: "Não imaginava como eu era tão parecida com minha cortina". (...) É comum escolhermos objetos para comporem nossas casas relacionando-os com nossa personalidade. O senso comum diz: "acho isso a minha cara"⁵⁵ (CHIODETTO, 2007).

E assim como Dona Benedita se "viu" em sua cortina, Sequeira, curiosamente, ao lançar um olhar sobre suas imagens, também percebeu sua "presença" nelas. Segundo Chiodetto (2007), "representar o outro implica inevitavelmente em se representar também. Estudos ligados à Antropologia Visual e às Artes em geral, se debatem sobre como traduzir o outro de forma mais enfática, sem que (...) resultem no inócuo exercício de ver o outro como mero espelho". Porém, o encontro com o outro sempre será permeado pelas "marcas" que inscrevem a história de cada um. Fenômeno este percebido no exercício de tradução da realidade e da própria semiótica, que enxergam a tradução como representação, ou seja, percepções inscritas sob o signo da contaminação.

E qual não foi minha surpresa por fim, ao deparar-me com imagens de moradores estampadas em seus objetos pessoais, e perceber nelas o reflexo de mim mesmo. Jogo mágico de espelho que subverte a lógica embrutecida da realidade e reflete semelhanças na aparente diferença estabelecida. O jogo nos surpreendendo ao se confundir com a vida, ao se tornar um complemento dela. Ele a amplia, e nessa medida torna-se uma necessidade tanto para o indivíduo como para o grupo devido o sentido que encerra, à sua significação, ao seu valor expressivo e suas associações. (SEQUEIRA, 2005, p.43)

A fotografia parece exercer um estranho fascínio enquanto imagem. Paradoxalmente, é objeto de culto e, ao mesmo tempo, facilmente descartada hoje. Tal questão me remete à percepção de Barthes sobre a imagem de sua falecida mãe. Uma imagem que não teria nenhuma razão de ser mostrada em seu livro, pois "apenas a mim significa" segundo o autor. O valor de uma fotografia está cada vez menos no "que ela traz de sua suposta origem documental, histórica ou jornalística, e cada vez mais naquilo que lhe é exterior, o olhar que, a tem como objeto e que a tornará como um elo para uma narrativa sentimental". (BUCCI, 2008, p. 80). No que ela me oferece enquanto memória.

⁵⁵ Texto crítico escrito para a apresentação da pesquisa Nazaré do Mocajuba no Projeto Portfólio do Itaú Cultural, na cidade de São Paulo no ano de 2007.

ESQUECIMENTOS – AS IMAGENS SUSPENSAS DE CLÁUDIA LEÃO

Ao contrário da narrativa anterior de Sequeira que nos propõe a fotografia como dispositivo vinculador de histórias, memórias e tradutor do sentimento de continuidade de afetos, a experiência que será narrada nos encaminha a pensar os retratos em outra perspectiva: a leitura dos retratos como objetos que evocam o “esquecimento”. O discurso será construído a partir do trabalho de conclusão de mestrado intitulado *Imagens Suspensas - a (re) constituição comunicacional da solidão e das lembranças de mulheres idosas esquecidas nos asilo*⁵⁶ da artista Cláudia Leão⁵⁷ que teve como *locus* investigativo o Abrigo Padre Frederico Ozanan localizado na zona norte da cidade de São Paulo.

Mas antes, gostaria de relatar um pouco o universo da artista Cláudia Leão. Em 1998, Leão com a série “O rosto e os outros”⁵⁸ apresentou imagens de pessoas em vidros e espelhos deteriorados pelo tempo, dispostas em fragmentos de janelas de casas demolidas ou apenas em vidros e espelhos, igualmente sob a ação do tempo. Presentifica-se nesta série o retrato ora apropriado de arquivos outros, ora de domínio pessoal. Tais imagens suscitam um sentimento de cumplicidade com os personagens que ela nos apresenta. São como pessoas anônimas que por um lapso de segundos, tornam-se familiares.

Ao mesmo tempo em que discute a perda, a ausência, o esquecimento, Leão, neste trabalho, não nos propõe imagens que beiram à assepsia. Ao contrário, nos sugere imagens que a cada fragmento de seus vidros e espelhos temos a sensação de possibilidades. A escolha por vidros e espelhos enquanto suporte material para suas imagens podem até trazer à tona a fragilidade e esquecimento, mas ela nos deixa vestígios, vestígios de um tempo que persiste. Segundo Leão (2003, p. 14), “é ainda por meio dessas fotografias que permito que esses personagens restem

⁵⁶ O abrigo fica no bairro de Tremembé, zona norte da cidade de São Paulo, foi fundado em 1966. O asilo tem prioridade em atender mulheres acima de 60 anos que não possuam ninguém mais na vida e que estejam lá por sua vontade.

⁵⁷ Cláudia Leão – Belém, PA (1967).

⁵⁸ O Rosto e os Outros (Belem/PA- março/1995/MABEU).

sobre as superfícies empoeiradas ou sob espelhos oxidados, se façam imagens esmaecidas e sejam somente fotografias”.

No Maneirismo, a metáfora do espelho quase se transforma em obsessão e em substrato da angústia, da morte e do tempo. Inúmeras são as verdades que se perdem por entre os meandros do labirinto especular. (COSTA, 2010, p.2318)



Fig. 16: Da série "O Rosto e os Outros", Fotografia, 1995, Cláudia Leão

E é este universo entre a lembrança e o esquecimento que norteia sua pesquisa no Abrigo Padre Frederico Ozanan em 2005. Assim como Sequeira, Leão também procura em imagens de um circuito mais fechado traduzir suas inquietações. O universo de discussão de suas imagens são retratos de álbuns de família. Retratos que pertenceram a álbuns que um dia foram preenchidos com os momentos mais importantes de vida de uma pessoa: "e naturalmente, são fotografias de nascimento e dos anos de vida de um filho, do casamento, dos pais, de irmãos, dos avós, de passeios, de aniversários, enfim. Fotografias, somente fotografias, sem rebuscamento técnico, sem valor material, simplesmente fotografias" (LEÃO, 2005, p.14-15). Retratos de família parecem exercer um estranho fascínio. Segundo Leite:

Os retratos de família existem em famílias de diferentes camadas sociais e econômicas, e das mais distintas origens geográficas, e de que o hábito de conservar os álbuns, gavetas ou caixas de fotografias de família, pode ser documentado, desde o início do século XX, exprime uma atração constante desses retratos. (2005, p.35)

A artista entrou pela primeira vez no asilo em 2002 em busca de fotografias de família que tivessem resistido ao tempo e às mudanças da vida. Em meio a longas conversas, troca de olhares e confidências, cada uma daquelas mulheres passou a narrar suas histórias particulares. Histórias que pareciam refletir o lugar na qual elas habitavam agora: o asilo - “um lugar onde a vida é reconstituída com o sentimento do abandono e da solidão” onde “as pessoas que ali vivem vão se acostumando e tentam viver”. (LEÃO, 2005, p.15). Tal sentimento de abandono foi aos poucos se mostrando na presença dos retratos de família daquelas senhoras. Aliás, na ausência de tais imagens. Todas as tentativas de aproximação com tais imagens foram em vão. Por quê? Porque simplesmente essas imagens não “existiam”.

Uma delas, porém, me disse de maneira muito seca que não tinha mais fotografias da sua família, porque havia rasgado todas elas há pelo menos um ano e meio (a data que ela me dava era exatamente o tempo que ela estava ali (LEÃO, 2005, p.15)

Antes tidas como objetos de culto tomavam agora o caminho do esquecimento: foram deixadas nas casas de seus filhos (a maioria das senhoras daquele asilo foram deixadas lá por seus filhos e não por suas filhas), que por sua vez foram abandonados como objetos sem valor em garagens, quatinhos de entulho etc. “O abandono estimula o encadeamento de outros abandonos, sendo o mais enfático: a perda da identidade: não fazer mais parte daquela família. Não pertencer (LEÃO, 2005, p. 22)”. O sentimento de não pertencimento às famílias das quais fizeram parte, talvez, seja uma das justificativas para que os seus retratos não estivessem em meio aos seus pertences quando se mudaram para o asilo.

No entanto, o que eu propunha caiu por terra, porque as fotografias ficaram, foram perdidas ou não existem mais. E se existem onde estão? Como estão? Com quem estão? Qual o percurso que fizeram, até deixarem de existir (...). O percurso feito entre *suas* casas e o asilo não tem bases de transformação, mas de mudança, e mudar é deixar de ser. No caso delas, significa recomeçar uma vida nesse lugar estranho e propenso à solidão, à uma experiência difícil. É um lugar desconhecido, sem referência. O que ali pode ser constituído, se é um lugar de passagem? Estão ali para esperar. (LEÃO, 2005, p.24)

Para Leão, “as fotografias tinham um caráter vinculador, porque ali estava inscrita a história de quem fez parte daquela família” (2005, p.15). Porém, ao se deparar com aquela realidade na qual ao contrário, as fotografias não tinham tal natureza, a indagação sobre que sentidos esses retratos passavam a ter quando perdiam tal valor tornou-se parte de sua reflexão. Desse modo, Leão passou a conduzir seu trabalho por meio das imagens das lembranças, sedimentada sobre a memória longa, feita de tudo o que ainda permanecia latente na lembrança daquelas mulheres, penetrando assim nas imagens ausentes. A essa categoria de imagens, chamou de *imagens suspensas*.

Tal condição justifica o desenvolvimento de sua pesquisa sem a presença de imagens. Leão conduziu todo o trabalho mediante apenas anotações e conversas. Sem registros fotográficos, sem equipamentos de gravação. Tendo apenas o corpo como mediação. E foi justamente nos sentidos depositados no corpo que as imagens daquelas senhoras gradativamente foram surgindo, pois, o corpo não é somente um instrumento bioalimentável onde as necessidades químicas, físicas e biológicas são supridas, porque ele não vive só fisicamente. “Mais do que isso, o nosso corpo é o suporte de nossas vivências, de nossas histórias, histórias que estão mergulhadas em nós e sobre o que escolhemos olhar” (LEÃO, 2005, p.36).

Olhar não é “apenas dirigir os olhos para perceber o ‘real’ fora de nós. É, tantas vezes, sinônimo de *cuidar, zelar, guardar*, ações que trazem o outro para a esfera dos cuidados do sujeito”. (BOSI, 1988, p. 78). Assim como foram abandonadas no asilo, essas mulheres também abandonaram suas imagens. Seus retratos são “um espelhamento onde uma reafirma a condição da outra: elas estão para as suas fotografias assim como as suas fotografias estão para elas (...). Desse modo, quando falam do desencontro das suas fotografias, estão falando de si mesmas, ‘escolhendo’ o destino das suas imagens” (LEÃO, 2005, p. 27). Por mais longe e perdidas que suas imagens estivessem:

Mesmo solitariamente vivendo no asilo, longe dessas fotografias que descartaram, as lembranças retornam e acusam as suas existências. (...) Sem conseguirem se desviar dos seus rastros de

dores e saudades o passado retorna não sobre a base do papel, mas sobre outro suporte do qual não conseguirão se desvincular até o momento da morte". (LEÃO, 2005, p.17).

Seus corpos eram extensões de suas memórias, de suas vivências, pois a percepção não é causada pelos objetos sobre nós e nem é causada pelo nosso corpo sobre as coisas, ela é a relação entre elas e entre nós e elas. O que torna possível e real essa relação? O fato de que nós e as coisas somos seres corporais, como foi pontuado anteriormente por Merleau-Ponty e que Pierre Jeudy também reitera:

O que eu sinto, o que aprendo, o que memorizo, todas as sensações, percepções e representações interferem nas imagens de meu corpo, que é simultaneamente a possibilidade e a condição daquilo que experimento e de minhas maneiras de interpretar o que eu experimento. (JEUDY, 2002, p.20)

O esquecimento era a maneira que encontraram para sobreviver. Contudo, embora não desejassem lembrar, seus corpos traziam a marca da história de cada uma daquelas mulheres. O lembrar "não se prescindiu do passado pelo exercício da decisão nem da inteligência. Tampouco ele é convocado por um simples ato da vontade" (SARLO, 2007, p.9). Aquelas mulheres precisavam "lembrar para se manterem vivas, algumas estão inteiramente no passado, falam do presente como se no passado estivessem" (LEÃO, 2005, p.26).

A questão acima encontra diálogo na percepção do fotógrafo esloveno Evgen Bavcar que propôs que "a fotografia não seria antes de mais nada uma imagem mental do mundo (...) cuja impressão sobre o papel seria apenas um fenômeno secundário?" (2005, p.36). Mas, paradoxalmente, tais imagens mentais possuem ligação direta a imagem fotográfica, pois, segundo Leite, a "memória funciona através de imagens fixas, como retratos" (LEITE, 2005, p.36). As senhoras de Padre Ozanan embora não tivessem seus retratos, ainda assim eram por meio dessas imagens inscritas em suas memórias que elas alcançavam sua história. Num misto de lembrança e esquecimento.

E se seus corpos emanavam suas histórias, essas histórias eram tão suas quanto à da família a qual um dia fizeram parte. Para além das memórias daquelas senhoras, é importante entender os mecanismos de constituição da

memória que víamos se desenvolver até pouco tempo. Nossas lembranças, não tem data, hora marcada, elas são vestígios de vidas passadas, anteriores inclusive ao nosso nascimento. Foram agregadas às nossas memórias e resignificadas em sua condição presente. “Entre elas, contam-se feitos dos avós, mas também nossos, de que acabamos ‘nos lembrando’. Na verdade, nossas primeiras lembranças não são nossas estão ao alcance de nossa mão no relicário transparente da família”(BOSI, 1994, p. 425). E como ficam tais laços se estes se encontram cortados?

A questão acima nos traz o entendimento que se tem do passado enquanto “um exercício de reflexão do seu fazer que ao ampliar é indissociável da presença dos velhos entre nós” (GONÇALVES FILHO, 1988, p. 97). Quando não se tem mais as vozes dos avós para contar as histórias de suas vidas (que são nossas também), sua “época nos parece como um caminho apagado na distância. Perdemos os guias que o percorreram e saberiam conduzir-nos em suas bifurcações e atalhos”(BOSI, 1994, p.421).

As fotografias guardavam histórias para serem evocadas, para refletirem nos seus descendentes como projeção de futuro, para saberem quem são, para então constituírem suas identidades retroalimentadas pelo o que foram como crianças e como jovens no passado. No entanto, não há mais espaço para essa ação, as coisas parecem estagnadas. Não existe quem queira escutar histórias de quem foram ou de como foram suas vidas. Quem poderiam escutá-las, seus netos, bisnetos, não estão próximo delas, logo essas histórias se perdem. (LEÃO, 2005, p.25)

A profundidade do tempo passado parece ser moldada como a mesma superficialidade com que os retratos dos álbuns foram esquecidos. Simplesmente se esquecem os laços, o sentido de continuidade das histórias. Segundo Sontag, “um álbum de fotos de família é, em geral, um álbum sobre a família ampliada – e, muitas vezes, tudo o que dela resta” (2004, p.19). E longe de se levantar a discussão dos álbuns enquanto objetos “saudosistas” apenas, os rostos que impregnam suas superfícies dizem mais do que meras aparências. Elas comportam traços que nos acenam do passado para constituírem nosso presente.

A CIDADE PERMEADA PELO ROSTO

Mas o que viria a ser um retrato? Embora o senso comum nos coloque a representação de uma face e não raro encontremos exemplos notáveis de grandes retratos na história, a proposta deste capítulo pretende adentrar um pouco mais no universo deste gênero que parece estar em constante diálogo com tantas questões relacionadas à nossa subjetividade. Neste capítulo será levado em consideração o entendimento de uma acepção mais ampla, tomando inclusive o corpo enquanto território para além de sua visibilidade. Entendimento que se torna mais claro ao mergulharmos no universo das Artes.

Pretende-se levantar questões sobre uma prática do retrato, que se faz presente muita das vezes pela ausência da figura humana. Possíveis “retratos contemporâneos” – que é concebido neste trabalho como um retrato em que a presença do rosto embora se faça ausente ou quase ausente, ainda assim é perceptível. Uma prática que se tem notado em uma grande parcela dos “retratos” produzidos em especial por artistas do final da década de 90. Para isso, será pontuado algumas questões que nos fazem refletir sobre as concepções que temos sobre essas imagens.

Ao passo que proliferavam os estúdios fotográficos no fim do século XIX e início do século XX em todo o mundo, satisfazendo a uma demanda cada vez maior de produção de retratos, alguns sujeitos lançaram-se em busca de novas possibilidades perceptivas dentro da fotografia. Vertentes e escolas estilísticas na Europa, como o pictorialismo, tentavam aproximar a fotografia ao estatuto de arte, buscando na visualidade das grandes pinturas seu reflexo. David Octavius Hill e Margareth Cameron são alguns dos fotógrafos que adentraram neste universo explorando em especial o gênero do retrato.

Tal questão pode ser considerada o indício de um cenário onde profundas alterações de cunho político, social e cultural passam a questionar os usos e funções da fotografia. A fotografia é desafiada a expandir-se e a explorar novos territórios perceptivos. Sua vinculação

unicamente pelo viés de registro é questionada. E o retrato enquanto captura de um pretense rosto torna-se uma imagem particular a ser explorada.

No Brasil, segundo Chiarelli (2002), as primeiras fotografias produzidas no país exploraram acima de tudo a paisagem humana. O objeto foco de atenção não era senão retratar o brasileiro. Tal sujeito em suas mais variadas tipologias. Sejam os nordestinos afetados pela seca até os habitantes do Sul, com os costumes peculiares de suas raízes europeias. Questão que pareceu esgotar-se em meados da década de 70 e início dos anos 80, quando alguns artistas perceberam que as relações de identidade com o outro e consigo mesmo embotavam-se cada vez que se davam conta da ambiguidade social na qual estavam imersos.

Porém, nos fins da década de 80 e início dos anos 90 é possível observar a configuração de uma outra trama fotográfica nas artes visuais brasileira. A identidade do retrato antes almejada segundo os critérios de identificação de si mesmo e com o outro vai gradualmente perdendo espaço para uma outra percepção. A percepção dos traços identitários sob o prisma do “apagamento”. De acordo com Chiarelli:

Ao invés de continuar investindo na busca da identidade do brasileiro, principiou a se preocupar com a explicitação do ‘apagamento’ desse mesmo ser – um ser, na verdade, sem traços distintivos dentro da complexidade social do país (2002, p. 133),

Chiarelli nos coloca que tal “apagamento” passou a ser discutido nessas produções de acordo com duas visões distintas: uma estava ligada à total descrença do “antigo e persistente desejo de flagrar as supostas peculiaridades da população brasileira” (2002, p.133), enfatizando ponderações de cunho social, a exemplo dos trabalhos da artista Rosângela Rennó; a outra questão estava ligada não mais a uma discussão social, mas a um território mais interior, por assim dizer. A perda/apagamento dos traços identitários nesta segunda visão era do sujeito em si e do outro, pelo “aniquilamento do indivíduo numa sociedade de massas” (CHIARELLI, 2002, p.135), como exemplo, o trabalho da artista Flavya Mutran já citado.

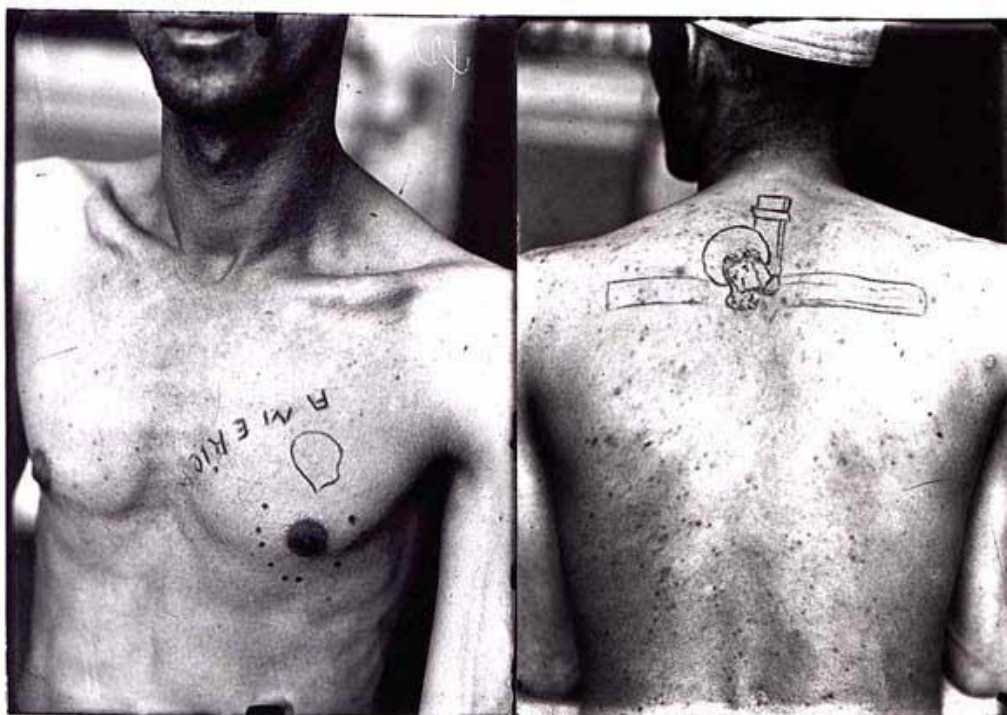


Fig. 17: Da série "América e Cristo", Fotografia, 1996, Rosângela Rennó

É neste contexto de busca por outros parâmetros de reflexão, que se observa o amadurecimento de uma fotografia que não desejava "ser" fotografia somente, mas "ter" a fotografia como possibilidade de articulação/reflexão com outras linguagens para a construção de uma poética visual não mais homogênea, mas acima de tudo expandida. Seja a denominação que se associe a esta fotografia – expandida, contaminada, manipulada ou construída, o que em jogo era uma fotografia que não comportava mais um meio "puro", mas:

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 dança, a poesia e a própria fotografia tradicional (CHIARELLI, 2002, p. 115).

Segundo as colocações anteriores, observa-se igualmente, tanto nas propostas de "apagamento" dos traços identitários social ou individual, uma busca de uma fotografia que não queria mais transmitir a transparência das coisas, como diria Baudrillard. Uma fotografia que mais do que reproduzir objetivamente uma realidade, queria cercá-la de ruídos. A opacidade da

imagem torna-se alvo de experimentações em que fotógrafos utilizam-se das mais variadas possibilidades técnicas e conceituais para tornar tais imagens um imbricado jogo de formas, linhas e cores.

E se até o presente momento, ainda temos a presença de um rosto em tais imagens, essa presença aos poucos atinge um grau de complexidade bastante interessante em meados dos anos 90. Neste momento da história temos uma intensificação de eventos que corroboram para mudanças profundas na percepção do tempo/espaço. Sem sombra de dúvidas, a internet passa a estabelecer uma outra relação da imagem de si e do outro daquele indivíduo que se vê cercado por possibilidades mil de mobilidade e comunicação (e estamos falando do início da popularização da internet).

Ao mesmo tempo, o crescente desenvolvimento das grandes metrópoles e sua explosão demográfica fruto do êxodo rural das décadas anteriores, insere mais uma vez aquele homem em um território cheio de oportunidades e estímulos visuais. É como se estivéssemos experimentando uma espécie de “eterno retorno” do século XIX que viu nascer o dispositivo fotográfico com o crescimento do setor industrial e também o florescer da ideia de cidade moderna. A cidade torna-se objeto de investigação para muitos artistas que viram em suas ruas e becos um labirinto a ser explorado.

A cidade e sua estreita relação com o retrato enquanto o rosto de quem a vê e a constitui está no limiar dessa discussão. Reflexo de escolhas, anseios e devaneios. Como um espelho, que é utopia, um espaço irreal que abre atrás de uma superfície e ao mesmo tempo é heterotopia, pois o espelho é real, nos permite ver onde não se está como um jogo que só encontra seu lugar dentro do observador, como um espaço de liberdade e resistência segundo Foucault. A representação do retrato como experiência mista, suspensa no tempo e por ironia, no próprio espaço.

A fotografia e a metrópole têm uma história comum, são fenômenos tipicamente modernos, produtos da racionalidade técnica, voltados para as massas como objetos úteis ou dedicados à contemplação. Nessa coexistência, a cidade se oferece à fotografia como suporte, a fotografia acolhe a cidade como tema privilegiado. E tanto

uma como outra experimentam crises decorrentes de suas expansões e da pressão de suas fronteiras. (ENTLER, 2007)

O entendimento do espaço desde sempre norteou as relações do homem, sejam elas geográficas, políticas, econômicas e culturais ganhando contornos complexos quando terminologias tão próximas e ao mesmo tempo tão distantes se inscrevem em sua natureza. Espaço e lugar: duplo inerente à dinâmica da espacialidade e às relações que estabelecemos com os objetos com os quais nos relacionamos tornam-se foco de reflexão de estudiosos e artistas. A cidade é acolhida como o “espaço” privilegiado dessas investigações e passa a ser vista como um sítio arqueológico, um palimpsesto de camadas no qual a subjetividade do homem se fazem inscrever.

Michel de Certeau em *A invenção do cotidiano* distingue o espaço do lugar da seguinte forma: o espaço se define pelo entrecruzamento de vetores produzido por operações e movimento, como algo praticado, enquanto o lugar é o âmbito da apropriação, no qual os sentimentos de pertencimento e de memória estão enraizados. O lugar representa dessa forma a corporeidade do cotidiano, conceito este que se aproxima do “espaço existencial” de Merleau-Ponty (1999) e o de “espaço antropológico” de Augé (1994), pois ambos entendem o lugar como o território no qual o corpo se torna uma experiência particular e familiar que se mostra na espacialidade.

E é neste “lugar” de relações tão particulares que se refletem as imagens dos retratos produzidos por uma parcela significativa de artistas hoje. Imagens de rostos que espreitam entre portas, janelas e corredores de casas, apartamentos e hotéis. No Brasil, esta relação do corpo e a cidade talvez tenha como embrião o olhar sensível de Militão Azevedo com o seu “Álbum comparativo da cidade de São Paulo” datado de 1887. Nesse álbum, o fotógrafo capta a cidade paulista entre os anos de 1862 e 1887. Suas imagens refletem mais do que simples paisagens urbanas. São imagens de um olhar de alguém que vive sua cidade.

O que não salta à vista mas está sempre presente nas fotos, reunidas após 25 anos, é a presença de Azevedo como testemunha e agente daquela transformação. (...) Ali o objeto fotografado confunde-se com o sujeito-fotógrafo: a cidade e o artista que a registra são um mesmo personagem em transformação o tempo e no espaço (CHIARELLI, 2002, p. 115).

Walter Benjamin em suas *Passagens* percebeu esse paralelo entre a fisionomia e a cidade por meio de sua influência maior que foi o escritor Baudelaire. Ele aprendeu a ver a cidade como um corpo humano e a usar a técnica de sobreposição, que faz com que a percepção da cidade e do próprio corpo se confundam. Uma possibilidade de flagrar esse momento em que o sujeito se mescla à fisionomia da cidade e ao mesmo tempo de si mesmo. Seu rosto, então, assemelha-se mimeticamente à cidade que ele habita: “Essas fisionomias urbanas revelam tanto a silhueta das cidades quanto o perfil de seus moradores (BRISSAC, 2003, p.59).

Tomando a percepção do corpo que se expande no território urbano, podemos citar a obra *Symbiosis*⁵⁹ da artista Roberta Carvalho⁶⁰. Como se as coisas pudessem adquirir um “rosto”, Roberta por meio de projeções digitais, confere uma fisionomia às típicas mangueiras de nossa cidade. A aparente imobilidade das árvores ganha com as projeções, uma dinâmica que encanta e ao mesmo tempo nos faz refletir sobre inúmeras questões. Ao visualizar aqueles rostos que de tempo em tempo faziam movimentos sutis como olhos a piscar e a observar algo além dos limites da árvore, temos a ligeira impressão que mais do que um simples jogo de imagens, a artista propõe um diálogo entre dois universos que se complementam: a natureza e o homem.



Fig. 18: Da série “Symbiosis”, Fotografia, 2009, Roberta Carvalho

⁵⁹ Symbiosis foi realizado à convite da Fotoativa em 2009 e posteriormente na programação da exposição Indicial e também no Festival Vivo Art.Mov ambos em Belém. COSTA, Gil Vieira. (Des)territórios da Arte Contemporânea. Monografia de Mestrado

⁶⁰ Roberta Carvalho – Belém, PA (1980)

A percepção do espaço urbano como possibilidade de diálogo com os retratos produzidos hoje⁶¹ encontra nas reflexões de Patrick Pardini uma rica fonte para perceber que antes de constituir, para a sociedade e a cultura, um gênero visual ou uma prática artística, o retrato, “delimita um tipo de experiência: a relação com sujeitos, e implica um modo de percepção: a percepção de subjetividades, que é um modo de percepção poética (2010, p.89). Percepção que se estende ao entendimento que Argan tem da cidade não apenas como um invólucro ou uma concentração de objetos artísticos, mas um produto artístico ela mesma.

A hipótese de cidade ideal implica o conceito de que a cidade é representativa ou visualizadora de conceitos ou de valores, e que a ordem urbanística não apenas reflete a ordem social, mas a razão metafísica ou divina da instituição urbana (ARGAN, 2005, p.74).

A reflexão acima nos permite pensar que o retrato acolhe em sua visualidade não simplesmente a presença de um rosto, mas sua potencial ausência como possibilidade de sua presença indireta. Tal olhar é colocado por Pardini ao defender o mundo como fisionomia na manifestação de sujeitos não humanos através da fotografia. Segundo Pardini, o negativo do vazio coincide com o positivo de outra dimensão: “descobre-se nesta paisagem vazia a presença do homem de modo indireto e diferido, pela via do resíduo, do vestígio, da ruína e do artefato” (2010, p.94). A paisagem para ele é experimentada pelo fotógrafo como um palco vazio de onde os atores acabaram de sair, deixando rastros de sua passagem.

Rastros e vestígios que o artista Alberto Bitar⁶² capta em seu trabalho intitulado “Todo o Vazio”. Em uma das imagens, vemos duas fotografias distintas: de um lado, a cozinha do antigo apartamento habitado pelo artista, e do outro um possível quarto de hotel. Apesar de traduzirem dois universos particulares, ambas trazem visualidades no qual a presença indireta de alguém se faz inscrever, e curiosamente tal presença não reflete uma sensação de pertencimento, mas de solidão. A cozinha que poderia sugerir o

⁶¹ O “hoje” refere-se em especial às imagens produzidas da década de 90 até a atualidade. Mas entende-se que a prática de imagens no qual a cidade é o foco data desde as primeiras fotografias produzidas no século XIX.

⁶² Alberto Bitar – Belém, PA (1970)

calor de refeições e conversas, não ecoa tais ruídos, e o quarto do hotel não sugere acolhimento.



Fig. 19: "Todo o vazio", da série "Sobre o Vazio", Vídeo, 2011, Alberto Bitar

Tais imagens encontram diálogo no sentido de "pregnância" de Merleau-Ponty, no qual o filósofo aponta tal conceito como "tudo aquilo que não sendo visível, nos permite ver e não sendo pensado, nos dá a pensar através de um outro pensamento" (2003, p.19). Pensamento que esbarra nos sentidos depositados ao questionarmos a potência do "invisível": o invisível não é alguma coisa que esteja para além do que é visível. Mas é simplesmente aquilo que não conseguimos ver. Ou ainda: é aquilo que torna possível a visão (...) O que nos faz ver mais do que vemos" (PONTY, *apud* BRISSAC, 2003, p.17).

Mas a imagem contemporânea pode falar desse retrato invisível? Algo que force o pensamento à presença de algo? Como abordar aquilo que nos escapa? De todas as artes da imagem, a fotografia é provavelmente aquela em que a representação está ao mesmo tempo, o mais perto possível de seu objeto, pois é sua emanção física e direta, mas é igualmente, "aquela em que a representação mantém uma distância absoluta do objeto, em que ela o coloca, com obstinação, como um objeto separado. Tanto mais separado quanto perdido"(DUBOIS, 1993, p.312). O retrato é uma realidade complexa, difícil de ser abarcada por uma fórmula, soa ingênua a definição do gênero. O retrato nem sempre coincide com um corpo concreto e, muito menos, com um rosto.

O CORAÇÃO É UM CAÇADOR SOLITÁRIO: OS RETRATOS PERDIDOS DE MARIANO KLAUTAU FILHO



Fig. 20: Da série "Hoppe", Fotografia, 2007, Mariano Klautau Filho

Pequenos momentos vivenciados ora de relance ora com um olhar particular. As imagens que compõem o universo do artista Mariano Klautau Filho⁶³ remetem a ideia de um "viajante": alguém em constante busca por um novo lugar. No entanto, um viajante que não está interessado em grandes narrativas, mas em micro histórias. Discretos episódios que suscitam uma experiência no silêncio, no "estar só". Como o passageiro do prólogo de *Não Lugares* de Augé, que narra o momento que prescindiu o decolar de seu avião para mais uma jornada solitária. O artista transita por um universo de imagens aparentemente díspares que curiosamente se encontram e propõem narrativas enviesadas. Retratos enviesados.



Fig. 21: Da série "Finisterra", Fotografia, 2002-2007, Mariano Klautau Filho

As imagens que serão analisadas a seguir, compõem as séries "Matéria/ Memória", "Hoppe", e "Depois do fim" produzidas pelo artista entre os anos de 2002 e 2011. Como o personagem "o colecionador" da

⁶³ Mariano Klautau Filho – Belém, PA (1964).

obra “Tudo se ilumina”⁶⁴, que monta um extraordinário mural em sua casa com diversos objetos e o nome de seus respectivos donos, Mariano nos remete também a uma espécie de “coleccionador”, mas um coleccionador interessado apenas em imagens. Imagens que ele seleciona em um trânsito entre a literatura, o cinema e a pintura, tendo como pano de fundo em sua maioria, a atmosfera da cidade.

A lógica da imagem por ele proposta se aloja em um conjunto de combinações visuais suscetíveis de reconhecimento ou estranhamento, no qual as questões específicas da imagem sobressaem, assim como a questão do tempo, da memória, e os problemas acerca do patrimônio, que evoluem a cidade. (MOKARZEL, 2009, p.2348)



Fig. 22: Da série “Depois do fim”, Fotografia, 2011-2012, Mariano Klautau Filho

Seu trabalho possibilita refletir na prática de um retrato que se inscreve entre a impessoalidade (se pensarmos nos tradicionais retratos de família), mas que estranhamente nos tocam por refletirem personagens em situações tão comuns com a nossa vivência contemporânea. Os indivíduos de seus retratos estão na maioria das vezes solitários e introspectivos (quem nunca?), mas há uma tensão em seus gestos e movimentos que não os deixam em um estado de inércia. Seja pela escolha das imagens que o artista casa, seja pela temperatura cromática que sugere certa dinâmica.

⁶⁴ FOER, Jonathan Safran. Tudo se ilumina. CIDADE: Rocco, 2005.

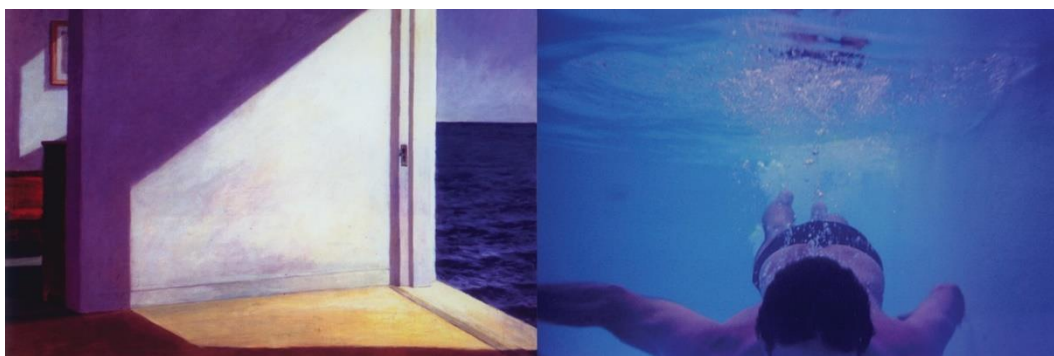


Fig. 23: Da série "Hoppe", Fotografia, 2007, Mariano Klautau Filho

O azul monocromático da fotografia e o tom iluminado do quadro reúnem outro vocabulário, constroem um léxico que reforça a ausência do rosto do nadador, do quarto vazio que se abre para o sol, mas só se percebe o raio de luz. Há um mar convidativo, um mergulho sugerido e um já existente. São mares que não se confundem, e, no entanto, podem pertencer ao mesmo oceano. (MOKARZEL, 2009, p.2355)

A atmosfera regada por uma iluminação cálida e difusa quando não ausente, refletindo a luz que entra de uma janela, ou de uma porta semiaberta, dão o tom das imagens do artista. Luz que confere unidade ao seu trabalho e dialoga com o estado de suspensão que seus personagens parecem habitar. No processo de construção dos trabalhos, o artista costuma acoplar duas ou três imagens de origens diversas, aparentemente formando curtas narrativas. Nenhuma das imagens traduzem "consequências" ou "sínteses" das outras. O artista ao juntar tais imagens, mais do que contar uma história, constitui cristalizações de estados poéticos, flashes de lirismo que se concretizam em imagens.

A natureza de suas imagens encontra diálogo na prática de uma fotografia autoral já mencionada anteriormente: a "fotografia expandida". Juntamente com outros artistas, (Cláudia Leão, Flavya Mutran e Orlando Maneschy), Mariano formou o grupo Caixa de Pandora. Estes artistas foram, em parte, responsáveis por mudanças no processo da arte que se desenvolvia na cidade no final da década de 80 e início dos anos 90. Segundo Mokarzel, "o grupo Caixa de Pandora, ao surgir, logo se configura como uma vertente distinta da que existia no campo da fotografia, entrelaça-se com as artes plásticas, comprometendo-se com um universo fotográfico mais processual, no qual se evidencia a subjetividade" (2009, p.2348).

Subjetividade que se apresenta nas imagens de Mariano ao conceber uma fotografia que possibilita pensar a prática de um retrato diferente. Se por um lado é comum associarmos aos retratos à noção de traços identitários e de historicidade, estabelecendo uma espécie de “lugar” a eles, os retratos propostos por Mariano transitam em um paradoxo que encontra diálogo nos “não lugares” de Augé. Segundo Augé, vivenciamos hoje uma profunda mudança nos modos de agenciamento do espaço e do tempo, questão também pontuada por Harvey⁶⁵ e Hall⁶⁶. Tal mudança é caracterizada pela rápida velocidade com que experimentamos o tempo (ironicamente, em busca de mais tempo), conjuntura que Augé chamou de supermodernidade.

A hipótese defendida por Augé, é a de que a supermodernidade é produtora de não lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos, ou seja, não permitem, aparentemente, estabelecer vínculos e uma história. Neste contexto, o autor denuncia o espaço do “viajante” como o “arquétipo do não lugar”. (AUGÉ, 1994, p.81). Aeroportos, hotéis, salas de espera, espaços típicos de alguém em trânsito e que constituem para Augé “não lugares”, são os lugares que Mariano parece privilegiar em suas imagens fragmentadas e justapostas. Ao compor uma espécie de álbum de viagem, o artista nos dá fragmentos de uma jornada um tanto solitária quanto imaginária.

O espaço como prática dos lugares e não lugares procede, na verdade, de um duplo deslocamento: do viajante, é claro, mas também, paralelamente, das passagens, das quais ele nunca tem senão visões parciais, “instantâneos”, somados confusamente em sua memória e, literalmente, recompostos no relato que ele faz delas ou no encadeamento dos slides com os quais, na volta, ele impõe o comentário a seu círculo. (AUGÉ, 1994, p.80)



Fig. 24: Da série “Hoppe”, Fotografia, 2007, Mariano Klautau Filho

⁶⁵ HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna – Uma pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural*; tradução Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

⁶⁶ Hall Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10a ed. Rio de Janeiro: dp&a; 2005.

Contudo, as imagens do artista traduzem algo interessante: embora sejam reflexos de possíveis não lugares segundo Augé, ainda assim constituem espaços de diálogo. Um diálogo que talvez não se estruture nos moldes dos retratos convencionais, que estabeleceriam relações de contiguidades. O que marca singularmente a imagem hoje é o fenômeno da superposição, do entrecruzamento: “o lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente” (AUGÉ *apud* MORGADO, 1994, p. 11). O diálogo entre o gênero da paisagem e do retrato encontram traços em comum ao mergulharem na complexidade da prática do espaço na contemporaneidade.

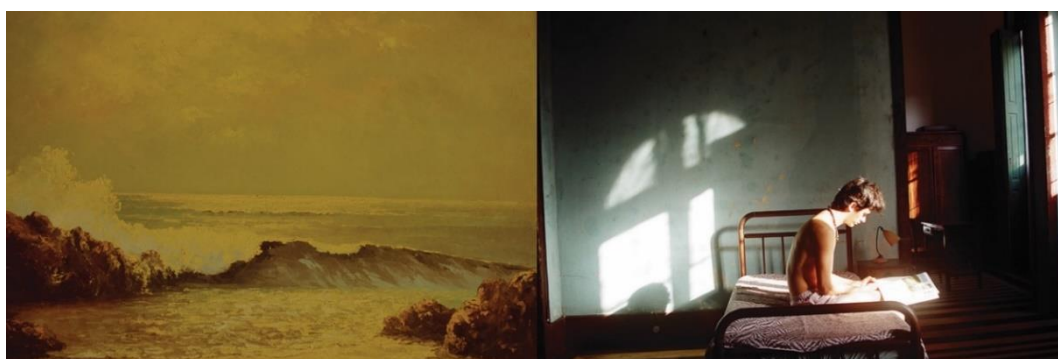


Fig. 25: Da série “Hoppe”, Fotografia, 2007, Mariano Klautau Filho

O não lugar, ao desterritorializar a experiência do indivíduo, institui a possibilidade de voltar-se sobre si próprio, abrindo possibilidades para a configuração da subjetividade. O não lugar é o espaço de descontinuidades e deslocamentos que marcam a experiência social dos sujeitos contemporâneos. Os lugares e os não lugares misturam-se e interpenetram-se, confundindo as tipologias de imagens gerando retratos que acolhem a paisagem, assim como a paisagem que nos dá um rosto. Lugares e não lugares se opõem (ou se atraem), como as palavras e as noções que possibilitam descrevê-las pois “a imagem contemporânea é também uma justaposição – em contiguidade – de diversos suportes, tempos e dimensões (BRISSAC, 2003, p.101).

Mariano com suas imagens, cria possíveis retratos contemporâneos na qual a “paisagem” e o “retrato” não se distinguem apenas pela forma horizontal e vertical e muito menos pela presença ou ausência de um rosto. Seus retratos criam diálogos entre paisagem e fisionomia, onde o retrato parece acolher

uma paisagem possível, e a paisagem refletir o contorno de um rosto. Segundo Brissac “qual rosto jamais evocou o mar e a montanha, qual paisagem jamais remeteu ao rosto que completaria suas linhas e traços? Não haveria um momento em que se evidenciasse a semelhança mimética que se instaura entre o indivíduo e a cidade que ele habita?” (BRISSAC, 2003, p.73).



Fig. 26: Da série “Matéria/Memória”, Fotografia, 2002, Mariano Klautau Filho

Como o *flâneur*⁶⁷ que combina o olhar casual daquele que passeia com a observação atenta do detetive, as imagens de Mariano refletem o olhar de alguém que vê a cidade como extensão de seu quarto, que vê o espaço como extensão de seu rosto, refletido através de sobreposições em diferentes formas de espaço e tempo. Imagens que dialogam com o que Hans Belting fala sobre a relação do corpo e sua capacidade natural de conservar em imagens os lugares e as coisas que lhe escapam no tempo. Paisagem e retrato são camadas de uma mesma face. De um possível retrato contemporâneo que cria geografias imaginárias.

⁶⁷ Personagem do final do século XIX, era o indivíduo que vivia na rua como se estivesse em casa, fazendo dos cafés a sua sala de visitas e das bancas de jornal a sua biblioteca. Este homem ainda podia se pretender um olhar capaz de captar as coisas como elas eram. (BRISSAC, 1988, p.362).

EPÍLOGO – Diante da face do outro nos encontramos

Nos capítulos anteriores pode-se perceber que à prática do retrato se vinculam inúmeras questões que nos desafiam a enxergar este gênero tão tradicional apenas sob o viés de uma prática superficial. O retrato se mostra multifacetado e tradutor das mais variadas tipologias e traços identitários, ganhando dimensões imbricadas tanto nas Artes quanto nos retratos de uso cotidiano. Dimensões que nos conduzem a questionar as fronteiras de seu território tamanho a complexidade que esta “simples” imagem evoca.

Enxergar o corpo enquanto superfície relacional, não poderia prescindir a uma questão inerente ao ser humano: a necessidade de produzir sentidos. Sentidos que talvez ainda se configurem uma incógnita, pois sejam nos atos mais ordinários quanto nos feitos mais notáveis da história das civilizações, o homem sempre buscou maneiras de inscrever sua existência. Percepção que Merleau-Ponty pontua: “Só compreenderemos esse salto sobre as coisas em direção a seu sentido, essa descontinuidade do saber, (...) se o compreendermos como invasão de mim sobre o outro e do outro sobre mim”(2011, p.167).

Os retratos nos levam a questionar as noções de tempo e conseqüentemente, da memória inscritas em suas superfícies. Ao estarmos diante de um retrato, podemos enxergar além da história de uma sociedade, a história de um indivíduo que inevitavelmente nos impulsionam a refletir sobre nós mesmos. Leite ao falar dos “sentidos de vínculo” nos propõe pensar sobre a questão da memória enquanto fio condutor de nossas relações: “Ao examinar uma fotografia, cada observador acaba sempre relacionando-a consigo, procurando discernir em si mesmo o que talvez não percebesse sem a visão daquela imagem” (LEITE, 2005, p.37).

Ocorreu-me pensar em uma imagem particular ao refletir sobre tais questões: um retrato de meus avós paternos. Há 2 anos tive a oportunidade de viajar a cidade natal de meu pai no Japão. A cidade se chama Murayama e fica na província de Yamagata no nordeste do país. De tão pequena que poderia ser chamada de vilarejo. Poucas casas, poucas pessoas, pouca modernidade. Em uma manhã de sábado fui à casa da tia de meu pai, irmã mais jovem de minha avó. Ela estava lúcida e saudável no alto de seus 80 anos. Perguntei sobre meu

pai e sua infância e descobri que ele sempre foi uma criança solitária, mas que gostava de cantar.

Como é de costume ao visitar a casa de uma família japonesa, antes de me despedir, fui ao oratório (butsudan) prestar minhas orações aos falecidos. Ao olhar o oratório fiquei surpresa com uma pequena fotografia em um porta-retrato. Era uma fotografia de meu avô e minha avó. Eles estavam sorridentes e bastante felizes. Talvez em ocasião de seu recente matrimônio e a expectativa de uma nova vida no Brasil. Não me recordo muito dela pois quando eu tinha apenas 1 ano, ela faleceu. As únicas imagens que tive contato foram fotografias na qual ela sempre estava com um aspecto abatido devido sua saúde debilitada. No entanto ao olhar aquele retrato, aqueles pequenos rostos sorridentes, outra imagem se configurou em minha memória.

Meus avós me fizeram lembrar que como a túnica de Nesso pontuada por Merleu-Ponty (2002), "o mundo não existe apenas para mim, mas para tudo o que, nele, acena para ele. Há uma universalidade no sentir – e é sobre ela que repousa nossa identificação, a generalização de meu corpo, a percepção do outro. p.171). Aquele retrato não representou para mim a morte ou a perda de um amor, ao contrário, ele trouxe o sentido de vínculo que talvez algum dia tenha se perdido. Ao olhar aquele pequeno retrato era como se fosse possível escutar meus avós dizerem: "Que bom que você nos encontrou".

REFERÊNCIAS

LIVROS

ANDRADE, Rosane de. *Fotografia e Antropologia: olhares fora-dentro*. São Paulo: Estação Liberdade; EDUC, 2002

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARNOLD, Dana. *Introdução à História da Arte*; tradução Jacqueline Valpassos; revisão técnica Maria Beatriz da Rocha Lagoa. São Paulo: Ática, 2008

AUGÉ, Marc. *Não Lugares – Introdução a uma antropologia da supermodernidade*; tradução Maria Lúcia Pereira. - São Paulo: Papirus, 1994.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2009.

BAUDRILLARD, Jean. *A Arte da desapareição*; tradução Annamaria Skinner. – Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ N-Imagem, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BERGER, John. Usos da fotografia. In: *Sobre o olhar*. John Berger. Tradução Lya Luft. Barcelona: Editora Gustavo Gili, SA, 2003.

BOSI, Eclea. *Memória e sociedade: Lembranças de velhos*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: *O Olhar*. NOVAES, Adauto (orgs.). – São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BUCCI, Eugênio. Meu pai, meus irmãos e o tempo. In: Lorenzo Mammì e Lilia Moritz Schwarcs (orgs.). *8x fotografia: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CANTON, Katia. *Tempo e Memória*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes do fazer* – 18.ed. tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

CHAUÍ, Marilena. Percepção. In: *Convite a Filosofia*. São Paulo: Ed. Ática, 1999.

- _____. Memória. In: *Convite a Filosofia*. São Paulo: Ed. Ática, 1999.
- CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos, 2002.
- COURTINE, Jean -Jacques. HAROCHE, Claudine. *História do Rosto: exprimir e calar as suas emoções (do século XVI ao início do século XIX)*. Lisboa: Teorema, 1988.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- FABRIS, Annateresa. LIMA; Solange Ferraz. *Usos e funções da fotografia no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991.
- _____. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- GONÇALVES FILHO, José Moura. Olhar e Memória. In: *O Olhar*. NOVAES, Adauto (orgs.). – São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- GULLAR, Ferreira. *Relâmpagos: dizer o ver*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10a ed. Rio de Janeiro: dp&a; 2005.
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna – Uma pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural*; tradução Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2010.
- JEUDY, Henri- Pierre. *O Corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. Campinas, SP: Papyrus, 1996.
- KERN, Maria Lúcia Bastos; FABRIS, Annateresa. (org.) *Imagem e Conhecimento*. São Paulo: EDUSP, 2006.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 1998
- _____. *Realidades e Ficções na Trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- _____. Fotografia e Memória. In: *O Fotográfico*. – 2ª ed. SAMAIN, Etienne. – São Paulo: Editora Hucitec/ Editora Senac São Paulo, 2005
- KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona. Gustavo Gili, 2002.

- LEITE, Miriam Moreira. Retratos de Família: imagem paradigmática no passado e no presente. In: *O Fotográfico*. – 2ª Ed. SAMAIN, Etienne. – São Paulo: Editora Hucitec/ Editora Senac São Paulo, 2005
- MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro. *Espécie de Espaços*; Belo Horizonte: EDUFMG, 1994.
- MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- MEDEIROS, Afonso. *A Arte em seu Labirinto*. Belém: IAP, 2012
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos A. R. Moura. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *O olho e o espírito*. tradução Paulo Neves. Coleção A Prosa do Mundo. São Paulo: Cosac&Naify, 2013.
- _____. *A prosa do mundo*. São Paulo. Cosac & Naify, 2002.
- MICHELON, Francisca; TAVARES, Francine (org). *Fotografia e memória: ensaios*. Pelotas: Editora UFPel, 2008.
- MOURA. Carlos Eugênio Marcondes de. *Retratos quase inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983.
- NOVAES, Adauto. De olhos vendados. In: *O Olhar*. Adauto Novaes (org.) – São Paulo: Companhia das letras, 1988.
- NOVAES, Sylvia Caiuby. Imagem e memória. In: Lorenzo Mammì e Lilia Moritz Schwarcs (orgs.). *8x fotografia: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. Quadros Mecânicos – Fisionomias urbanas. In.: *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.
- _____. Luz – Visão da cidade. In.: *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.
- PELBART, Peter Pál. Imagens do (nosso) tempo. In: *Imagem Contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games...* Vol. II. Beatriz Furtado (org.). - São Paulo: Hedra, 2009
- RETRATO In: *Enciclopédia Mirador Internacional*. Rio de Janeiro – São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda, 1995.
- SAMAIN, Etienne. *O Fotográfico*. – 2ª ed. – São Paulo: Editora Hucitec/ Editora Senac São Paulo, 2005
- SANDERS, August. *Man of the twentieth Century*. Aperture, 1980.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano. Da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paullus, 2003.

_____. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paullus, 2004.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução Rosa Freire Aguiar. – São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte, UFMG, 2007.

SCHAFFER, Jean Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*; tradução Eleonora Bottmann. Campinas: Papirus, 1996. 51

SCHMITT, Juliana. *Mortes Vitorianas: corpos, lutos e vestuário*. São Paulo: Alameda, 2010

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. *Estética Fotográfica: perda e permanência*; tradução Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos - São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010

VIRILIO, Paul. *O espaço Crítico*; tradução Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

VON SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. Imagem e Memória. In: *O Fotográfico*. Etienne Samain (org.). – 2ª ed. – São Paulo: Editora Hucitec/ Editora Senac São Paulo, 2005

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*; tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ARTIGOS, CATÁLOGOS, PERIÓDICOS E OUTROS

AGAMBEN, Giorgio. *O Rosto*. In: *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Bollati Boringhieri: Torino, 1996, p. 74-80. Título original: "senza quartiere". Tradução de Murilo Duarte Costa Corrêa

ALVES, Cauê. *O Retrato como imagem do mundo*. In.: Catálogo expositivo O retrato como imagem do mundo. Curadoria de Cauê Alves. São Paulo, SP, 2005. Museu de Arte Moderna, Ibirapuera, 7 de abril a 29 de maio de 2005.

ARAÚJO V.G.. *O auto-retrato fotográfico – um estudo da construção fisionômica como arbitrariedade em Artur Barrio*. In: I ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARE / IFCH-UNICAMP, 2005, Campinas. Revisão Historiográfica – O Estado em Questão. Campinas: UNICAMP, 2005. V.3.p.217-233.

ENTLER, Ronaldo. *Territórios, margens e transgressões*. Texto publicado no caderno de cultura do jornal *O Valor Econômico*, edição de fim de semana, 23, 24 e 25/03/2007.

FARINA, Mauricius M. 2003. “*Na altura da carne e depois no espelho*” In Revista *Studium* n. 13, Campinas: Unicamp, Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/13/4.html>>. (acesso em 20/04/2009)

FILHO, Mariano Klautau. *Cidades possíveis*. In: Catálogo “II Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia: Crônicas Urbanas. Mariano Klautau Filho (org.). Belém: Diário do Pará, 2011.

HERKENHOFF, Paulo. *A imagem unitária de si mesmos*. In: Catálogo “XXIV Arte Pará. Belém, 2005

ITAÚ CULTURAL. Disponível em : < www.itaucultural.com.br>

KOHAN, Walter Omar. “*O que pode um professor?*”. Revista *Deleuze pensa a educação*. São Paulo: Segmento, 2007

LEÃO, Cláudia. *Imagens Suspensas: a (re)constituição comunicacional da solidão e das lembranças de mulheres idosas esquecidas nos asilos*.. Monografia de Mestrado em Comunicação e Semiótica, 104f. Programa de Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP, 2003.

SEQUEIRA, Alexandre. *Impressões de um lugar*. Dissertação de Especialização em Semiótica e Cultura Visual, 50f. Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte, UFPA , 2005.

MACEDO, Ricardo. *Deixem-me falar sobre meu pai*. In: Catálogo “II Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia: Crônicas Urbanas. Mariano Klautau Filho (org.). Belém: Diário do Pará, 2011.

MALLUF, Olimpia Souza. *Fealdade e Anatomia: Sentidos instalados a partir de uma história do rosto*. In: III ENALIHIC - Encontro Nacional Linguagem, História e Cultura - é uma realização do CEPEL - Centro de Estudo e Pesquisa em Linguagem - da UNEMAT, 2009.

MANESHY, Orlando. No lugar do outro. In: *Identidades Móveis*. Ricardo Macedo. Bruno Cantuária. Orlando Maneschy (org.). Belém, PA: Editora do Programa de Pós-Graduação em Artes / ICA/ UFPA, Série: Livro do artista, 2011

MAUAD, Ana Maria. *Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar no Brasil oitocentista*. Revista *Studium*, Campinas, São Paulo: v. 15, 2004. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/15/01.html>>. Acesso em: 27 fev. 2007.

MOKARZEL, Marisa. *Imagens e Memórias em travessias*. In: Catálogo "II Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia: Crônicas Urbanas. Mariano Klautau Filho (org.). Belém: Diário do Pará, 2011.

MUTRAN, Flavya. *Pretérito Imperfeito de territórios móveis: fragmentos de autorretratos fotográficos em rede*. Dissertação de Mestrado em Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Arte, UFRGS, 2011.

PARDINI, Patrick. *O mundo como fisionomia. Retrato ou paisagem*; In.: Catálogo expositivo Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia: Brasil Brasis. Belém, 2010

NATALI TOMIE IKIKAME
natali_ikikame@yahoo.com.br