



caderno atempo

HISTÓRIAS EM ARTE E DESIGN

Marcelina das Graças de Almeida
Edson José Carpintero Rezende
Giselle Hissa Safar
(organizadores)



caderno atempo

HISTÓRIAS EM ARTE E DESIGN

C122 Caderno atempo : histórias em arte e design / Marcelina das Graças Almeida, Edson José Carpintero Rezende, Giselle Hissa Safar, (organizadores). -- Belo Horizonte : EdUEMG, 2017.

114p. ; il. color. -- (Caderno atempo : histórias em arte e design ; v. 3)

ISBN: 978-85-62578-79-3

Inclui bibliografias

1. Desenho (Projetos) – Estudo e ensino. 2. Arte e Fotografia – 3. Fotografia - História e crítica. 4. Abordagem interdisciplinar do conhecimento – Desenho (Projetos). - Arte. I. Almeida, Marcelina das Graças. II. Rezende, Edson José Carpintero. III. Safar, Giselle Hissa. IV. Universidade do Estado de Minas Gerais. Escola de Design. V. Título.

CDU: 7.05:77.01

Coordenadora

Marcelina das Graças de Almeida

Organizadores

Edson José Carpintero Rezende

Giselle Hissa Safar

Marcelina das Graças de Almeida

caderno atempo

HISTÓRIAS EM ARTE E DESIGN

Belo Horizonte

Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG

2017

editora



UNIVERSIDADE
DO ESTADO DE MINAS GERAIS



Caderno aTempo – Histórias em Arte e Design – Volume 3

Núcleo de Design e Cultura - NUDEC

Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais – ED UEMG

Universidade do Estado de Minas Gerais

Reitor

Dijon De Moraes Júnior

Vice-reitor

José Eustáquio de Brito

Chefe de Gabinete

Eduardo Andrade Santa Cecília

Pró-reitor de Planejamento, Gestão e Finanças

Adailton Vieira Pereira

Pró-reitora de Pesquisa e Pós Graduação

Terezinha Abreu Gontijo

Pró-reitora de Ensino

Cristiane Silva França

Pró-reitora de Extensão

Giselle Hissa Safar

EdUEMG - Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais

Coordenação

Danielle Alves Ribeiro de Castro

Projeto Gráfico / Concepção

Débora de Lima e Melo

Breno Pessoa dos Santos

Projeto Gráfico / Volume 3

Coordenação: Mariana Misk

Orientação: Iara Mol, Simone Souza

Estagiários: Ana Luisa Brandão

Bruno Passos Viana Bahia

Henrique Henriques Nogueira

Laboratório de Design Gráfico - ED/UEMG

Imagens

unplash.com

stocksnap.io

freestocks.org

Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais

Diretor: José Arnaldo da Matta Machado

Vice-diretor: Sérgio Antônio Silva

Revisores

Leandro Luiz Ferreira Andrade

Matheus Reis

Organizadores

Edson José Carpintero Rezende

Giselle Hissa Safar

Marcelina das Graças de Almeida

Conselho Editorial do Caderno aTempo

Profa. Dra. Adalgisa Arantes Campos – UFMG

Profa. Dra. Giselle Beiguelman – USP

Prof. Dr. José Francisco Ferreira Queiroz – CEPESE,
Universidade do Porto e Escola Superior Artística do Porto

Prof. Dr. Leandro Catão – UEMG/ Faculdade Educacional de Divinópolis

Profa. Lucy Carlinda da Rocha de Niemeyer – ESDI/RJ

Profa. Luzia Gontijo Rodrigues – UEMG

Prof. Dr. Marcelo Kraiser – UFMG

Prof. Dr. Marcos César de Senna Hill – UFMG

Profa. Dra. Maria Cecília Loschiavo Santos – USP

Profa. Dra. Maria Elizia Borges – UFG

Profa. Dra. Maria Lucia Santaella Braga – PUC/SP

Prof. Dr. Rodrigo Vivas – UFMG/PUC/MG

Conselho Editorial EdUEMG

Dijon Moraes Junior (Presidente)

Flaviane Barros

Fuad Kyrillos Neto

Helena Lopes da Silva

José Eustáquio de Brito

José Marcio Barros

Vera Casa Nova

Sumário

Início	
Apresentação	8
Prefácio	10
Capítulo 1	
O olhar feminino da fotografia	13
Rogério Souza e Silva; Edson José Carpintero Rezende	
Capítulo 2	
Imprimindo fotos em preto e branco a cores: O caso da Revista A Scena Muda (1921-1955)	23
Edna Cunha Lima; Helena Barros	
Capítulo 3	
O corpo do filho: notas sobre fotografia e morte	38
Carolina Junqueira dos Santos	
Capítulo 4	
As bordas das imagens: Uma reflexão sobre o enquadramento a partir da fotografia de Louise Lauler	55
Celina Lage; Amanda Alves	
Capítulo 5	
A Fotografia em Filmes Documentários	64
Maurício Silva Gino	
Capítulo 6	
Fotografia e Memória	77
José Wenceslau Caminha Aguiar Junior	
Capítulo 7	
Um eco vindo do exterior: Um exercício intermediado pela noção de Fora de Maurice Blanchot e os trabalhos de Uta Barth, Caspar David Friedrich e Todd Hido	86
Camila Otto	
Capítulo 8	
O álbum Brasil Pitoresco, de Victor Frond e Charles Ribeyrolles (1859-1861): comentário sobre a repercussão na imprensa	94
Maria Antonia Couto da Silva	
Contato	105

Apresentação

O Caderno aTempo é uma publicação anual eletrônica e sua proposta é constituir um espaço para a ampliação das fronteiras que permeiam as discussões sobre arte e design na perspectiva histórica.

Nos cadernos anteriores foram propostos temas desafiadores pela sua amplitude – tempo e gênero, e o resultado correspondeu completamente às expectativas, apresentando trabalhos cuja diversidade de abordagens contemplou a complexidade das relações históricas e sociais que se constituem ao redor dessas temáticas.

Para o terceiro volume do Caderno aTempo foi escolhido o tema fotografia. Afinal a fotografia, seja como processo tecnológico ou como arte, como registro da história ou experiência pictural do indivíduo, oferece inúmeras possibilidades de abordagem no seu diálogo com a história da arte e do design.

Neste volume, memória, gênero, realidade e fantasia, vida e morte, técnica e expressão artística, arte e design, estão presentes mostrando a riqueza de abordagens possíveis quando a fotografia estende seu olhar sensível e criativo sobre o mundo.

Boa leitura
Equipe Editorial



Prefácio

Olhar, ver; ver, olhar. Estas ações parecem ser sinônimas, entretanto, quantas vezes percebemos que olhamos e não vemos e que os “outros” também olham e parecem não ver. Sendo assim, olhar e ver podem ser pensados como ações complementares que nos permitem construir interpretações, entrever compreensões do mundo que nos cerca para além de sua materialidade. E a fotografia pode ser olhada e vista como uma das possibilidades de conjugarmos estas duas ações. Isto porque nos apresenta uma imagem que é a captura de um instante, um recorte de um determinado evento, objeto, pessoa, paisagem, feito por um determinado olhar possibilitando ver não só um desenho replicado, mas nos coloca diante da extensão de um olhar. Este olhar é uma forma de ver, de ler, de interpretar o mundo. Desta forma, a fotografia, tema desta edição do Caderno aTempo, nos traz esta oportunidade de olhar e ver, pois nos apresenta não somente uma representação, mas uma interpretação e uma de compreensão do mundo.

Os capítulos que compõem esta edição têm a fotografia como temática que elucida questões referentes aos avanços tecnológicos; às fotografias feitas por mulheres; à fotografia como linguagem jornalística e publicitária; como percepções da vida e da morte; como construção de significados; como construção de uma narrativa; como instrumento de memória; como descontinuidade do pensamento e como o Brasil foi visto por estrangeiros. Estas questões se enredam para nos apresentar formas de ver e olhar aspectos presentes no mundo que nos cerca e, de certa forma, nos permitir compreendê-lo em sua complexidade.

O texto que abre a edição *“O olhar feminino da fotografia”* dos autores Rogério Souza e Edson Carpintero tem como foco a forma como as mulheres representam, veem e olham o mundo que as cerca e como a fotografia explicita esta questão. Os autores abordam a contribuição feminina para a fotografia por meio de nomes consagrados e outros menos conhecidos, mas nem por isso menos importantes.

As autoras Edna Cunha Lima e Helena de Barros no texto *“Imprimindo fotos em preto e branco a cores: o caso da Revista A Scena Muda (1921-1955)”* destacam como o design pode ser aliado da fotografia para que se possa ver e olhar fotos em cores, naquelas originalmente reproduzidas em preto e branco. Se valeram como objeto empírico da revista brasileira A Scena Muda, de periodicidade semanal, especializada em cinema que circulou entre 1921 e 1951 para ressaltar como a fotografia pode ser considerada como um elemento essencial da linguagem jornalística e publicitária bem como reveladora de resultados surpreendentes sobre o uso conjugado de técnicas gráficas de colorização e reprodução.

Para discorrer sobre a fotografia *post-mortem* e como foi retratada ao longo do tempo, Carolina Junqueira dos Santos no texto *“O corpo do filho: notas sobre fotografia e morte”* evidencia como a

morte pode ser um evento registrado imagneticamente e como isto foi feito ao longo do tempo. Tais fotografias podem ser vistas como uma forma de não dizer que é o fim, ou como o fim pode ser visto como a conjugação entre os vivos e os mortos e como pode retratar a ideia cristã da morte como um sono profundo. O momento fica marcado, registrado imagneticamente para permanecer. Olhar o retrato da morte para ver além dele. A autora descreveu e analisou 22 (vinte e duas) fotografias solicitadas ou feitas pela família do morto que compuseram o álbum familiar. Este tipo de fotografia também conhecida como fotografia mortuária, foi uma prática popular ao longo do século XIX e primeiras décadas do XX, tornando-se mais silenciosa e íntima a partir de então.

Para retratar a obra da artista estadunidense Louise Lawler como uma forma de refletir sobre o enquadramento Celina Lage e Amanda Alves escreveram o texto *“As bordas das imagens: uma reflexão sobre o enquadramento a partir da fotografia de Louise Lawler”*. Este texto apresenta a possibilidade de construção de significados através da imagem fotográfica na obra da artista americana. Como Louise Lawler se valeu do enquadramento como técnica fotográfica para colocar em perspectiva as maneiras de ver e, sobretudo, de redescobrir a imagem como artefato semiótico. Foram analisadas duas de suas obras: *Pollock and Tureen, Arranged by Mr. and Mrs. Burton Tremaine* e *Statue Before Painting, Perseus with Head of Medusa by Canova*. A análise construída demonstrou que, ao escolher a forma de apresentação de uma obra de arte em um ambiente, é possível alterar as formas de interpretação das obras retratadas. Isto nos faz pensar em como o enquadramento pode ser pensado como técnica e também como uma forma de retratar a arte, de interpretá-la, de vê-la e olhá-la.

O texto de Maurício Silva Gino sobre *“A Fotografia em Filmes Documentários”* tem como tema central a discussão em torno do papel da imagem fotográfica nos filmes documentários como forma de construção da narrativa. A análise apresentada foi baseada no pensamento fenomenológico de Sartre e construída a partir de dois documentários: *“MoritvriMortvis”* (os construtores de túmulos do Bonfim, 2013) e o *“O Céu como Patrimônio”*, em fase final de produção. O autor cita vários tipos de registros de imagens: fotografia, desenhos esquemáticos, pintura, escultura, dentre outros, mas destaca como o cinema é um meio privilegiado para a construção de narrativas, sejam elas documentais ou ficcionais, capazes de possibilitar ao espectador a elaboração das suas próprias imagens. A fotografia no cinema como forma de construção narrativa e, conseqüentemente, como forma de nos fazer ver e olhar registros documentais.

A memória nos circunda de diversas maneiras, entre elas, por meio da fotografia. Com efeito, José Wenceslau Caminha Aguiar Junior, no texto *“Fotografia e Memória”*, enaltece este papel da fotografia ao explicitar como é importante instrumento de memória. Desta forma o autor apresenta a fotografia como forma de registrar a passagem do tempo, de reter memórias e expor a transitoriedade humana. Para tanto, recorreu a exemplos do uso do recurso fotográfico no cinema, na vida política, social e cultural da sociedade em sua generalidade. A memória suscitada por meio

da fotografia pode nos fazer ver e olhar o passado no presente e como somos seres que transitamos nos tempos.

“Um Eco Vindo do Exterior: um exercício intermediado pela noção de Fora de Maurice Blanchot e os trabalhos de Uta Barth, Caspar David Frierdich e Todd Hido”, texto de autoria de Camila Otto, tem como objetivo focar o conceito de Fora, baseado em Maurice Blanchot, como uma possibilidade de descontinuidade do pensamento, bem como uma forma de problematizar a produção contemporânea voltada para a concepção da imagem como representação de um dado objeto. Para a autora o interesse é pensar a imagem objeto como exterioridade e, para tal, as obras da fotógrafa Uta Barth, do pintor Caspar David Friedrich e do fotógrafo Todd Hido são utilizadas como instrumentos potencializadores da discussão proposta.

O olhar estrangeiro sobre o Brasil pode ser analisado na “Brasil Pitoresco” de autoria dos franceses Charles Ribeyrolles e Victor Frond, publicada entre os anos de 1859 e 1861. É sobre esta obra que se debruçou Maria Antonia Couto da Silva ao escrever o texto *“O álbum Brasil Pitoresco, de Victor Frond e Charles Riberyrolles (1859-1861): comentário sobre a repercussão na imprensa”* analisou a importância e repercussão desta obra. Ribeyrolles, um político e jornalista e Frond, um fotógrafo, produziram a referida obra, por meio da qual apresentaram uma narrativa da história do Brasil descrevendo a paisagem visitada, as atividades produtivas, o incentivo à indústria, a modernização da agricultura, o abolicionismo, a imigração, dentre outros temas. Ver e olhar o Brasil do século XIX pelo olhar estrangeiro.

Esta edição do Caderno aTempo nos convida por meio da temática da fotografia a estender nosso olhar, a conjugar as ações: *olhar* e *ver* para que o mundo possa ser interpretado e compreendido para além do que os nossos olhos e nossa visão de mundo estão acostumados a enxergar.

Boa leitura!!!

Wânia Maria de Araújo

Docente na Escola de Design, Universidade do Estado de Minas Gerais



O olhar feminino da fotografia

Rogério Souza e Silva¹

Edson José Carpintero Rezende²

A contemporaneidade tem sido palco de uma retomada de consciência sobre o papel da mulher na sociedade e sua importância como elemento modificador de costumes e das formas de pensar e agir.

Um dos fatores motivadores deste texto foi a percepção de que, no campo da fotografia, a mulher sempre teve participação efetiva e à frente de seu tempo como elemento transformador. Claro que muito ainda há para ser conquistado, mas relembramos aqui a participação dessas importantes figuras femininas que deixaram sua marca na história, nos legando belas e emblemáticas imagens.

Talentedas Pioneiras

Recentemente, uma controversa imagem – considerada a primeira a ser obtida por um processo fotográfico e obtida ainda sem a utilização da câmera obscura – foi trazida à atenção pública. O motivo da discussão é que essa imagem, intitulada “A folha” (*The leaf*), atribuída inicialmente aos pioneiros William Fox Talbot (1800-1877) ou a Thomas Wedwood (1771-1805), foi identificada em 2015 pelo pesquisador e professor da universidade de Oxford, Larry Shaaf, como sendo de autoria de Sarah Anne Bright (1793 - 1866). Bright teria feito experimentos com papéis sensibilizados pelo processo de calotipia, criado por Talbot. A data exata dessa imagem ainda está por ser determinada com exatidão (FIGURA 1).

Figura 1: *The Leaf* – atribuída a Sarah Anne Bright- (18??)
Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/Sarah_Anne_Bright>
Acesso em 12-07-2016



¹ Docente Escola de Design, UEMG

² Docente Escola de Design, UEMG

Embora Sarah Anne Bright ainda figure entre as personagens “nobres e desconhecidas” da história da fotografia, o mesmo não se pode dizer de suas sucessoras. As artistas e fotógrafas que se tornaram conhecidas nos anos seguintes, e tiveram seus trabalhos reconhecidos, em nada deixam a desejar se comparadas a suas contrapartes do sexo masculino. Em 1900, já havia mais de sete mil fotógrafas nos Estados Unidos e no Reino Unido e, muitas vezes, os proprietários de estúdios de retrato anunciavam disponibilizar operadoras do sexo feminino para melhor atender suas clientes (HACKING, 2012).

Entre as fotógrafas pioneiras, pode-se destacar o rico trabalho de Julia Margaret Cameron (1815-1879). Assim como a de seus colegas, a obra de Cameron foi criticada por sua abordagem pictorialista (ROSEMBLUM, 1997). Estes fotógrafos, à época, buscavam uma aproximação da fotografia com as artes, tratando o fazer fotográfico como quem pinta um quadro (FREUND, 1993). Suas obras fazem uso de desfoques seletivos e encenações inspiradas em temas literários ou alegóricos. Entre o grupo pictorialista *Photo-Secession*, encabeçado por nomes como Alfred Stieglitz (1864-1946) e Edward Steichen (1879-1973), o trabalho de Cameron foi muitas vezes prestigiado aparecendo nas páginas da revista *Camera Work*, a maior e melhor publicação sobre fotografia de seu tempo (ROBERTS, 1997). Embora marcante, a carreira de Julia Margaret Cameron durou apenas 15 anos. Ao fim de sua carreira, Cameron fixou residência no Ceilão (atual Sri Lanka) onde faleceu em 1879. Uma de suas obras notáveis, “Beatrice” de 1866 (FIGURA 2), foi dedicada à memória de Beatrice Cenci que foi enforcada em Roma em 1599 por encomendar a morte de seu pai, Conde Farancesco, que abusava de Cenci (HACKING, 2012).

Assim como Cameron, outra autora que abriu o caminho para um tipo de fotografia que quebra o vínculo da imagem com o registro do real, foi Mary Georgiana Caroline Filmer (1838-1903). Filmer trabalhou com a montagem de imagens, criando narrativas visuais que não estavam originalmente diante da câmera. Para enaltecer a presença feminina na sociedade, Lady Filmer coloca a si mesma representada em uma escala desproporcionalmente maior quando comparada à dos outros personagens (FIGURA 3).

Nos anos após a Primeira Guerra Mundial, surgiu na Alemanha, a fotomontagem dadaísta, que teve destacadamente a participação de Hannah Höch (1889-1978) e seus parceiros integrantes do movimento, como John Heartfield (1891-1968), Raoul Hausmann (1886-1971), George Grosz (1893-1959) e Johannes Baader (1875-1855).



Figura 2: Julia Margaret Cameron Beatrice – 1866.
Fonte: <<http://foto.espm.br/index.php/sem-categoria/as-alegorias-e-retratos-de-julia-margaret-cameron/>>
Acesso em 12-07-2016



Figura 3: Mary Georgiana Caroline Filmer - Lady Filmer em sua sala de estar - 1860.

Fonte: <<http://www.materialsforthearts.org/i-did-it-first-foes-of-early-collage-and-present-day-Examples/>>
Acesso em 30-03- 2015

Suas obras ganhavam assim múltiplas interpretações, fosse contra o expressionismo pós-futurista, caracterizado pela falta de engajamento e pelo vazio conceitual, bem como uma visualização irônica dos acontecimentos políticos contemporâneos. Esse tipo de crítica áspera à política praticada pela República de Weimar (1919-1933) foi a marca das obras de Hannah Höch (FABRIS, 2011).

Única mulher do movimento, a obra de Höch "Corte com faca de bolo - Dadá através da cultura alemã de barriga de cerveja na última época de Weimar" de 1919 (FIGURA 4) apresenta uma montagem de diversos acontecimentos que se rivalizam e não dá destaque a nenhum ponto de vista específico. A fotomontagem foi feita principalmente de recortes de revistas e tipografias impressas, recebendo posteriormente retoques de pigmento rosa e amarelo. Nesta obra, Höch critica, de forma irônica, os antidadaístas, o militarismo e o

O trabalho desses artistas se deve em grande medida ao avanço das técnicas de impressão e o surgimento das revistas ilustradas com fotografias, pois, além de fotos produzidas pelos autores, eles se reapropriavam das imagens publicadas em revistas, seguindo o estilo *Ready-made*³ ou Duchampiano, para realizar suas obras (BERNARDO, 2012).

As obras deste período têm também como característica a quebra com os padrões formais da arte influenciados pelo cubismo. Pela primeira vez se pode ver a inclusão de objetos tridimensionais na obra pictórica, como uma forma altamente satírica e corrosiva de questionamento dos valores da sociedade no início do século XX (CARVALHO, 1999).



Figura 4: Hannah Höck - Corte com faca de bolo - Dadá através da cultura alemã de barriga de cerveja na última época de Weimar – 1919

Fonte: <http://dererummundi.blogspot.com.br/2010_02_01_archive.html>
Acesso em 30-03- 2015

³ O termo foi criado por Marcel Duchamp (1887-1968) para designar objetos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem necessariamente critérios estéticos e expostos como obras de arte em museus e galerias.

poder político representado pelas figuras masculinas. Esta obra foi importante também por posicionar a mulher frente às mudanças que aconteciam em seu tempo, como o direito ao voto. Hacking mostra que: “as mulheres desempenham um papel decisivo na dinâmica da montagem. Enquanto a maioria dos homens exibe uma pose estática, as mulheres parecem ter mantido sua mobilidade.” (HACKING, 2012, p.195).

Crua realidade

Enquanto Lady Filmer e Hannah Höch trabalharam a denúncia usando a representação do irreal, duas outras mulheres se engajavam no registro documental da face mais dura da grande depressão norte-americana e de conflitos como a Guerra Civil Espanhola e a Segunda Guerra Mundial.

A fotógrafa Margaret Bourke-White (1904-1971) começou a fotografar aos 23 anos como *freelancer* no campus da universidade de Ann Harbour, Michigan. Após uma curta temporada como fotógrafa de publicidade, se engajou na fotografia documentarista. Sua carreira foi marcada por muitos riscos e pelo pioneirismo de ser a primeira mulher a ser aceita nas forças armadas norte americanas, cobrindo a segunda guerra diretamente no front de batalha. Bourke-White é autora da foto de capa para o primeiro número da revista Life de 1936, ilustrando a matéria sobre as obras implantadas pelo presidente Franklin Roosevelt (1882-1945) e seu plano de recuperação da economia *New Deal*. Foi também a primeira a ter permissão para fotografar em terreno soviético ainda nos anos 1930. Ao fim da guerra cobriu fotograficamente a libertação de vários campos de extermínio alemães. Entre seus inúmeros feitos pioneiros ela ainda fez fotografias aéreas em grande altitude de um ponto de vista inédito, a bordo de um dos imensos bombardeiros nucleares B-36. Margaret Bourke-White se aposentou aos 50 anos de idade depois de ser diagnosticada com Mal de Parkinson. Faleceu em 1971 aos 67 anos (WARREN, 2006).

Outro nome que merece ser lembrado é o de Gerda Taro (1910-1937). Gerta Pohorylle nasceu em 1º de agosto de 1910, em uma família de prósperos judeus poloneses que viviam na Alemanha, na região de Stuttgart. Ela teve uma breve e corajosa carreira, embora seja mais lembrada como companheira do famoso fotógrafo Robert Capa (1913-1954). Gerda



Figura 5: Oscar Graubner – Margaret Bourke-White trabalhando - 1934.

Fonte: <http://inyourfacewomen.blogspot.com.br/2012_02_01_archive.html>

Acesso em 29-08- 2016

tornou-se símbolo da força feminina presente nas condições mais arriscadas e adversas.

Gerda Taro foi para Paris por ocasião da ascensão do nazismo ao poder e lá conheceu o húngaro André Friedman (Robert Capa) que lhe apresentou a fotografia como profissão.

Sua curta vida teve um fim trágico quando, depois de fotografar a Batalha de Brunette durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), o comboio em que viajava foi atacado por aviões franquistas levando os veículos a se guiarem desordenadamente. Durante o tumulto desencadeado, Taro caiu do carro em que viajava pendurada no estribo, sendo atingida por um dos tanques das próprias forças republicanas que passou por sobre seu corpo. Gerda Taro faleceu em 26 de julho de 1937 aos 27 anos (ROSEMBLUM, 1997).



Figura 6: Gerda Taro - (19??)

Fonte: <<http://www.infrance.su/forum/showthread.php?t=31674&page=22>>

Acesso em 29-08- 2016

Talvez um dos nomes mais polêmicos da fotografia feminina, seja o de Irina Ionesco, uma fotógrafa francesa, filha de imigrantes romenos. Ionesco é também descendente do famoso nome do teatro do absurdo, Eugène Ionesco (1909-1994). Ela desenvolveu um trabalho em que a temática erótica e sensual foi tanto aplicada em trabalhos de expressão artística, quanto se tornaram referência estética para fotografias de moda. Dona de um estilo inconfundível, suas fotos em preto e branco são realmente sedutoras, independentemente do tema ter ou não o corpo como objeto de atenção.



Figura 7: Irina Ionesco – editorial – 19??

Fonte: <www.americansuburbx.com/2016/04/an-interview-with-irina-ionesco.html>

Acesso em 30-08- 2016

A polêmica que marcou a carreira de Irina Ionesco começa justamente com o trabalho que a tornou mais conhecida e lançou seu nome mundialmente. Durante a década de 70, Ionesco iniciou uma série de fotografias de sua filha Eva, ainda uma criança na época. Esteticamente, as imagens trazem uma grande beleza e mistério conseguidos com uma produção bem cuidada e atenção especial com a iluminação dos ensaios feitos inteiramente em preto e branco. No entanto, ao final da série, as fotografias assumem um caráter mais sensual e provocador com Eva já deixando a infância. Algumas décadas mais tarde, Eva já com 46 anos e atriz atuante, processou a mãe por prejudicar

sua imagem pessoal. Seu pedido de indenização no valor de duzentos mil euros foi negado pelo fato de o júri entender que o processo já havia prescrito e que Eva havia sido movida por impulso de raiva. Irina Ionesco foi condenada a pagar uma indenização de dez mil euros, mas os direitos de exploração das fotografias lhe foram mantidos. Entre dezenas de exposições e publicações pelo mundo, Ionesco expôs e lançou o livro *Eva: Eloge De Ma Fille* (2004).

Criações, ressignificações e reapropriações

A chamada era pós-fotográfica foi o termo introduzido por Mitchel (1992) e se refere à produção de imagens digitais e à facilidade de manipulação visual que elas oferecem.

Ao longo dos anos, a fotografia tornou-se abundante e barata, o que acabou por esvaziar as imagens de seu significado tradicional (CARDOSO 2008). A exagerada produção de imagens e a saturação dos meios de divulgação *online* provocou seu esvaziamento de sentido. Quanto mais se produz imagens, menor o valor que se atribui a uma fotografia individualmente. Essa supersaturação de imagens fotográficas foi um dos elementos motivadores da prática da reapropriação como uma forma de produzir arte na era pós-fotográfica (SHORE, 2014).

O momento pós-fotográfico é um terreno bastante fértil às ressignificações de imagens. Dentre os inúmeros autores atuantes na atualidade, merecem ser citados aqui os trabalhos de algumas talentosas fotógrafas que se utilizam dessas ressignificações como uma forma de expressão de sua arte. Elas não são nomes tão famosos quanto os nomes citados anteriormente neste texto, mas já são frequentemente vistas em galerias e citadas nas revistas e blogs culturais.

A sueca Eva Stenram faz uso de imagens impressas encontradas em revistas eróticas que são digitalizadas e então recebem a interferência da autora deixando visíveis apenas partes da modelo (normalmente mãos e pés), criando assim um universo voyeur em que o observador reconstrói mentalmente a parte da cena que foi oculta (FIGURA 8).

Pelo fato de usar trabalhos de outros autores para produzir seus próprios trabalhos, Stenram está interessada em como se dará sua relação com essa fotografia. Para a autora, seu trabalho é muitas vezes sobre o ato de olhar, bem como sobre as relações entre a intimidade (o privado) e o que é mostrado (o público).



Figura 8: Eva Stenram – Parts - 2013

Fonte: <london-photography-diary.com/eva-stenram-siobhan-davies-studios-16-jan-22-mar-2015>

Acesso em 28-08- 2016



Figura 9: Nicole Belle – Untitled from Rev. Sanchez - 2008

Fonte: <<http://www.nicolebelle.com/nicole-belle/bodies-of-work/album/rev-sanchez?p=1>>

Acesso em 28-08- 2016

A autora norte-americana Nicole Belle utiliza em seu trabalho a digitalização de antigos negativos dos anos 1970, adquiridos numa venda de garagem. Não se sabe ao certo a data exata e nem a verdadeira autoria das imagens, a não ser por uma etiqueta com a identificação: ‘Rev. Sanches’ (SHORE, 2014). A autora admite que seu trabalho tenha assim a co-autoria do desconhecido senhor Rev. Sanches que participa com as várias imagens presentes nos negativos, enquanto Belle se ocupa de agrupar as fotos para gerar uma única fotografia composta.

Por fim, uma brasileira que teve o mérito de se lançar e transformar-se em um nome conhecido nacionalmente, postando sua obra nas mesmas páginas de compartilhamento que promoveram a saturação dos meios visuais nos primeiros anos da era digital. Helena de Barros, designer de formação pela Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro, começou a postar de forma mais descompromissada na página de compartilhamento de fotografias digitais: Fotolog. Em 2003, ela lançou sua personagem alter ego Helenbar e uma série de fotomontagens inspirada na obra de Lewis Carroll, *Alice no país das maravilhas* (FIGURA 10). Este trabalho lhe rendeu matérias em diversas revistas e jornais brasileiros, bem como participações em impressos internacionais como a capa da publicação norte-americana “*knight letter*” editada pela *Lewis Carroll Society* dos Estados Unidos, além da participação no livro “*Illustrating Alice: An International Selection of Illustrated Editions of Lewis Carroll’s Alice’s Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*” publicado pela *Artist’s Choice Editions* da Inglaterra. A série de Alice é um dos seus trabalhos mais importantes por ter aberto novas portas, inclusive para sua carreira comercial (BARROS, 2015).



Figura 10: Helena de Barros - da série Alice no país das maravilhas - 2003
 Fonte : <http://helenbar.com/art/vizoo_02.htm>
 Acesso em 28-08- 2016

vas. A fotomontagem tornou-se uma ferramenta para exteriorização e construção de sentido desses processos introspectivos.

A partir daí, ela deu prosseguimento à sua carreira com outras personagens e algumas criações com interpretações subjetivas sobre sua gravidez e maternidade. Um de seus trabalhos recentes mais importantes é a fotomontagem “O fruto” de 2008 (FIGURA 11). Esse trabalho guarda sua relevância

A fotomontagem, técnica escolhida pela autora, é empregada quando a fotografia real da cena é inviável ou quando se pretende realçar, valorizar ou restaurar características que a imagem não apresenta originalmente. A fotografia é, para Helena de Barros, ótimo recurso para a produção de imagens oníricas surrealistas.

Segundo ela, sua alter ego Helenbar tornou-se mais do que apenas um modelo de representação da figura feminina, mas um veículo que reflete suas próprias introspecções subjetivas.

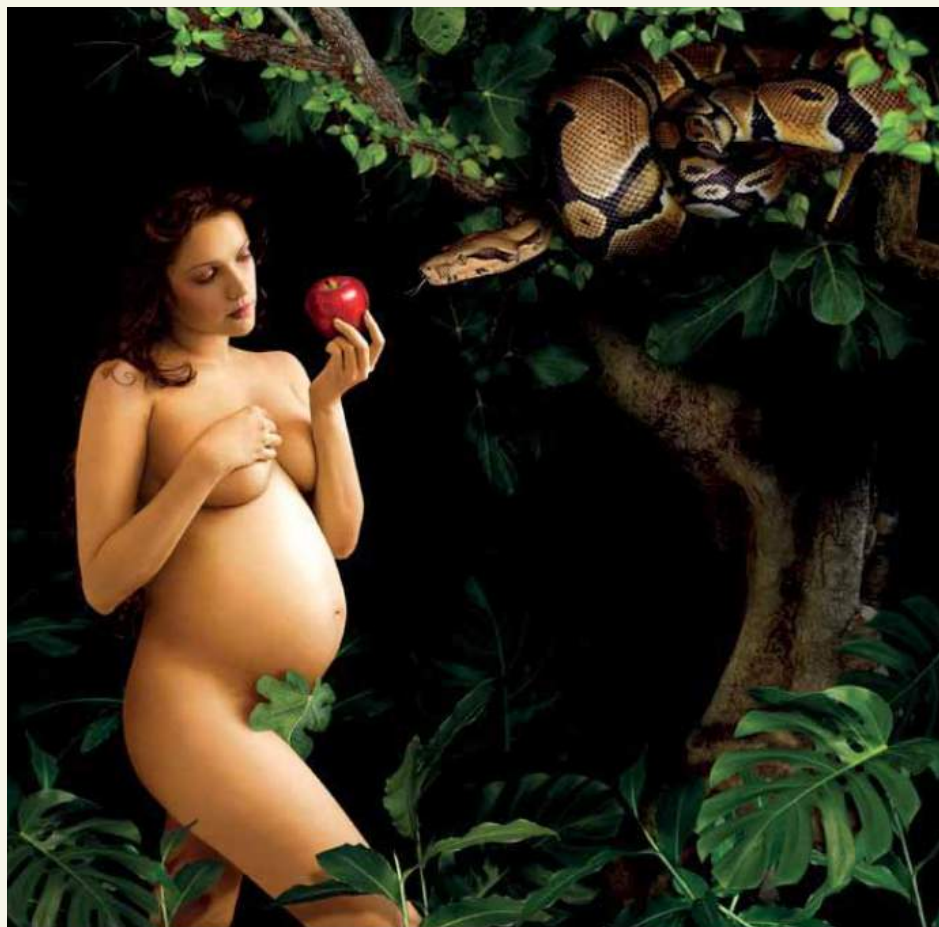


Figura 11: Helena de Barros - O fruto - 2008

Fonte: Catálogo “Eu me desdobro em muitos:

a autorrepresentação na fotografia contemporânea”.

Disponível em: <<http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/CatFotoRio.pdf>>

Acesso em 15-04-2016

por ter sido escolhido para ilustrar o convite da exposição coletiva internacional “Eu me desdobro em muitos: a autorrepresentação na fotografia contemporânea” do FotoRio 2011, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil-RJ. Nesta exposição, Helena de Barros teve a chance de expor junto a alguns dos artistas da autorrepresentação mais importante da atualidade como Gilbert & George, Robert Mapplethorpe, Pierre & Gilles, Cindy Sherman e os brasileiros Rodrigo Braga, Fernanda Magalhães, Sofia Borges, dentre outros. Esse grande evento inseriu seu trabalho no contexto da arte contemporânea internacional.

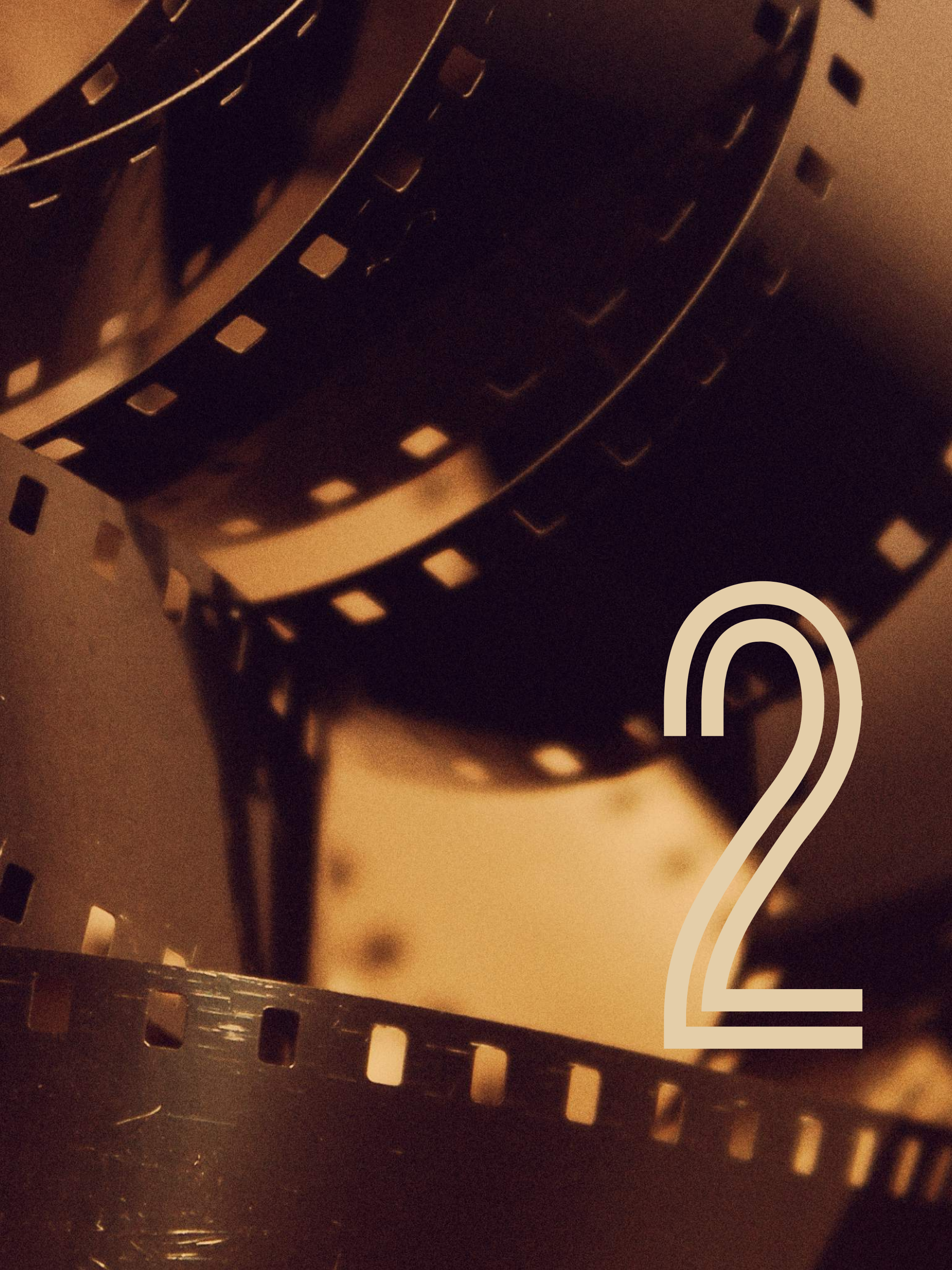
Outros Nomes

É perceptível que o presente texto possua ausências importantes. Muitas fotografias foram propositalmente omitidas, devido à dificuldade em conciliar o limitado espaço com um texto que agregasse todos os grandes nomes femininos da fotografia mundial. Os nomes escolhidos são representantes da ousadia, do desbravamento de novas áreas de atuação e da evolução do pensamento acerca do fazer fotográfico. No entanto, para que não se incorra no erro da excessiva omissão, ao menos lembremo-nos dos talentos de Dorothea Lange (1895-1965), Imogen Cunningham (1883-1976), Berenice Abbott (1898-1991), Diane Arbus (1923-1971), Mary Ellen Mark (1940-2015), Vivian Maier (1926-2009), Sally Mann (1951-), Cindy Sherman (1954-), Annie Leibovitz (1949-), entre tantas outras que certamente merecem ser abordadas em um futuro texto.

O que se propôs aqui foi trazer alguns fatos e nomes consagrados ao lado de outros menos lembrados, mas que têm sua importância pela inovação, afirmando subjetividades e pontos de vista, num espaço onde já se tornou lugar comum a presença de trabalhos fotográficos femininos.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Helena de. Autorrepresentação em fotomontagem digital. In MONAT, André; SZANIECKI, Barbara (org.). **Conexões fotográficas**. Rio de Janeiro: E-papers, 2014.
- CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Blucher, 2008.
- CARVALHO, Helio Jorge Pereira de. **Da fotomontagem às poéticas digitais**. 1999. Dissertação (mestrado em multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP. 1999. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000188913>> Acesso em 15-02-2015.
- CLARK, Nick. **How a 170-year-old 'Leaf' provoked a hunt for the world's first photographer**. Disponível em <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/photography/how-a-170-year-old-leaf-provoked-a-hunt-for-the-world-s-first-photographer-10367441.html>> Acesso em 12/07/2016.
- FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**. v. 1. São Paulo: Martins fontes, 2011.
- FREUND, Gisèle. **La fotografia como documento social**. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.
- HACKING, Juliet (org.). **Tudo sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.
- MITCHELL, William. **The reconfigured eye: visual truth in the post-photographic era**. Cambridge: The MIT Press, 1992.
- ROBERTS, Pamela. **Alfred Stieglitz camera work: The complete illustrations 1903-1917**. Köln: Taschen, 1997.
- ROSEMBLUM, Naomi. **A world history of photography**. 3. ed. New York: Abbeville Press, 1997.
- SHORE, Robert. **Post-photography: the artist with a camera**. London: Laurence king publishing. 2014.
- The eroticism of the unseen: The Art of Eva Stenram**. Disponível em <<http://www.standardhotels.com/culture/the-eroticism-of-the-unseen-the-art-of-eva-stenram>> Acesso em 28-08-2016.
- WARREN, Line (editor). **Encyclopedia of twentieth century photography**. New York: Taylor & Francis Group, 2006.



2

Imprimindo fotos em preto e branco a cores: *O caso da Revista Scena Muda (1921-1955)*

Edna Cunha Lima¹

Helena de Barros²

A visualidade da imagem desenhada e impressa era conhecida no Brasil em um sem-número de objetos gráficos. Lidando com embalagens cromolitografadas e até mesmo cartazes de rua assim coloridos, as pessoas eram atraídas pelas imagens vibrantes que participavam de seu cotidiano. Mas eram desenhos que não tinham a aura de realidade que a fotografia iria assumir. Esse público foi seduzido por ela, que trazia para a esfera pessoal a possibilidade de retratar familiares e paisagens, sendo lenta a introdução da fotografia impressa, como será exposto adiante. Mas é a impressão tipográfica que dá à imagem fotográfica o acesso a um público mais amplo, tornando a fotografia parte essencial da linguagem jornalística, em especial dos periódicos.

Ainda no século XIX, várias exposições de imagens animadas tornam-se parte do lazer carioca: o Omniographo (1896), o Animatographo (1897). Mas foi a partir da década de 1910 que o cinema chegou ao país, com um mundo novo de fruição da imagem em movimento (LUCAS, 2005). Acompanhando o interesse popular pelas estrelas da tela, várias revistas foram lançadas com este tema, dominando cada vez mais o lazer das pessoas:

O lançamento de *A Cena Muda*, em 1921, no Rio de Janeiro, sinalizava o avanço da sétima arte e o favoritismo do público para com o gênero. Curioso que a Estatística Intelectual do Brasil não tenha relacionado o item revista teatral em seu quadro tipológico de publicações periódicas, mas o tenha feito com relação às revistas cinematográficas; enquanto em 1912 não constava nenhum registro de título cinematográfico, em 1930 computavam-se dez títulos voltados para a matéria. Em detrimento do teatro, o cinema importado triunfara no Brasil, um dos mais atraentes entrepostos comerciais para o poderoso mercado de Hollywood. (MARTINS, 2001:405).

Veículo especializado, *A Scena Muda*, que circulou de 1921 até 1951, trazia em suas páginas uma verdadeira crônica do cinema norte americano, nos anos em que se formava o *Star System*. Semanal, era publicada pela Companhia Editora Americana. Flora Bender (1979) autora do principal trabalho sobre a revista, divide sua trajetória em quatro fases. A primeira vai de 1921 até 1942, correspondendo a uma revista especializada em cinema, cobrindo o que seriam os anos de formação e consolidação do *star system* hollywoodiano. As matérias publicadas são, na sua maior parte,

¹ Docente PUC, Rio de Janeiro

² Fotógrafa e desenhista

traduções de materiais publicitários das empresas cinematográficas. Os textos eram folhetins ilustrados por fotografias, o que leva esta autora a comentar que “as fotos são tão importantes para o estilo da revista que aparecem reportagens inteiras baseadas na imagem, até parecem fotonovelas” (BENDER, 1979, p.16). A etapa seguinte vai da segunda metade de 1942 e dura sete anos, terminando em 1949. Atenta ao crescimento em popularidade do rádio, vira sua temática para atender a essa nova mídia, passando a ser o que a autora chama de “revista amiga do rádio”. A terceira fase é aquela em que se posiciona de forma mais crítica ao estrelismo, tendo durado de 1949 até 1952. A quarta fase é a da decadência, correspondendo aos anos de 1952 até 1955, quando deixa de circular. Esta fase final acompanha o declínio do *Star System* tal como havia se iniciado nos anos 20.

Sua principal concorrente foi a *Cinearte*, publicada de 1926 até 1942 pela editora Pimenta de Mello, responsável pelo *O Malho*. Teve uma trajetória curiosa, pois surgiu devido ao sucesso da seção de cinema da popular revista *Para Todos*, que levou Mário Behring e Adhemar Gonzaga a publicá-la (LUCAS, 2005). J. Carlos, prestigiado artista gráfico, foi designer desta revista de cinema. A *Cinearte* tinha, portanto, um perfil diferente da concorrente, e a diferença era realçada pelo design das capas com o uso de desenhos.

A *Scena Muda* foi, portanto, publicada por 34 anos, sendo a mais duradoura das revistas de fãs de cinema. Em 1941 sobrevém uma mudança ortográfica, o que leva a mudar o título para *A Cena Muda*. Segundo Bender (1979), chegou-se a cogitar retirar o subtítulo *Muda*, já que fazia tempo que o cinema era falado. Resolvendo o problema, a ênfase vai aumentando com o tamanho do texto *A Cena* e reduzido drasticamente no complemento *Muda*.

Recebia, a princípio, não só as matérias como também as fotografias que reproduzia. Nosso interesse neste artigo é investigar como as imagens das estrelas hollywoodianas foram reproduzidas a cores nesta revista, criando uma linguagem baseada na colorização de fotos em preto e branco. Este período é caracterizado por várias técnicas de reinterpretação dessas fotografias que dá a elas um acabamento de suavidade que, sem dúvida, contribuiu para a glamorização das revistas de cinema e seu assunto favorito, as fotos dos artistas mais conhecidos.

O próprio nome da revista indica que o cinema ainda não havia alcançado o estágio do diálogo falado, o que vai acontecer em 1927, com *The Jazz Singer*, de Al Johnson. No cotidiano dos cinemas brasileiros, quando as películas ainda eram silenciosas, as projeções eram acompanhadas por pianistas que davam, ao vivo, o ritmo das imagens projetadas (Fig.1).

Já os primeiros experimentos com cor no cinema datam do início do século XX, e vamos fazer aqui um rápido resumo do que vinha acontecendo. Inicialmente havia a aplicação manual ou por estêncil de cores quadro a quadro, o tingimento dos quadros com uma cor específica e ainda a viragem a cores especiais, que cobria apenas as áreas escuras, deixando livres aquelas em branco. Restaurações recentes de filmes mudos mostram que estas técnicas de colorização eram bem mais comuns do que se pensava. Um exemplo bem conhecido do trabalhoso processo de colorir manualmente

os quadros é o filme *A Viagem à Lua*, de Georges Méliès, de 1902, enquanto que o tingimento da imagem pode ser visto em outro clássico, *Nosferatu*, de Murnau, de 1922. Os experimentos neste sentido envolveram algumas tentativas de transformar uma matriz em preto e branco em duas matrizes separadas, tingidas em vermelho e em verde, que eram unidas para projeção. Um dos mais conhecidos filmes com esta técnica foi *The Black Pirate*, de Douglas Fairbanks, de 1926. O problema é que, para usar apenas um projetor, as duas matrizes eram coladas, ficando pegajosas. Destes experimentos dos anos iniciais se destaca o sistema de filmagem simultânea em duas e depois em três câmeras: uma para azul, outra verde e outra vermelha. Um exemplo deste tipo foi o curta-metragem vencedor do Oscar de 1932, por Walt Disney, *Flowers and Trees*. Apenas mais tarde, no final da década de 1930 e início da de 1940, os processos se tornaram viáveis comercialmente, com filmes em cores consagrados pelo sistema *Technicolor*. Nessa fase inicial, um dos mais importantes foi *Gone with the Wind* (*E o Vento Levou*) de 1938, que estabeleceu um padrão de cor mais realista para o cinema hollywoodiano junto à audiência (LAYTON E PIERCE, 2014; USAI, 2000). Ainda assim, os filmes demoravam a ser exibidos pelo Brasil, empurrando esta data para frente.

No entanto, as revistas que tratavam do cinema não esperaram a chegada das cores nas telas para mostrar imagens coloridas nas suas páginas, como veremos adiante. Os recursos que foram usados n'*AScena Muda* para mostrar em cores fotos, originalmente em preto e branco, são variados. A foto impressa em cores, então, era aceita na sua aparente veracidade, embora não seja convincente para o observador de hoje. Pode-se dizer que estava em sintonia com o estilo exagerado e artificial de representação do cinema mudo.



Figura 1: Cinema Pathé, no centro do Rio de Janeiro, exibindo um faroeste, foto de Marc Ferrez, 1918. Fonte: Instituto Moreira Salles.

Primeiras fotos impressas

A chegada da fotografia trouxe um desafio para o meio gráfico: a possibilidade de sua reprodução. Patenteado em 1839, o daguerreotipo transformou-se rapidamente no padrão indiscutível de registro instantâneo da realidade. Porém, quase como uma joia, o daguerreotipo era um original único, não reproduzível. A indústria gráfica passou, então a procurar meios mecânicos de impressão para a reprodução em alta tiragem de fotos. Para ser assimilada pela indústria gráfica, a fotografia não poderia se basear na ampliação fotoquímica, mas adequar-se aos processos de impressão industrial por meios mecânicos a partir de matrizes que coordenam a transferência de tinta para o papel. Desta forma se viabilizaria a alta tiragem de reprodução própria para sua inserção

em periódicos, possibilitando também a reprodução conciliada de texto e imagens. De maneira geral, as soluções implementadas pela indústria gráfica se tornaram viáveis por uma mistura de métodos, combinando e adaptando práticas e conhecimentos anteriores para a incorporação de novas linguagens.

Todas as tecnologias são amálgamas, que se baseiam em suas predecessoras. O desenvolvimento dos métodos de reprodução fotográfica não foi linear, mas consistiu de uma complexa série de sobreposições, trocas, alternâncias e transferências entre pessoas, mecanismos e acima de tudo, formas visuais. (BEEGAN, 2008, p.11).

O antigo e o novo interagem dinamicamente, num terreno visual em constante mutação. Assim, a questão da reprodução pode ser vista como uma mola motriz de novas formas de representação visual.

O que vemos atualmente, com as tecnologias computadorizadas de tratamento e manipulação de imagem, transformando a informação da fotografia original numa imagem idealizada, em softwares de edição de imagens como o Photoshop, não é conceitualmente muito distante do que o que vem sendo praticado desde o início da fotografia em sua transposição para o meio impresso. Este tipo de adaptação e reinterpretação aconteceu especialmente nas imagens veiculadas em periódicos. Seja através das novas possibilidades ou justamente nas restrições que se impuseram, a técnica de reprodução foi um fator determinante nas significativas transformações visuais ocorridas na indústria gráfica.

A visualidade de cada período histórico é, portanto, um retrato técnico do seu tempo. Na prática, os limites técnicos são constantemente impelidos pelo desejo de materialização de ideais formais.

A fotografia veio aproximar a indústria gráfica da ideia do real. Entretanto, a cada novo avanço técnico, as limitações ou precariedade anteriores se tornam perceptíveis. Por mais que julguemos a tecnologia atual satisfatória, só perceberemos suas limitações diante das transformações de padrão que se seguirão.

Ou seja, a cada geração o olhar se acostuma a uma interpretação técnica que o observador tende a naturalizar e ver como uma “verdade”, uma realidade visual e estética. Basta apresentar um impresso a cores de algumas décadas atrás para haver um estranhamento, uma sensação de falso que atravessa o olhar treinado pela observação de objetos impressos contemporâneos.

Nesta perspectiva, situaremos alguns métodos históricos de produção gráfica diante da fotografia. A expectativa de realismo se baseia nas possibilidades técnicas de cada época, determinando os respectivos padrões estéticos, maneirismos e ideais formais.

Da fotografia para as matrizes manuais

Desde o início, a maior dificuldade de assimilação da fotografia para os meios de reprodução gráfica, consistia em transpor as sutis gradações tonais da fotografia, para uma matriz reprodutível. Já em

1855, o químico francês, Alphonse Poitevin, desenvolveu o colótipo. A matriz era uma chapa coberta por uma gelatina fotossensível, que, quando exposta à luz do negativo, endurecia, formando um sutil craquelado que poderia ser entintado e transferido para o papel. As unidades mínimas da imagem, formadas pela gelatina cristalizada, proporcionavam reproduções com grande número de detalhes e variações tonais. Infelizmente seu uso era restringido pelo alto custo e pelas pouquíssimas cópias possíveis, já que a matriz delicada se desgastava rapidamente (EDER, 1978).

A foto-entintada e a fotolitografia foram técnicas implementadas por este mesmo inventor, na tentativa de transpor a imagem fotográfica para as matrizes de madeira, metal ou pedra, na xilogravura, gravura em metal ou litogravura, respectivamente. Os resultados, porém, eram excessivamente contrastados, exigindo que as matrizes fossem muito retocadas manualmente. A referência da imagem fotográfica se fazia perceptível nas formas, proporções e nível de detalhamento, mas as técnicas de representação se mantinham semelhantes às do desenho e da pintura.

O cruzamento de conhecimentos e hibridismo tecnológico transparecia, por exemplo, em retratos de celebridades realizados em xilografia de topo para reprodução em periódicos. Desde a virada do século XIX, esta era a principal maneira de conciliar a impressão de imagem com o texto composto em tipografia, ambos em alto relevo. É possível verificar a implementação e detalhamento da técnica xilográfica nas técnicas de entalhe, de maneira a dar conta de um nível mais apurado de registro, que fizesse frente à referência fotográfica.

Neste exemplo (Fig.2), o retrato em xilogravura, na técnica da gravura de topo, é um híbrido entre referência e interpretação. A foto original foi transposta para a matriz de madeira, servindo de base para o entalhe, a fim de compatibilizá-la com o processo de impressão em alto relevo, próprio da impressão tipográfica. A imagem resultante assume novas características, a fim de se aproximar da referência que é a foto, mas se assemelha mais ao desenho do que à representação fotográfica. Não traz consigo nenhum elemento visual próprio da fotografia, que se estabelece por derivação. Não há uma conexão física direta, dando margem à reinterpretação de detalhes, uma paráfrase visual, onde o entalhador tem alguma liberdade de interpretação. Em alguns pontos a referência é mais perceptível, por exemplo, nas mechas de cabelo, ou na transposição da expressão. Em outros é mais livre, como a adaptação do uniforme para um traje social.

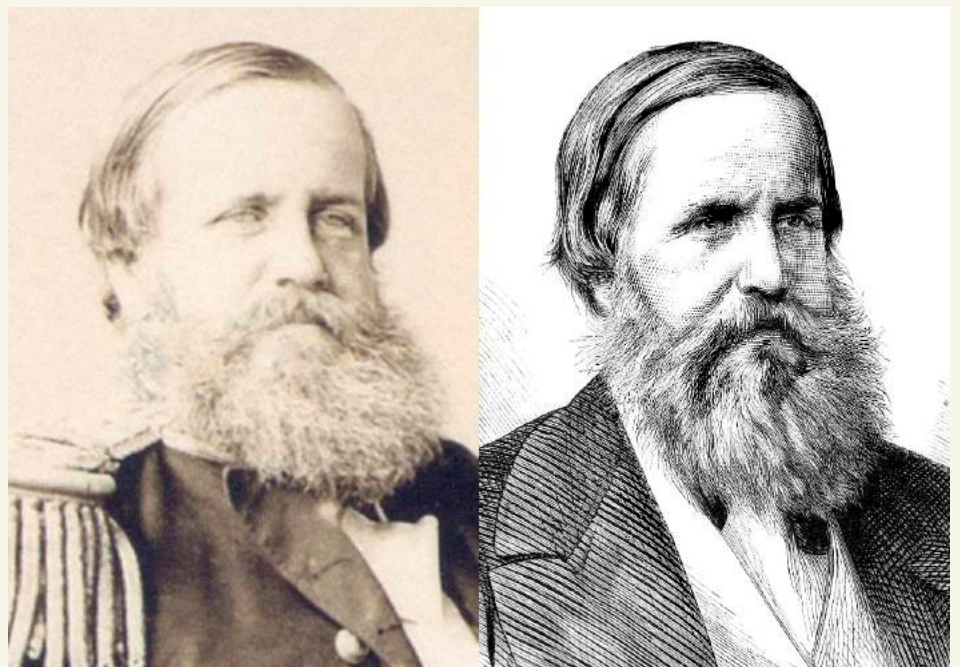


Figura 2: Imperador Dom Pedro II do Brasil com uniforme de Almirante, fotografia, 1870. Fonte: Biblioteca Nacional. D. Pedro II, xilogravura de topo, 1871. Fonte: *La Ilustracion Española y Americana*.

A fotografia impressa por autotipia

Nos processos tradicionais de gravura, somente tintas sólidas podem ser reproduzidas, ou seja, a partir da tinta preta, imprime-se o preto, mas a impressão de cinzas ou gradações tonais envolviam processos extremamente complexos e manuais de gravação. Assim, pouco mais de uma década após a invenção da fotografia, Fox Talbot, um de seus precursores, já teria anunciado que a impressão de imagens fotográficas dependeria de um processo de fragmentação uniforme da imagem: a dificuldade maior seria reproduzir todos os delicados meios-tons das imagens fotográficas. Em busca de uma solução pragmática, vários experimentos foram realizados por diversos inventores ao longo do século XIX, destacando-se a invenção da autotipia pelo alemão Georg Maisebach, patenteada em 1882, designando a gravação de chapas, que através da decomposição da imagem em pontos, como forma de simular o meio-tom.

O processo possibilitava a gravação direta sobre a chapa de metal pré-sensibilizada fotoquimicamente, da qual mediante a ação de ácidos, obtinha-se um clichê – matriz em relevo para impressão em prensa tipográfica (EDER, 1978; MORAN, 1974).

A tipografia, forma de impressão por relevo, figurava como a mais utilizada na época, seguida pela impressão em plano da litografia em pedra que, aprimorada, se consagraria posteriormente como o atual sistema offset.

A autotipia só se veria plenamente solucionada comercialmente com a introdução da retícula de linha cruzada pelo americano Frederick Eugene Ives, em 1886. Tal processo utilizava a sobreposição de duas placas de vidro, cimentadas uma contra a outra, cada qual gravada com finas linhas negras paralelas. Colocadas numa câmera especial, entre o negativo e a chapa sensibilizada, as telas se cruzavam em ângulo reto durante o processo de exposição, filtrando a luz pelas quadrículas expostas, em pontos que variavam de tamanho, de acordo com a intensidade luminosa do negativo. Sombras originavam pontos largos, luzes pontos pequenos, e tonalidades intermediárias, pontos equivalentes. Depois de reveladas, as chapas apresentavam uma imagem fotográfica reticulada em relevo na chapa de impressão, de forma objetiva e eficaz. (Fig.3)

As citadas telas de cristal fabricadas por Max Levy, da Filadélfia, foram colocadas no mercado em 1888, alcançando grande sucesso comercial e chegando à Europa já em 1890 (EDER, 1978; MORAN, 1974).

Segundo o manual *Drawing for line engraving; retouching for halftones; drawing for color reproduction*, de 1915: “A maior parte das fotografias precisa de retoque antes de ser reproduzida pelo processo de meio-tom, já que é necessário exagerar o contraste de modo a superar o efeito chapado causado pela tela de retícula” (DRAWING,



Figura 3: Clichê fotográfico autotípico obtido por retícula de linha cruzada para impressão em prensa tipográfica (à esquerda) e detalhe ampliado evidenciando os pontos gravados em alto relevo (à direita). Fonte: *La Ilustracion Española y Americana*.

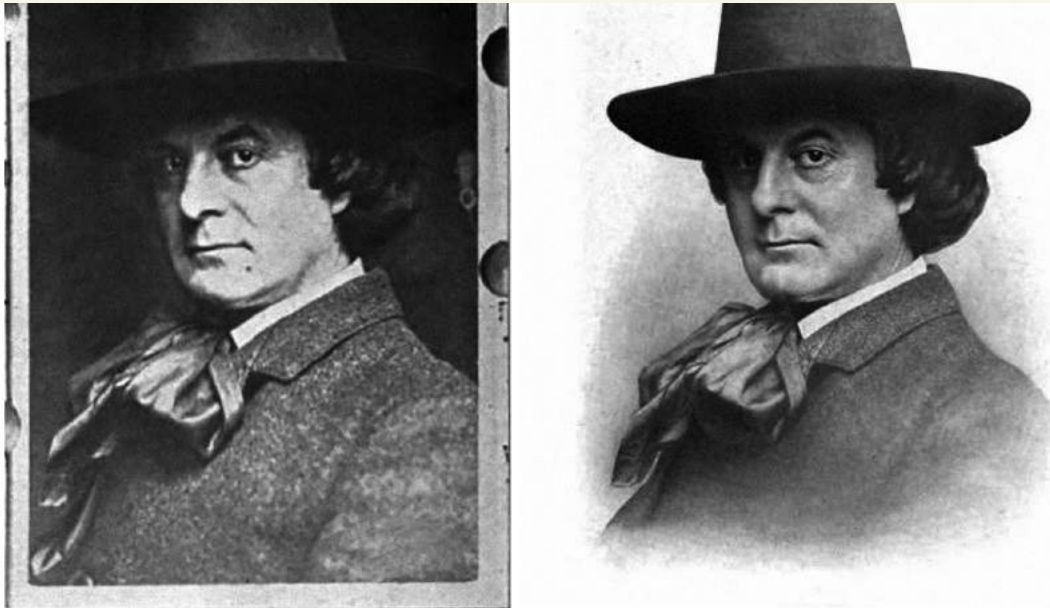
1915, p.38 sec. 21, tradução nossa). Sem o retoque, a fotografia em preto e branco pareceria acinzentada. Assim, o retoque era realizado por técnicos experientes no pré-processamento da imagem, antes da impressão, por meio de máscaras e *air brush*. É justamente este tipo de tratamento gráfico onde tonalidades são realçadas e coloridas por um tipo de ilustração sobre a fotografia, que dá o tom e o glamour das revistas cinematográficas da primeira metade do século XX, como *A Scena Muda*, numa estética que vigorou até meados dos anos 1950.

Podemos acompanhar como se dava o processo de retoque na fotografia neste período, através de exemplos fornecidos pelo manual anteriormente citado (Fig.4 e Fig.5):

Técnicas para a reprodução impressa da fotografia colorida já se encontravam disponíveis desde a última década do século XIX, através de uma câmera especial também desenvolvida por Frederick Ives, a partir da adaptação da síntese de cor subtrativa demonstrada por Maxwell. Porém, a fotografia colorida implicava na separação de cor, executada pelo equipamento de alto custo disponível apenas na gráfica. Para a reprodução de pinturas, por exemplo, os quadros deveriam ser transportados para o local, implicando em despesas de seguro, iluminação etc.



Figura 4: Imagens preparadas - Aqui vemos como a imagem era preparada através do retoque a fim de ser reproduzida por retícula de meio-tom no material impresso. Acima, à esquerda, vemos a imagem fotográfica original e, à direita, a imagem finalizada depois do retoque. Abaixo, o processo de mascaramento com a aplicação de uma película adesiva sobre a fotografia e o recorte com estilete a fim de proteger algumas áreas. Na sequência, a remoção da película da área externa e, por último a aplicação do *air brush* sobre o fundo da imagem. Em mascaramento inverso, a figura recebia retoques pontuais a fim de evidenciar o contraste, não só com *air brush*, mas com outras ferramentas de desenho, como vemos nos padrões decorativos das peças. Fonte: *Drawing*, 1915.



Fotografias n'A Scena Muda

A fim de viabilizar o processo, o que mais se praticava então era a colorização dos originais em preto e branco, assim como demonstrado no exemplo citado, mas acrescentando-se ainda a aplicação posterior de tintas coloridas translúcidas sobre a imagem tratada, como uma aquarela (Fig.6).

O original colorizado era então processado na gráfica por esta câmera especial onde a imagem era fotografada três vezes, com o intermédio de filtros coloridos, a fim de se produzir as chapas para a impressão por três tintas. Quando

Figura 5: Figura humana com retoque. Neste outro exemplo, verificamos como o retoque atuava sobre figuras humanas, numa abordagem mais próxima aos retoques de *A Scena Muda*. O trabalho do ilustrador se torna evidente no sombreado da pele, assim como nos traços de expressão, o que nas estrelas de cinema, convertia-se também no aprimoramento da maquiagem, da suavidade da textura da pele, do volume e brilho das mechas de cabelos. Fonte: *Drawing*, 1915.

conjugadas na impressão, as três matrizes reticuladas reconstituíam as cores da imagem, de acordo com os princípios da síntese de cor subtrativa. Cada chapa de cor obedecia a uma angulação de retículas diferente, evitando-se o efeito gráfico indesejado chamado de *moiré*. Da filtragem vermelha, obtinha-se a chapa para impressão positiva do azul-esverdeado a 67°; da filtragem azul,



Figura 6: Capa *Scena Muda*. A separação de cor digital possibilita uma melhor compreensão de como a imagem original em preto e branco (à esquerda) recebia a aplicação manual da cor (ao centro), resultando na capa colorizada de *A Scena Muda* (à direita). A imagem central é uma simulação do conjunto de cores aplicadas isoladamente, sabendo-se que na realidade eram aplicadas sucessivamente nos originais em preto e branco. Gráfico de reconstituição elaborado digitalmente no software Adobe Photoshop a partir da capa nº 50, 1922. Fonte: <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/>

o amarelo, a 45°; e da filtragem verde, o carmim a -67° (ou 113°) (IVES, [1902]) (Fig. 7).

Atualmente, a impressão colorida foi adaptada para maior rendimento da reprodução das cores para quatro tintas mais específicas: ciano, magenta, amarelo e preto (CMYK). Nesta época, como podemos ver, já se obtinha um efeito satisfatório com apenas três tintas – motivo pelo qual o processo é conhecido por tricromia. No entanto, como já foi dito, as matrizes fotográficas eram pesadamente retocadas para se obter o efeito desejado.

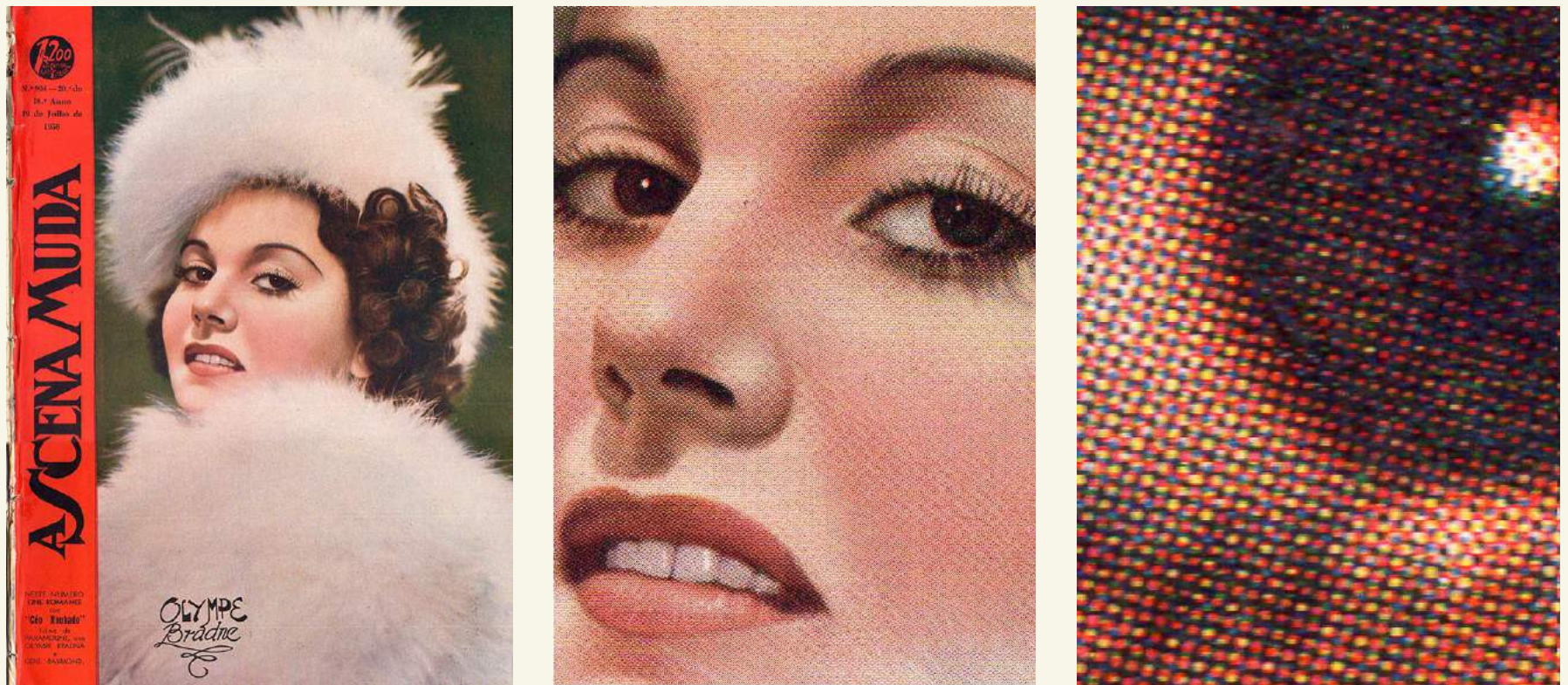


Figura 7: Capa *Scena Muda*. Neste exemplo, através da digitalização em alta resolução da capa d'*A Scena Muda* de 1938, nº 904, podemos observar como a imagem original em preto e branco, colorizada por air brush é reproduzida pelo processo de reticulagem. As tintas azul, amarela e vermelha se sobrepõem em diferentes angulações de retícula para a obtenção da imagem colorida na impressão. A capa inteira reduzida (à esquerda); um corte da imagem em tamanho real (ao centro) e ampliação de 10X do olho esquerdo evidenciando a retícula (à direita). Fonte: coleção das autoras.

Como o maquinário gráfico não contava ainda com máquinas para a impressão simultânea de várias cores, quanto menor o número de cores mais prático, econômico e produtivo o processo se tornava. Já que imprimir colorido ainda era um recurso de alto custo, este efeito concentrava-se nas capas como no caso d' *A Scena Muda*. Assim, a economia justificava a substituição da tricromia por apenas duas tintas, recurso que na indústria gráfica se chama dublê, duotone ou bicromia. Embora típica da fase inicial da revista, vamos encontrá-la por quase todo o seu período de circulação.

A Scena Muda usou e abusou de duotones para valorizar seu conteúdo nas páginas internas. O miolo da revista organizava-se, em sua maior parte, em cadernos impressos apenas na cor preto, conjugada com outros cadernos, com menos páginas, impressos a duas cores em papel equivalente ao *couché*, num total médio de 38 páginas. Dessa forma, tinha-se destaque especial nas páginas centrais (páginas de 15 a 18), reservadas à reprodução de fotos coloridas dos artistas mais celebrados (Fig. 8), contando com o recurso das duas cores para que a cor ainda se fizesse presente muito embora de maneira mais econômica na impressão.

Para maior ilusão do efeito colorido, o recurso de cores complementares trazia maior rendimento, substituindo o preto por um azul escuro acinzentado, e a simulação do preto era obtida pela sobreposição do azul com laranja.

Como ambas integravam a impressão da página, as duas cores podiam ser utilizadas não apenas na reprodução das imagens fotográficas, mas como meio de valorização dos demais elementos gráficos e tipografia, dinamizando a diagramação da revista e as relações de figura e fundo (Fig. 9).

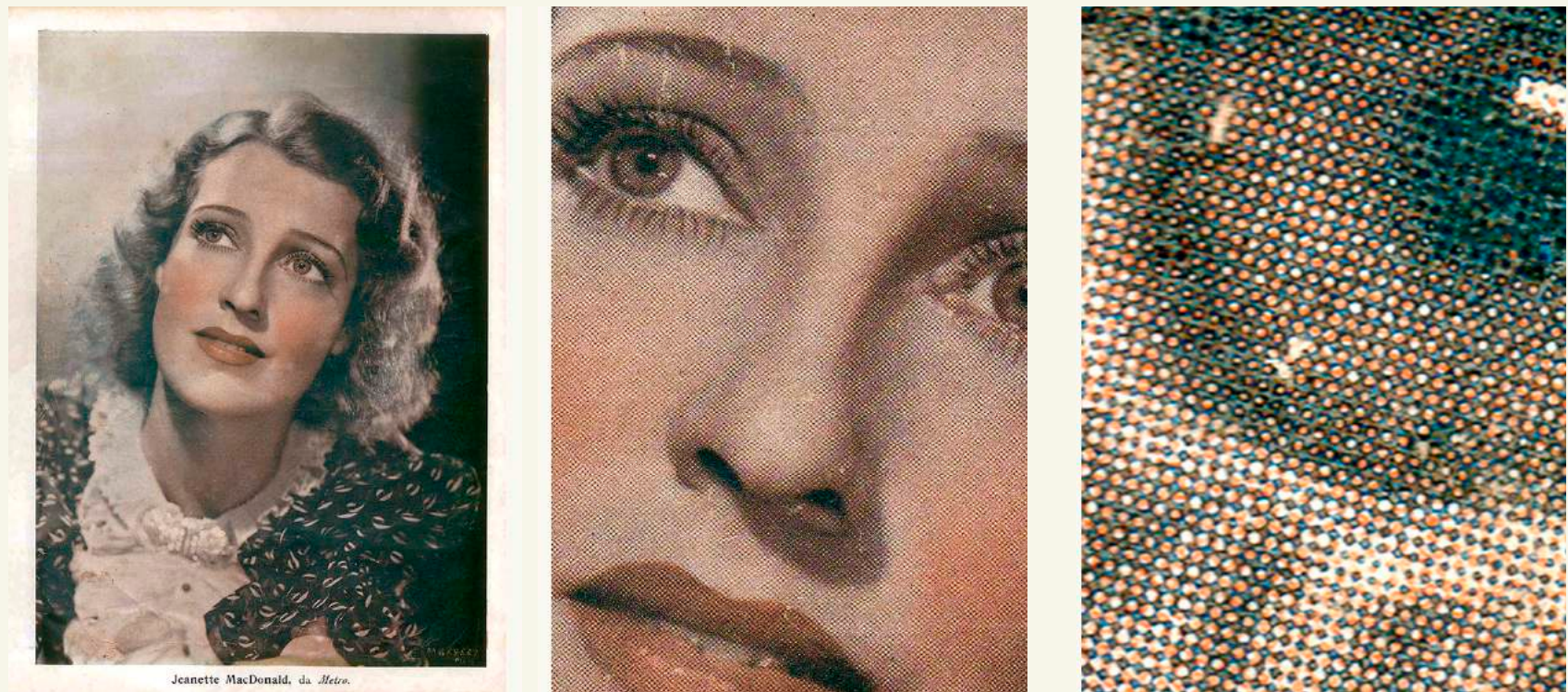


Figura 8: Capa *Scena Muda*. Neste exemplo, através da digitalização em alta resolução da página 15 d'A *Scena Muda* nº 832, de 1937, podemos observar uma imagem original em preto e branco, colorizada por *air brush* num tom alaranjado. À esquerda, a capa inteira reduzida; ao centro, um corte da imagem em tamanho real e, à direita, ampliação de 10X do olho esquerdo evidenciando a trama de retícula e a impressão em apenas duas cores (laranja 67° e o azul -6 7°, ou 113°). Fonte: coleção das autoras.



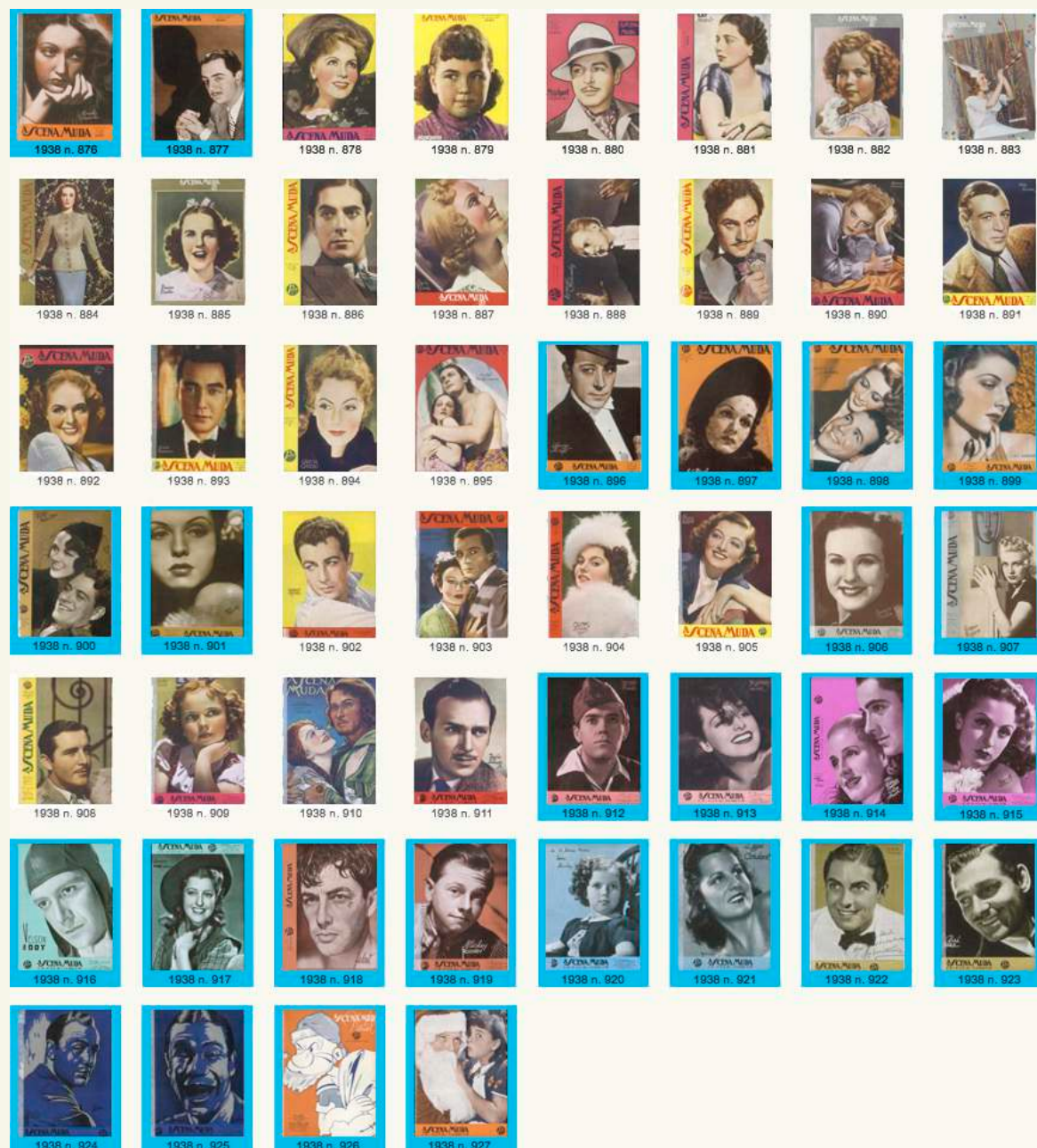
Figura 9: Detalhes da revista. Cores ganham destaque na diagramação interna. No nº 817, a página 15 apresenta um fundo laranja e no nº 832 a dupla de páginas 17-18 valoriza o título e as bordas das fotos decoradas na cor azul, ambas publicadas no ano de 1937. Fonte: <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br>

Tal recurso foi explorado também em algumas capas, talvez por força da economia, visto que sua aparição é mais notada no período que antecedeu à Segunda Guerra Mundial, tendo início no ano de 1937, onde 10 capas foram produzidas por apenas duas cores. Tomemos, para exemplificar, o ano de 1938, no qual este número chega a metade das edições (Fig.10).

No ano de 1939, são 48 edições com capas bicolores e 4 com 1 cor apenas. Em 1940, a economia atinge quase toda a produção anual, com 50 edições de duas cores. Em 1941, inicia-se a recuperação, com 37 edições em duotone. A tricromia volta em todos os números de 1942 e 1943, mas 1944 volta a ter 15 edições bicolores. Em 1945 ressurgue a tricromia, porém com 2 edições monocromáticas no fim do ano (Fig.11).

Muito embora o recurso de duas cores possa parecer à primeira vista voltado apenas para a economia de custos, dependia de significativo conhecimento de composição cromática por parte do profissional gráfico, por vezes apresentando resultados bastante satisfatórios e até sofisticados, que pouco deixam a desejar diante do efeito totalmente colorido obtido na mesma época.

Conclusão



Inicialmente os textos desta revista eram principalmente relatos detalhados de filmes com imagens de cenas ilustrativas. Possivelmente auxiliavam o entendimento da narrativa dos filmes mudos de uma forma mais completa, preenchendo os vácuos de sentido que a falta de som poderia trazer. Mas certamente dialogavam com sua audiência sobre o estrelismo, o *American way of life* e os padrões de beleza, sofisticação e sensualidade veiculado nas telas cinematográficas e presentes nas belas fotos posadas de suas estrelas.

Figura 10: Proporção de capas em tritone, duotone ou monotone, no período total de circulação da revista (1921-1955) e por ano, de 1937 a 1945. Fonte: elaborado pelas autoras.

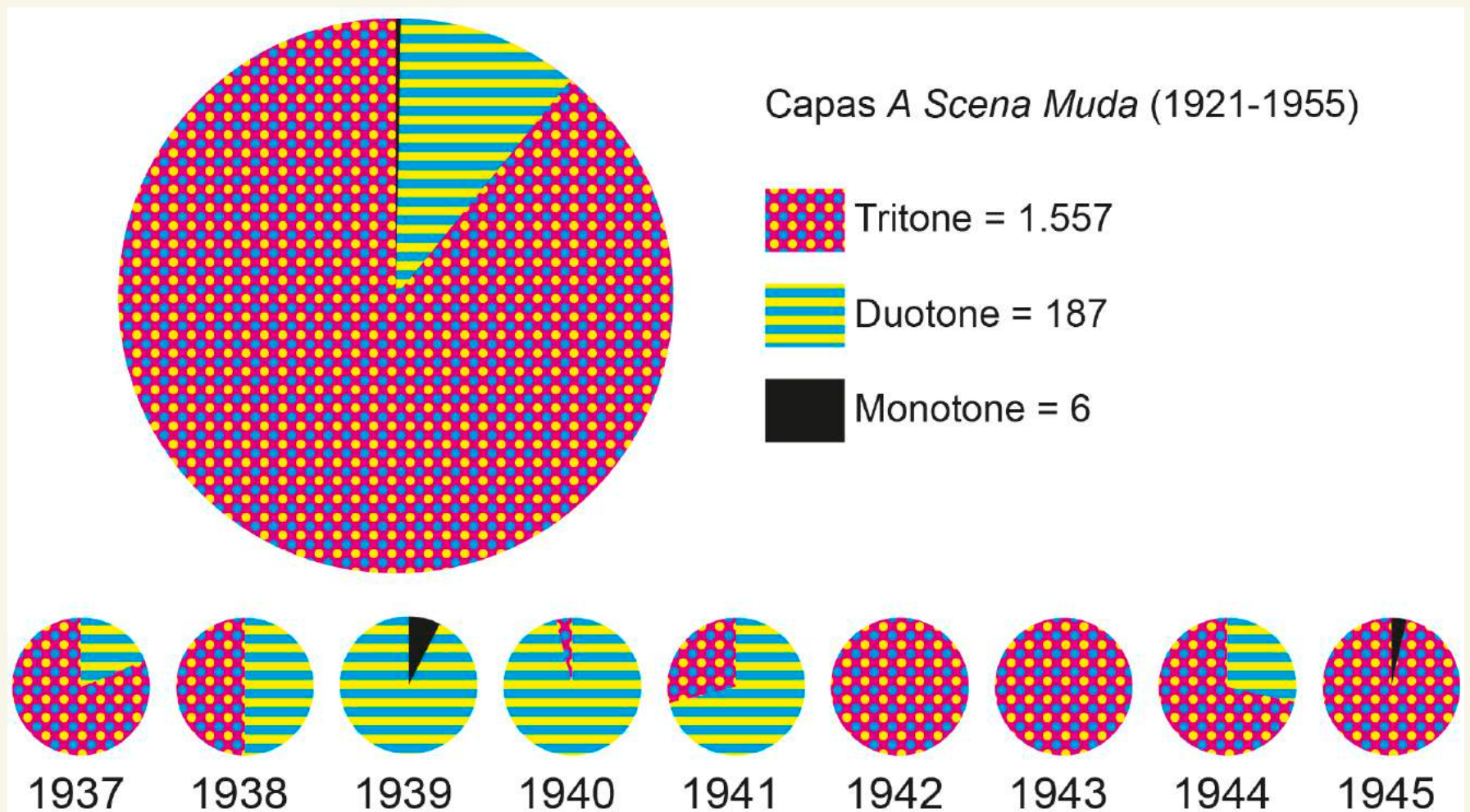


Figura 11: Proporção de capas em tritone, duotone ou monotone, no período total de circulação da revista (1921-1955) e por ano, de 1937 a 1945. Fonte: elaborado pelas autoras.



Figura 12: Capa da revista *Scena Muda*. A separação de cor digital mais uma vez auxilia a compreensão de como a imagem original em preto e branco (à esquerda) recebia a aplicação manual da cor (ao centro), resultando na capa colorizada de *A Scena Muda* (à direita). Nesta edição natalina de 1938, apenas azul e laranja são conjugados para o convincente efeito colorido, simulando tonalidades mais avermelhadas (na roupa do Papai Noel), azuladas (na blusa da menina) ou neutras e enegrecidas (sombrias e tom de cabelo da menina) pela soma das duas cores complementares. Impressões feitas a partir de duas matrizes distintas eram sobrepostas nas duas tintas (laranja e azul). Gráfico de reconstituição elaborado digitalmente no software Adobe Photoshop a partir da capa do nº 927 de 1938. Fonte: <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/>

A glamourização da imagem feminina foi a principal tônica da revista em seus primeiros anos. Por nove anos consecutivos as capas foram exclusivamente palco para a presença da mulher em fotos que reproduziam as poses do cinema mudo. Apenas no nº 426 de 1930, o ator e cantor Maurice Chevalier, quebra esta tradição, figurando a primeira capa masculina d'*A Scena Muda*. A partir de então capas com estrelas femininas e masculinas se alternam a cada número da revista.

Embora a revista seja brasileira e as capas tenham seu design produzido aqui, como indicam os diferentes logos que variavam de número a número, as fotografias eram importadas, material de publicidade das empresas cinematográficas norte americanas. Fica por saber se as sofisticadas capas em duotone e tritone reproduziam clichês importados ou eram de origem nacional.

No entanto, sabemos que as técnicas de duotone e tritone eram empregadas também em outros periódicos brasileiros que circulavam até a década de 1950, a exemplo das revistas *A Cigarra*, *Eu Sei Tudo*, *Cinearte*, para citarmos algumas. Nessas revistas, as capas muitas vezes eram desenhos e raramente tiravam partido da fotografia. *A Scena Muda* se destaca por fazer da técnica de colorização de fotografias em preto e branco um diferencial próprio da sua linguagem gráfica.

A conjugação de fotografias em preto e branco, de excelente qualidade, com iluminação cuidadosa e composição planejada, embora excessivamente formal para o gosto contemporâneo, com processos de colorização imagética, permitiu que as revistas de cinema como *A Scena Muda* propusessem aos seus leitores uma Hollywood glamorosa e colorida.

REFERÊNCIAS

- BEEGAN, Gerry. **The mass image: a social history of photomechanical reproduction in victorian London**. Basingstoke: Palgrave-Macmillan, 2008.
- BENDER, Flora Christina. **A Scena Muda**. Tese de Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1979.
- Drawing for line engraving; retouching for halftones; drawing for color reproduction**. Scranton: International Textbook Company, c.1915-16.
- EDER, Josef Maria. **History of photography**. New York: Columbia University Press, 1945. (reprint) Dover Publications Inc., 1978.
- IVES, Frederic E. **Process of producing trichromatic half-tone-process negatives**. United States Patent Office, Specification foring parto of Letters Patent No. 707.4201, dated August 19, 1902. Application filed June 30, 1902. Serial No. 113.732. Disponível em: <<http://www.google.com/patents/US707421>>. Acesso em: 6 jun. 2016.
- LAYTON, James e PIERCE, David. **The dawn of technicolor: 1915-1935**. Rochester: George Eastman House, 2015.
- LUCAS, Taís Campelo. **Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942)**. Dissertação de Mestrado em Histórias, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense. Niterói: UFF, 2005.

MARTINS, Ana Luiza. **Revistas em revista**. São Paulo: Edusp, Fapesp, Imprensa Oficial do Estado, 2001.

MORAN, James (Ed.). **Printing in the 20th century**: a Penrose anthology. London: Northwood Publications, 1974.

Time line of historical film colors. Disponível em <<http://zauberklang.ch/filmcolors>>
Acesso em 21 de junho de 2016.

UAI, Paolo Cherchi. **Silent cinema, an introduction**. Londres: British Film Institute, 2000.

Foto Marc Ferrez, Coleção Gilberto Ferrez, Cinema Pathé, 1919. Disponível em <http://fotografia.ims.com.br/sites/#1466710103197_4>. Acesso em 6 de junho de 2016.

Foto Imperador Dom Pedro II do Brasil com uniforme de Almirante, 1870.
Disponível em <<http://bndigital.bn.br/>>. Acesso em 3 de junho de 2016.

As fotos da revista *A Scena Muda* tem como fonte a Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo, online.
Disponível em <<http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/>> Acesso em 6 de junho de 2016.



O corpo do filho: notas sobre fotografia e morte¹

Carolina Junqueira dos Santos²

Um retrato não seria antes de tudo, e definitivamente, um encontro?

Jean-Luc Nancy, Le regard du portrait.



Figura 1: Woman cradling dying son, daguerreótipo, c.1847. Fonte: David S. Chow Sleeping Beauty II.

Aquele que está morrendo, não está morto. Guardado o seu movimento, resta-lhe um sopro. A criança se move no colo da mãe, que lhe segura o braço e a olha firme, sustentando corajosamente o filho em desapareição. Na iminência da morte da criança, um fotógrafo teria sido chamado à casa e chegara a tempo de produzir as duas últimas imagens. É curioso observar o movimento de uma fotografia à outra. Na primeira, a criança tem os olhos abertos, uma expressão moribunda. A mãe contempla diretamente seu rosto, segura delicadamente o braço do filho, parece imóvel portando a criança junto ao corpo. Na segunda fotografia, supostamente, a criança morre. Seus olhos se fecham, sua boca continua entreaberta, o pequeno rosto cai para o lado, perde a sustentação.

¹ Este texto foi apresentado no “VII Congresso Internacional Imagens da Morte: Tempos e Espaços da Morte na Sociedade”, realizado em julho de 2016, na cidade de São Paulo.

² Doutora em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais/UFG, com estágio na Université de Strasbourg (CAPES / FAPEMIG). Pós-doutoranda no Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo/USP. Bolsista

A mãe então parece segurar-lhe o braço com mais força, como se chamasse o filho de volta, ao mesmo tempo em que encerra o olhar direto à criança, e se move, a ponto de seu próprio rosto se perder na imagem. Ele agora jaz sem foco. O olhar sai da criança e perde-se alhures. Ainda que presentes na imagem, mãe e filho desaparecem.

A morte é tempo suspenso. Nela, não há presente; há somente futuro e passado. Quando se diz que alguém está morrendo, ele ainda está vivo; portanto, não há morte. A morte, no instante exato em que acontece, já é passado. *Quantos anos ele tinha? Quantos filhos deixou?* Nenhum verbo se pronuncia mais no presente, a não ser quando se refere ao corpo. *O que fazer com o corpo? Onde enterrar o corpo? Que roupa lhe colocar?* O sujeito já não existe – ou existe somente no passado –, o presente pertence ao corpo. Trata-se de um instante ínfimo a partir do qual tudo é feito de outra matéria, outra palavra, outro tempo. Olho uma fotografia qualquer e, de repente, percebo que o instante fotográfico – dure o quanto durar – é um instante sem presente, como o da morte. Um instante em suspensão, não mensurável pelo tempo cronológico. Nele também não há presente; passado e futuro se conectam no ato fotográfico e logo se perdem. Mas se o instante da fotografia é ínfimo, ele é, ao mesmo tempo, permanente, perpetua-se sem cessar num pedaço de papel, revelando seus corpos-fantasmas como o corpo do morto, entre presença e ausência absoluta.

Desde o seu advento em 1839, a fotografia tenta responder à demanda do sobrevivente de substituir o corpo desaparecido. A fotografia *post-mortem*, também conhecida como fotografia mortuária, foi uma prática popular e comum ao longo do século XIX e primeiras décadas do XX, tornando-se mais silenciosa e íntima a partir de então. Essas imagens mostram o morto, isto é, o cadáver mesmo. Muitas vezes ele aparece como um ser adormecido, embalando a ideia cristã da morte como a de um sono profundo. Mas é possível encontrá-los também, os mortos, em caixões e camas velatorias, ou, mais surpreendentemente, como se estivessem vivos, sentados sozinhos ou acompanhados por seus entes, de olhos fechados ou abertos, muitas vezes com as pálpebras reabertas por uma camada posterior de pintura. Aqui, o que nos interessa são as fotografias pertencentes ao universo do álbum familiar, fotografias solicitadas ou feitas pela família do morto. Nessas fotos convivem, ao mesmo tempo, vivos e mortos, partilhando espaço na matéria imagem.

Hans Belting dirá que a analogia entre a imagem e a morte é tão arcaica quanto a imagem mesma (BELTING, 2005). Máscaras, pinturas, vestimentas, múmias, manequins, fetiches, diversas formas foram dadas, ao longo dos tempos, às imagens vinculadas aos cultos dos mortos. Elas, as imagens, são elementos presentes, visíveis, que testemunham uma ausência, o invisível. Graças à nossa memória corporal, que envolve o cérebro e a visão, somos capazes de produzir uma presença daquilo que sabemos ausente. Na troca do corpo perdido por uma imagem, constituída ela mesma por um corpo próprio – seu suporte –, o defunto pode permanecer entre os vivos, em um novo corpo, nova pele, outra materialidade: a imagem.

As fotografias *post-mortem* convocam, para além dos mortos, um verdadeiro contato físico entre vivos e mortos, pele sobre pele, como se a própria imagem fosse, doravante, a prova da continuidade de uma relação que não se esgota na morte, revelando a duração do vínculo para além da separação dos corpos. Se hoje a ideia de fotografar um morto – em um tom amoroso e familiar – parece mórbida ou patológica, no século XIX as pessoas usavam essas imagens da mesma forma que as outras fotografias que possuíam, “montadas e penduradas em quartos e salas de estar, coladas em álbuns, enviadas a parentes, colocadas sobre a lareira, carregadas em carteiras, e assim por diante.” (RUBY, 1995, p.159, tradução nossa). Segundo a pesquisa do antropólogo Jay Ruby (1995), nos Estados Unidos, as fotografias *post-mortem* nunca deixaram de ser produzidas, ainda que em menor escala, mas a relação delas com o meio coletivo e social se transformou completamente no decorrer do tempo.

A morte do outro (só o outro morre, não vivemos a experiência da nossa própria morte) é uma experiência desestruturadora da concepção que temos da *pessoa*. Resta um corpo. Ele está ali, presente, mas não responde às nossas ações sobre ele. É tangível, é material; beijo-lhe, toco-lhe; ele não responde. O corpo, a pele, esse lugar de relação, ainda serve como um meio de contato. Mas o gesto parte do vivo e a ele volta. Nada mais estrangeiro do que a *presença-ausência* de um cadáver. Os ritos funerários constituem um lugar de *re-presentação* do morto para que a ideia e imagem do cadáver sejam suportáveis (BAUDRY, 1995). Isso significa que o vivo procede às suas ritualizações sagradas em direção ao morto como uma alternativa de reinventar aquele corpo, de constituí-lo de outra matéria que não o vazio absoluto que se apresenta na forma do cadáver. Segundo o antropólogo Louis-Vincent Thomas, no plano do real, nada seria mais natural do que um corpo morto, objeto neutro submetido às leis da bioquímica, sofrendo as transformações da matéria orgânica, como a putrefação e a mineralização. Contudo, para que possa persistir algo da *pessoa* após o encontro com o nada.

[...] o imaginário se dedica a construir um sistema simbólico mais confortável, a fim de amenizar a falta pela reintegração da morte na vida. Longe de ser nulo, o corpo morto, enquanto objeto sociocultural, torna-se então o suporte positivo de um culto para os vivos. Através dos ritos e das crenças, as práticas funerárias ambicionam, de fato, abolir a perturbação e reparar a desordem provocadas pela intrusão da morte. Essas práticas constituem, de certo modo, uma tentativa desesperada de atenuar a morte, ultrapassá-la e, no final das contas, negá-la. (THOMAS, 1985, p.120).

A fotografia *post-mortem* é também parte dos ritos; colocar o morto diante da câmera é dar-lhe, ainda, um lugar preciso e visível. Mas, se o cadáver é o insuportável, seu registro – a fotografia – não seria também dessa mesma ordem? Entretanto, algo acontece na fotografia mortuária que parece fazer, de uma forma estranha, o tempo retroceder. De repente, o que vemos não é mais o cadáver. A fotografia o transforma novamente em *pessoa*, ela mostra seus traços, seu rosto, devolve, ao homem morto, identidade e pertencimento.

O sociólogo Patrick Baudry (2005) falaria do sentimento de horror diante do cadáver pelo fato dele estar em contiguidade com a vida, de estar ainda fisicamente conectado a ela. A cultura é responsável por dar um sentido a isso, trabalhando de forma simbólica para aceitar a morte sem, contudo, considerá-la um ponto final. O dispositivo fotográfico, pensando de forma ampliada, parece uma das mais poderosas ferramentas dessa cultura para viabilizar, em diversas instâncias, a relação do homem com a morte. Na fantasia de uma continuidade via imagem, a cultura se constituiu ao longo dos tempos. A fotografia, ainda recém-chegada na longa duração da humanidade, respondeu de imediato ao uso da imagem como lugar de sobrevivência.

Pensando sobre o estatuto antropológico do cadáver, David Le Breton (2006, 2010) evidencia a impossibilidade de situá-lo precisamente, já que é atravessado por representações e valores diversos. Segundo o antropólogo, nenhuma sociedade humana vê o corpo após a morte como um resto indiferente. Protegidos pelos ritos funerários, os homens ajudam a conduzir o morto ao seu novo lugar, na particularidade de cada cultura. O corpo é “a carne da relação com o mundo, indiscernível do homem a quem ele dá o rosto.” (LE BRETON, 2006, p.20). O corpo morto, espelhando o corpo vivo, é ainda uma instância de relação: acariciamos o seu rosto, suas mãos, cochichamos palavras ao seu ouvido. O cadáver é, portanto, o resto do homem, sua marca ainda presente no mundo; mas para que nos relacionemos com ele é preciso restituir-lhe *alguma identidade*, a do vivo que já não é mais.

A fotografia *post-mortem* participa dessa espécie de *restituição*. O corpo que ela mostra remete-nos à *pessoa*, trazendo um vestígio de sua presença, do sujeito outrora contido ali. A imagem, por um momento, ocupa o lugar do corpo, *ela é um corpo*, é o lugar no qual meu próprio corpo interage com o outro, o desaparecido. O trabalho de luto inaugura uma outra forma de relação com o morto, que se dá através de uma materialização visível de sua invisibilidade.

As imagens mortuárias familiares não são representações da morte ou do morto. Elas são, sobretudo, uma *presentificação* da *pessoa*. A fotografia é também lugar de inscrição das relações familiares, de vínculos, de contato. A mãe que segura um filho morto para a imagem não está falando simplesmente: *este é o meu filho*, ou, *este é o meu filho morto*. Ela mostra, para além do que a imagem dá a ver, que existe um vínculo e que ele permanece. Portanto, as fotografias *post-mortem* se inscrevem numa tradição da produção de imagem como um desejo de *tornar presente*, de trazer de volta à vida, de manter um laço; elas apontam, também, à tradição de cuidar do morto, dos ritos funerários e do luto. A história da morte e de como o homem lida com ela através dos tempos elucida um conhecimento não somente sobre a produção de fotografias e práticas mortuárias, como sobre a produção de imagens em geral, já que ela se funda, original e miticamente, nas relações do homem com a morte. (DEBRAY, 1993).

O antropólogo belga Albert Piette, que se envolveu intimamente com seus estudos sobre a morte, escreve: “É preciso amor para que o objeto que representa o ausente, o gesto que o designa, ou a palavra que o rememora o tornem presente. É a magia humana do objeto, da palavra ou do gesto que torna presente o ser amado.” (PIETTE, 2005, p.27-28). O amor, a magia, a presença – o *tornar*

presente, esse sentido dado pelo termo *presentificação*, só é possível no afeto: o amor é o agente do estado mágico dos objetos que nos ligam ao morto, que lhe reconstrói um corpo.

Voltemo-nos então às mães enlutadas. Aquela que dá a vida é a mesma que porta o filho morto, que o coloca novamente bem perto de seu corpo para a imagem, rastro que se torna o último lugar de um contato físico, e sua visibilidade. Se um dos aspectos do luto é a tentativa de representar, guardar, manter contato, essas imagens *post-mortem* dos filhos no colo de suas mães parecem materializar um desejo de permanência e partilha do mesmo espaço físico. Encurtando a distância entre os corpos, um novo se constrói, no contorno do encontro de ambos.

Nessas fotografias, em geral muito parecidas, a variação visual mais evidente diz respeito à posição da cabeça da mãe. Ela olha em direção à câmera, ao extracampo da imagem ou ao filho morto, que, nesse caso, sugeriria um luto privado, inacessível, rosto sem imagem, mostrando total engajamento com o outro. (LINKMAN, 2011, p.54). O olhar direto da mãe para o filho lança também a ele o olhar do espectador, como se a fotografia apontasse o seu centro. Mas, quando a mãe olha na direção da câmera, constitui-se entre *nós* uma estranha cumplicidade, onde trocamos nossos olhares vivos nas margens da estrangeiridade do pequeno morto. Para além das fotografias de mães com seus bebês, há também dos pais, em evidente menor quantidade. Entretanto, não seria correto afirmar que o adulto que carrega a criança morta no retrato é sempre um de seus pais, poderia ser também um tio, uma tia, os padrinhos, alguém ligado afetivamente à família. O fato é que, para além da confirmação da presença da mãe, o que se repete aqui é o gesto mesmo de portar a criança, gesto maternal por excelência, filho carregado junto ao corpo. Para além dos bebês mortos, fotografavam-se também os vivos adormecidos no colo de suas mães, o que era uma estratégia para manter a criança imóvel durante o longo tempo de exposição requerido pelos primeiros dispositivos fotográficos. Portanto, nem todas as imagens de uma criança aparentemente adormecida

pertencem a um corpo morto. Em algumas, fica mais evidente o universo funerário, por roupas, gestos, expressões. Mas nunca saberemos, de fato, o que verdadeiramente se passa dentro das fotografias.

Na primeira fotografia ao lado, uma mãe nos olha séria, a cabeça ligeiramente para o lado, contornada pelo preto do vestido e dos cabelos; seu olhar parece esvaziado, como se ausente. Ela porta o pequeno morto, iluminado pelo branco, encostado em seu peito. Uma das mãos da mulher toca o vestido da



Figura 2: *Baby holding brush*, ambrótipo, c.1860 [Thanatos Archive]; A very sad mother holds her deceased child, ferrótipo, c.1870

criança, a outra segura uma escova, que se lança também em direção à mão do bebê. Através desse objeto – possivelmente destinado à criança –, mãe e filho se tocam de forma indireta, conectados não por um contato efetivo de pele, mas mediados pela promessa perdida que o pequeno objeto guarda. Agora sem uso e sem função, ele se torna o lugar do contato, instância que liga o corpo da mãe ao corpo do filho e que produz, neste, um ligeiro movimento na repetição do gesto que o vivo faz. Na fotografia ao lado, a mãe vestida de preto reverbera o movimento e olhar da primeira mulher. Mas seus olhos, lançados em direção à câmera, parecem vagar em outro lugar. A criança é maior e veste-se também de branco. Apoiada no colo da mãe, sua mão é tocada, no contato de pele e carne de ambos os corpos. A mãe – presente na visibilidade de seu corpo – parece terrivelmente apartada da imagem, numa imobilidade que soa mais irreversível do que a da criança. Mas o gesto de sua mão, que se liga firme à mão do filho, faz *presente* o instante mesmo do contato, como se pudéssemos sentir, daqui de fora, o calor abafado produzido entre os corpos.

O século XIX foi palco de profundos avanços técnico-científicos que mudariam definitivamente o quadro da mortalidade infantil dali em diante. Até aqueles tempos, especialmente na Era Medieval, morriam-se muitas crianças; as famílias as perdiam com frequência, o que tornava essa realidade comum e esperada. Durante muito tempo, as crenças religiosas compreenderam a morte de um bebê como um desejo de Deus que, dele, faria um pequeno santo. Em algumas culturas, mesmo durante todo o século XX e ainda hoje, permanece uma concepção dos bebês mortos como anjinhos, cuja morte deve ser louvada, ao invés de chorada. Mas, no século XIX, com a grande valorização da infância e dos vínculos familiares, a morte das crianças, mesmo a dos menores bebês, passou a ser vivida mais dolorosamente. Foi neste momento histórico que a morte da criança se tornou, de todas, a menos tolerável.



Figura 3: *Mother with child, death from measles*, ambrótipo, c.1857 [The Burns Archive]; *Mourning mother with dead child*, daguerreótipo, déc.1840. Fonte: Thanatos Archive.

Nas imagens anteriores, vemos duas mãos com expressões visivelmente tristes – o que não era tão comum nessas primeiras fotografias, já que diante delas costumava-se agir com extrema solenidade. Nesses retratos, o que se evidencia é o rosto materno. No primeiro, para além do rosto, vemos um vestígio da mão atrás do corpo da criança, onde esta se apoia. A mão parece caída, paralisada, ela não se movimenta para tocar a menina. A mulher, com seus olhos consternados, olha para lugar nenhum, talvez o chão à distância, um canto qualquer. Sua pele, tal como a da filha, recebera posteriormente uma camada de cor, como se isso restituísse uma semelhança entre ambas, um estado comum. Seus brincos e seu broche brilham no dourado da tinta superficial; sua roupa e seu cabelo estão impecáveis para o retrato; mas a mulher está brutalmente fora dele, esforçando-se com todo o corpo para se fazer imagem. Na segunda fotografia, a mãe toca com uma mão inteira o corpo do bebê. Seus olhos tristes desafiam a câmera; seu corpo todo afronta o espectador. Há algo de inacessível e perturbador no braço apoiado na mesa, que ressoa como uma pergunta: e *agora*? Eis o filho morto. A mulher coloca-se junto a ele e seu gesto não resulta em nada, é sem resposta. Para a imagem, a mãe, inerte, entrega o bebê. Seu olhar, perplexo, é de uma fixidez brutalmente melancólica.

As fotografias a seguir registram instantes ainda mais dramáticos visualmente. Na primeira imagem, a mãe aparece por trás do corpo do filho, sem contato direto aparente, nem das mãos, nem do olhar. Sua expressão, ainda que mal possamos ver seu rosto, é absolutamente triste. Diante dela, um menino de cerca de 3 ou 4 anos jaz com a cabeça no travesseiro e o corpo coberto. Ele segura um raminho de flores coloridas. A mulher parece não poder olhá-lo, ela posa para a fotografia em estado quase ausente; se estivesse um pouco mais à esquerda, já estaria fora da imagem. Na fotografia ao lado, possivelmente, a mãe não deveria estar no retrato. Tendo colocado seu bebê diante do dispositivo fotográfico para a última imagem, ela talvez não tivesse saído a tempo do quadro, ou pretendia o fotógrafo cortar posteriormente as bordas da imagem, eliminando a mãe. Hoje, resta ainda na fotografia essa mulher que esconde a dor entre os dedos, que não toca a criança, não a olha, mulher que fecha os olhos diante do pequeno morto.

Se, antes, a morte tinha um efeito menos dramático, já que esperada, especialmente em bebês mais novos, as imagens expostas revelam uma outra dimensão da lida com a morte do filho, na dor e no desejo de querer salvar um rastro do seu corpo. Agora era ele mesmo, o corpo inteiro da criança, que poderia ser guardado, na abstração de sua corporeidade original para fazer *outro corpo* na imagem fotográfica. A humanidade, na tentativa de se proteger da morte, tentou sempre reter algo, como nos lembra um dos mitos da origem da pintura, em que a jovem apaixonada, filha de um oleiro, ao ver seu amado partir, faz o contorno de sua sombra na parede, sobre o qual é colocada uma camada de argila, que produz, a seguir, o relevo do homem que partira. “Assim, pintada ou esculpida, a Imagem é filha da Saudade.” (DEBRAY, 1993, p. 38). Walter Benjamin falaria, por sua vez, de um “culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos”, culto advindo do rosto humano impresso na fotografia (BENJAMIN 1994:174). Com a nova imagem técnica, parece ter vindo um desejo ampliado, generalizado e, em breve, para além daquele único retrato que muitas pessoas tiveram ao longo dos primeiros tempos de sua invenção, as fotografias tomariam conta de todos os momentos, produzindo então um novo medo: o de perder alguma coisa, o registro de qualquer momento.



Figura 4: *Mourning mother and child, with tinted flowers*, daguerreótipo, EUA, 1850-1855. *Post-mortem portrait of a baby and a woman with her face buried in her hand*, Inglaterra, 1895. Fonte: Thanatos Archive; Charles Morley (provavelmente), Mary Evans Picture Library | Bruce Castle Museum.



Figura 5: *Chichico Alkmim*, s/t, Brasil, s.d.; *African-american mother with a dead baby in casket*, EUA, c.1930; *S/t*, gelatina de prata, provavelmente proveniente dos EUA, s.d. Fonte: Família Alkmim; Sandy's Studio, Paul Frecker Collection; Paul Frecker Collection.

Nas três fotografias acima, como que guardados dentro de caixinhas relíquias, jazem os pequenos corpos dos bebês. Nas duas primeiras imagens, vemos a repetição do gesto: o bebê no caixãozinho branco e a mãe, que o olha diretamente, tocando delicadamente as laterais da pequena caixa como

se, segurando-a, portasse junto ao objeto o corpo inteiro do filho. Elas agora se vestem de branco, como os bebês, envoltos por tecidos e flores, pela caixa branca. Separados do corpo um do outro, mãe e filho se vinculam na imaterialidade da cor, nas bordas da caixinha e no rosto baixo, que lança esse contato quase carnal do olhar sobre o outro. Na fotografia do pai com o bebê morto, vê-se quase a mesma cena, o gesto de portar a criança ecoa as tantas imagens maternas. Ele também a olha, mostrando-a ao espectador da imagem. É uma cena caseira, amadora, feita na luminosidade do dia. As mãos do pai não tocam o corpo do filho, como se este fosse já feito de outra matéria; guardado dentro da caixa, distanciado, uma aura sagrada e invisível parece agora contornar o pequeno corpo.

Um elemento essencial no estudo e observação dessas imagens de mães e filhos é a figura da Virgem Maria. Ao longo da tradição de suas imagens, a maioria ressaltando seu papel maternal, ela revela-se como uma mãe plena de afeto e devoção ao filho-Deus. Mãe que concebera sem pecado, ela é o grande emblema de dois antagonismos, maternidade e virgindade, o que faz dela um ser intangível, separado, santo e distante. Mas o imaginário cristão, de uma maternidade sagrada e perfeita, certamente contribuiu para alimentar e produzir as encenações maternais nas fotografias post-mortem em questão, espelhadas na imensidão amorosa dessas imagens sacras.

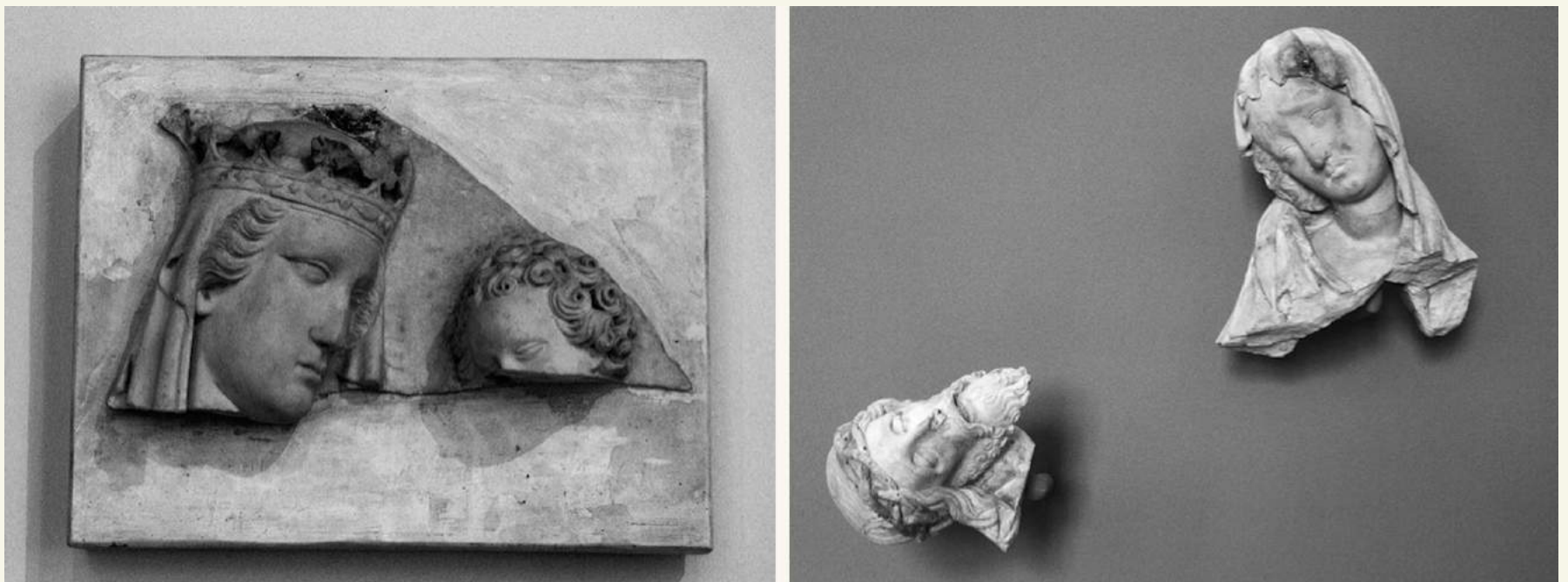


Figura 6: Tino di Camaino, *Madonna (Fragment)*, c.1335; *Heads from a Pietà (The Virgin with the dead Christ)*, c.1400. Fonte: Bode Museum, Berlim; Artista desconhecido (Praga), [Bode Museum, Berlim].

Duas obras fragmentadas mostram-nos o infalível efeito de visibilidade dessas imagens. Ainda que aos pedaços, podemos reconhecer de imediato o assunto: na primeira, a Virgem com o Menino; na segunda, *Pietà*, a mãe que porta o corpo morto do filho. Não restaram os gestos, as mãos, a evidência do contato entre os corpos. Mas tudo isso está lá, nas camadas de invisibilidade dessas imagens que povoam absolutamente o nosso imaginário. Os fragmentos das obras revelam os rostos – inteiros ou em parte – e, ainda assim, podemos ver, podemos intuir o contato apaixonado daqueles corpos. Toda mãe que porta o filho em um retrato faz reverberar, inevitavelmente, a imagem de Maria com o filho. Como uma instância sagrada, essa composição é sempre envolta por camadas de afeto e devoção.

Na imagem seguinte, o bebê morto se assemelha ao pequeno Deus. Tal como a Virgem portando o Menino Jesus, ele parece ser aqui tocado amorosamente pelo corpo sagrado. Mas ele é, ao mesmo tempo, o homem morto, posto no colo de sua mãe dilacerada. Maria é, aqui, a mãe do menino vivo e a mãe do menino morto. Velado por uma imagem, o bebê está no lugar de Jesus. Portado pela Virgem, que outrora carregara um homem morto na iminência de sua ressurreição, o bebê recebe também a promessa de uma salvação.



Figuro 7: Chichico Alkmim, s/t, Brasil, s.d. Fonte: Família Alkmim.

Diversas pinturas mostram a Virgem amamentando o menino Jesus, e a intimidade sagrada entre os corpos. A posição da criança no colo da mãe que a alimenta é a mesma da mãe que segura o filho entre os braços, o que nos leva a perceber a semelhança desses dois gestos. Carregar uma criança ao colo é portá-la em geral junto ao peito. A ideia então de alimento transforma-se também, para além do leite, em afeto, em partilha do espaço físico dos corpos. A criança ao colo, na mesma posição em que a mãe lhe toma para alimentá-lo, é um gesto imemorial. A mulher, como aquela que gera a vida e a alimenta, foi, desde os primórdios, uma figura-chave do imaginário humano. É interessante observar tanto as figuras femininas da antiguidade, primitivas, seus corpos, seus seios, a marca de seu sexo enquanto traço na pedra, quanto as figuras da maternidade, evolução natural desse corpo dito, originalmente, da

fertilidade e da fecundidade. A figura da mulher sempre foi – em tempos primitivos principalmente – a imagem fundamental da estrutura geradora de vida, tanto no sentido mesmo da maternidade, quanto em sentidos mais simbólicos, como a força da terra, da agricultura etc. Anne-Laure Bucher discorre sobre o imaginário da origem que envolve essas mulheres, essas mães que amamentam:

As deusas ou deusas-mãe talvez não sejam os signos mais antigos da humanidade, mas seu lugar no que podemos chamar (no limite, ou à margem, das diversas teorias antropológico-psicanalíticas) “o imaginário” da origem é inegavelmente central. Os paleontólogos concordam em datar as primeiras figuras de maternidade, nas quais a ideia de nutrimento é patente, no Paleolítico Superior (por volta de 30.000 anos a.C. [...]) (BUCHER, 1998, p.43).

O imaginário cristão certamente se apropriou desses elementos femininos tão poderosos na sua concepção da figura da mãe de Deus, fazendo a imagem inesgotável da Virgem com o Menino e da Virgem amamentando o Menino. Mas algo escapa completamente daquele universo pagão anterior, especialmente o fato dessa mãe ser posta como virgem, o que abala a potência tão forte da mulher como corpo, vida, fertilidade e sexualidade. O corpo de Maria, em geral, é um corpo que não se mostra, embora tenhamos alguns exemplos em pinturas e esculturas de uma sensualidade incrível. E essa mesma mãe, que porta apaixonadamente o filho vivo, é aquela que portará, aterrada, o filho morto ao colo, junto ao peito, como se ainda pudesse alimentá-lo e devolvê-lo à vida. De alguma forma, era isso também o que aquelas mães tentavam fazer na fotografia. Quando Maria segura o filho morto, fim e origem se misturam na imagem e nos corpos de ambos. Cristoalaria de uma ressurreição iminente, as crianças mortas na fotografia falaria de sua nova vida via imagem. Há uma ambiguidade latente nesses corpos vivos e mortos, entre fins e origens indeterminados.

As imagens de mães e filhos rondam a história humana. Do período neolítico à era moderna, passando pela antiguidade egípcia, grega, oriental, e com extrema força pelo Cristianismo, a maternidade ressoa nos gestos, no contato, nos corpos. Todas essas imagens convocam-se umas às outras, produzem tempos e lugares diversos na repetição de um gesto: a vinculação dos corpos. As mães das fotografias, com seus filhos vivos ou mortos nos braços, evidenciam a memória latente dessas imagens feitas de corpos, carne e pele. Mais do que representar o afeto e/ou o instinto materno, essa rede anacrônica de imagens que convocam mães e filhos e o contato carnal de seus corpos parece falar do poder que elas guardam, como força motriz de uma ideia estrutural de vínculo.

O bebê em fase de amamentação tem, também, uma explícita ligação física, corpórea com a mãe, como se constituíssem um mesmo. Equivalendo-se a um corpo único, comum, a morte do bebê é um pouco a morte da mãe – não somente pela dor, mas pela ausentificação de uma parte integrante de seu próprio corpo. Isso me leva a pensar que o gesto de se fotografar o bebê no colo da mãe tem uma dimensão ainda mais potente, para além do mero registro do vínculo. Na conjunção desse corpo único, corpo em vias de ser mutilado, desmembrado, a fotografia, por um momento, junta novamente as duas partes.

Nas próximas fotografias, alguém se apaga da imagem, fazendo do próprio corpo um lugar ausente. Por trás da cena, o corpo morto da criança é segurado. Esse costume, utilizado especialmente com crianças vivas, era muito comum durante o século XIX. Tendo aparecido, supostamente, para lidar com o tempo de exposição do dispositivo fotográfico, essa prática ajudava a retratar crianças vivas que tinham dificuldade de ficar imóveis. Adultos – mães, geralmente – seguravam as crianças por trás de cortinas, tecidos, tapetes; muitas vezes vemos suas formas, suas mãos, um pedaço de corpo. A intenção do fotógrafo parecia ser a de cortar posteriormente a imagem, centralizando a criança, o que tiraria o contexto e a presença invisível. Mas muitas fotografias deixaram permanecer essas figuras escondidas, com crianças vivas ou mortas – estas que, ainda que não se mexessem, eram colocadas algumas vezes em posições que exigiam suporte humano. Nesses retratos produzidos com a estratégia da ocultação das mães, o filho é apresentado como se

estivesse sozinho. Entretanto, a mãe não se apaga inteiramente. Resta um traço, uma mão, o rosto na sombra, a barra do vestido, o contorno das formas. As crianças continuam sendo parte comum daquele corpo, inevitavelmente vinculadas a ele.



Figura 8: *A woman holds a little girl upright in a chair*, daguerreótipo, c.1845; J. C. Bosisto, *Hidden mother*, carte cabinet, EUA, c.1890; *Hidden parent outdoors*, EUA, c.1890. Fonte: Thanatos Archive.

As fotografias *post-mortem* possuem, desde meados do século XX, um destino incerto. Acredita-se que a prática continuou, mas as imagens saíram de uma circulação evidente. Aos poucos, o costume também se tornou, aos olhos medrosos e preconceituosos contemporâneos, mórbido e macabro. Ao mesmo tempo, passou-se a fotografar tanto os acontecimentos vinculados à vida, que não havia mais sentido no gesto de fazer a fotografia do morto (LINKMAN, 2011, p.76-77). Mas, desde o fim da década de 1970, reapareceu, ou foi anunciado de forma mais aberta, o uso de fotografias *post-mortem* embalado pela crença de que essas imagens poderiam ajudar os pais em processo de luto pela perda de uma criança natimorta ou morta em gestação. Elas funcionariam, então, como prova de existência. “A fotografia fornece a evidência de que o bebê viveu e morreu.” (LINKMAN, 2011, p.82). Ela produz também um meio através do qual se pode partilhar o bebê com outras pessoas, na tangibilidade material de sua breve existência. As práticas de criar álbuns, colocar as imagens em porta-retratos, oferecê-las a familiares e amigos, utilizando a fotografia como um catalisador para se falar da perda, são reverberações diretas do costume de outrora.

As imagens a seguir anunciam esse uso contemporâneo da fotografia *post-mortem*. A primeira mostra uma mãe que, tendo perdido seu bebê poucos dias depois do nascimento, decidiu chamar uma fotógrafa para registrá-lo. A partir dessas duas mulheres, surgiu nos Estados Unidos uma instituição sem fins lucrativos chamada *Now I lay me down to sleep*, que trabalha de forma voluntária

3 O que deu a essa prática os apelidos de *hidden mothers*, *invisible mothers*, *disappearing mothers*.

para ajudar mães e familiares no momento da perda. Em várias localidades do mundo, um fotógrafo voluntário pode ser acessado via internet para comparecer a um hospital ou uma casa e fazer as últimas – geralmente as únicas – fotografias de um bebê morto. Acredita-se que, assim, há uma chance mais efetiva das famílias viverem positivamente o luto, na presença em imagem daquele que tão cedo desapareceu. Segundo Marie Frédérique Bacqué, alguns pais se sentem os depositários eternos do único testemunho da existência do bebê, por isso a importância e o desejo de se conservar esse traço, essa lembrança material. “A foto alivia os pais de produzirem eles mesmos um ‘sarcófago memorial’ inerte para o filho. A memória é, então, autorizada a evoluir, o trabalho psíquico de elaboração pode, portanto, se fazer.” (BACQUÉ, 2013, p.63). Assim, a família continua a construção de sua história entre pais, filhos – os irmãos do bebê morto – e a comunidade, fazendo compreender a passagem real daquele membro e sua presença na vida dos que lhe sobrevivem. As fotografias espalhadas, postas em álbuns e porta-retratos, são de uma preciosidade absoluta para esses pais que não puderam sequer levar o filho para casa.



Figura 9: Sandy Puc', Cheryl Haggard with Maddux, 2005; Kori Bailey with Smith, 2010. Fonte: Now I lay me down to sleep.

O gesto de fotografar é também um gesto de nomear, localizar, tornar real o bebê morto. Os rituais funerários, para além da ajuda no luto, são formas complementares de inscrever o ser no mundo, sua inscrição como pessoa. A fotografia *post-mortem* é, então, nesses casos, parte intrínseca do ritual, ajudando a dar um rosto, um corpo, estabelecendo um lugar e uma presença para aquele que morreu ao nascer.

Vejamos o encontro de três fotografias vinculadas pela presença comum de vivos e mortos. Na primeira imagem a seguir, em uma encenação claramente barroca e dramatizada, um pai vela sua criança morta. Dele, o vivo, não vemos muito, está sentado à sombra. O pretume do luto invade não

somente a roupa do homem, mas seu corpo inteiro, assombrado. Diante do olhar que nos escapa, jaz a criança, cujo rosto se volta em direção ao dispositivo fotográfico. Ela está imóvel, perfeitamente acessível na imagem. As mãos trêmulas do pai confirmam-nos a diferença dos corpos, seu estado de vivo. Seu braço toca o cercado da cama onde repousa a criança iluminada entre tecidos, cobertor e um dossel. Mergulhada no branco, ela é tocada pela escuridão. O pai vela o sono da criança morta como se velasse um doente, como se ainda pudesse salvá-la, protegê-la de sua condição irreversível. Na segunda imagem, reverberando o pai da fotografia anterior, uma mãe vela a criança em seu leito de morte. É provável, entretanto, que a criança já estivesse morta. Haveria aqui, então, uma cena montada: a mãe, com a bíblia em uma das mãos, reza e vela o sono de sua criança. Dormindo, ela não estaria morta. Mas a mãe veste preto, a posição da criança é a de uma pessoa morta, com as mãos cruzadas ao centro do corpo. É claramente uma narrativa de morte. Essa cena foi fotografada para guardar o último instante comum dos dois corpos, como se houvesse, ainda, uma interação silenciosa entre ambos. Mas a mãe não olha o corpo do filho, torna-o ausente ao não lhe dirigir um contato, o olhar. Na terceira imagem, uma boneca vela a menina em seu leito de morte. A criança morta é quem porta a cor do luto; a boneca veste branco. Ela está colocada em uma cadeira de balanço, encostada a uma almofada. À distância, ela olha o corpo morto e guarda o sono eterno da criança. A boneca, pertencente à menina, talvez fizesse parte de suas brincadeiras de mãe e filha. A menina embalava a boneca junto ao corpo como se o fizesse com um bebê. Agora é ela, a filha imaginária da menina, quem a embala na morte, de longe, acenando-lhe o último adeus. As duas, banhadas pela imobilidade dos corpos e da fotografia, produzem uma imagem brutalmente silenciosa. A boneca de olhos atentos vela o sono vazio da menina morta, mas a menina, ela que é feita de carne e osso, vela também o corpo vazio da boneca, as duas expostas a imobilidades extremas. Lançadas de um corpo a outro – corpo morto, outrora vivo; corpo de plástico, não-vivo e não-morto –, as duas evocam, na imagem, a mesma matéria impalpável, intangível e ausente. Mas elas estão ali, ambas de corpo inteiro e presente, anunciando que a ausência produz imagem, produz visibilidade, uma zona de contato.



Figura 10: Le Blondel, *Father gazes at child*, daguerreótipo, França, c.1850; *Mother prays at the side of her dead daughter*, ambrótipo, EUA, 1862; *Girl with lily and doll*, carte cabinet, Canadá, c.1894. Fonte: Gillman Paper Company Coll. Sleeping Beauty II; The Burns Archive; Thanatos Archive.

Por fim, resta notar que as fotografias amorosas – seja do vivo ou do morto – são desejadas e guardadas como a promessa de sobrevivência de um traço, um rastro, como uma prova de existência e a possibilidade de representar, em algum lugar, o corpo ausente. Nessa representação, algo dele se faz presente, presentifica-se. Um novo corpo é inventado para que o vivo tenha esse outro com quem se relacionar. Em uma espécie de comunhão entre corpos – presentes, ausentes e reinventados –, uma nova relação se produz.

Passamos a vida tentando salvar as coisas do esquecimento. Salvar o que amamos, salvar vivos e mortos, salvar os acontecimentos. A fotografia nos faz acreditar que é possível guardar, nos faz acreditar que um dia, ao olharmos a imagem, receberemos de volta o olhar do outro. Talvez recebamos algo: o nosso próprio olhar que reflete vazio na imagem. É um encontro solitário, mas plenamente povoado por corpos, vínculos e afetos.

REFERÊNCIAS

- BACQUÉ, Marie Frédérique. **Des corps immémoriaux... devenir du corps de l'enfant mort autour de la naissance. Deuils social et psychologique des parents.** Corps, n. 11, 2013. p. 30-116.
- BAUDRY, Patrick. **Devant le cadavre.** Religiologiques, n. 12. 1995. p. 19-29.
- BAUDRY, Patrick. **La ritualité funéraire.** Hermès, La Revue, n. 43. 2005.
- Image, medium, body:** a new approach to Iconology. Critical Inquiry, Chicago, v. 31, n. 2. 2005a. p. 302-319.
- BELTING, Hans. **Por uma antropologia da imagem.** Trad. Jason Campelo. Concinnitas, ano 6, v. 1, n. 8, 2005b. p. 65-78.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense. 1994. p. 165-196.
- BUCHER, Anne-Laure. **Engendrer, nourrir, dévorer:** les fonctions symboliques de la féminité. Religiologiques, n. 17. 1998.
- BURNS, Stanley B. **Sleeping beauty II:** Grief, bereavement and the family in memorial photography: American and European Traditions. New York: The Burns Archive Press. n.p. 2002.
- BURNS, Stanley B. **Sleeping beauty III:** Memorial Photography: The Children. New York: The Burns Archive Press. n.p. 2011.
- DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem:** uma história do olhar no ocidente. Trad. Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes. 376 p. 1993.
- LE BRETON, David. **Le cadavre ambigu:** approche anthropologique. Études sur la mort, n. 129, 2006. p. 79-90.
- LE BRETON, David. **Déclinaisons du cadavre:** esquisse anthropologique. Frontières, v. 23, n. 1, 2010. p. 8-13.

LINKMAN, Audrey. **Photography and death**. Londres: Reaktion Books. 2011. 216 p.

NANCY, Jean-Luc. **Le regard du portrait**. Paris: Galilée. 2001. 94 p.

PIETTE, Albert. **Le temps du deuil**: essai d'anthropologie existentielle. Paris: Les Éditions de l'Atelier. 2005. 126 p.

RUBY, Jay. Secure the shadow. **Death and photography in America**. Cambridge: The MIT Press. 1995. 220 p.

THOMAS, Louis-Vincent. **Rites de mort**: pour la paix des vivants. Paris: Fayard. 1985. 294 p.



As bordas das imagens: Uma reflexão sobre o enquadramento a partir da fotografia de Louise Lawler

Celina Lage¹

Amanda Alves²

É notório o fato de que a fotografia modificou a forma como o público se relaciona com as obras de arte. As transformações trazidas pela criação do meio fotográfico trouxeram uma gama de novas possibilidades de divulgação, estudo e produção das artes visuais, alterando a percepção sobre os fenômenos artísticos. O uso da técnica fotográfica coloca em perspectiva as maneiras de ver e, sobretudo, de redescobrir a imagem como artefato semiótico. Abre-se, dessa forma, a possibilidade de investigação de temas que atravessam a linguagem fotográfica, sejam eles de ordem imagético-visual, histórica, filosófica, temporal e espacial, dentre outros. Um exemplo contemporâneo desta abertura para uma leitura multifacetada da imagem, pode ser encontrado na obra da artista estadunidense Louise Lawler. Nascida em Bronxville (Nova York) no ano de 1947 e graduada como bacharel em *Fine Arts* (Belas Artes) pela Universidade de Cornell em 1969, Lawler possui hoje grande reconhecimento de sua obra, integrando coleções como a do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), do Museu Whitney de Arte Americana, do Museu Guggenheim, do Los Angeles County Museum of Art (LACMA), do Instituto de Arte de Chicago e do Tate Britain Museum, dentre outros.

O trabalho de Lawler, em sua grande parte composto por fotografias, integrou uma segunda geração de artistas identificados com a crítica institucional e que foram representados pela icônica galeria de arte nova-iorquina Leo Castelli nas décadas de 60 e 70. Sua representatividade se manifesta quando surgem, através dele, aspectos analíticos e provocadores que questionam o sistema de circulação e as formas de apresentação da arte em seus mais diversos contextos.

Louise Lawler desenvolveu parte importante de sua pesquisa entre 1984 e 2007, quando registrou em um conjunto de séries fotográficas as obras de arte pertencentes a um casal de colecionadores de arte do século XX, o Sr. e Sra. Burton Tremaine. Na primeira série, na casa dos Tremaine, a artista apresentou registros fotográficos que apresentavam o que ela mesma chamou de “arranjos” feitos pelo casal de colecionadores, ao escolher os locais onde dispor as obras de arte em sua própria casa. Ao intitular as obras com a expressão *arranged by*, termo que utiliza de forma recorrente, Lawler coloca em evidência algumas implicações referentes à noção de autoria, apropriação e ressignificação. As séries demonstram que ao escolher a forma de apresentação de uma obra de arte em um determinado ambiente, é possível alterar as formas de interpretação das obras retratadas.

¹ Professora do PPG Artes/UEMG

² Mestranda do PPG Artes/UEMG

O'Doherty narra uma passagem que exemplifica o que está implícito no procedimento de se “arranjar” ou de se escolher a forma de organizar uma exposição de arte, utilizando-se de uma análise da experiência de Coubert no *Salon de Refusés* em 1855:

A primeira ocasião recente em que um artista radical abriu um recinto próprio e pendurou seus quadros foi a mostra individual do *salon de refusés*, de Coubert, ao lado da exposição de 1855. Como os quadros foram pendurados? Como Coubert determinou sua sequência, a relação de uns com os outros, o intervalo entre eles? Imagino que não tenha feito nada surpreendente; ainda assim foi a primeira vez que um artista moderno (por acaso, o primeiro artista moderno) teve que criar o contexto de sua obra e, portanto, interferir em seu valor. (O'DOHERTY, 2002, p.16-17)

Segundo ele, a montagem das obras no espaço é capaz de interferir nas questões de interpretação e de valor, sendo influenciadas pelo gosto e pela moda. A escolha da forma de apresentação da obra de arte em seu contexto provoca, portanto, uma mudança em seu sentido. E é este justamente o fator que aparenta ser o cerne da investigação do trabalho de Lawler. Suas fotografias propõem um foco no que está além das molduras das obras, mas que de alguma forma as adentra e contamina, transformando nossa forma de vê-las e interpretá-las. Tal fenômeno pode ser notado ao analisar-se a obra *Pollock and Tureen, Arranged by Mr. and Mrs. Burton Tremaine*, (fig.1) de 1984, cuja imagem mostra ironicamente um fragmento de uma obra de Jackson Pollock, pintor ícone do expressionismo abstrato americano, encimando um aparador com uma delicada terrina de porcelana, em um ambiente doméstico.



Figura 1: *Pollock and Tureen, Arranged by Mr. and Mrs. Burton Tremaine*, Louise Lawler, 1984. Fonte: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2000.434>

É possível notar como esse recorte feito pelo enquadramento torna-se um forte mecanismo de construção dos conceitos abordados por Lawler. Ao sobrepor seu olhar ao do espectador através da fotografia, Lawler consegue direcioná-lo para a constituição de uma interpretação crítica, revelada pelos diálogos visuais presentes no ato de se expor (ou armazenar) uma obra de arte. O quadro de Pollock não ocupa a maior parte da composição da foto e tampouco se encontra em primeiro plano, aparenta cumprir uma função decorativa no ambiente, negando sua natureza de obra icônica. Talvez pudesse se colocar em seu lugar uma reprodução da mesma sem que se alterasse visualmente a proposta da organização visual executada pelo casal.

Fraser assinala que “é pouco mais que um papel de parede apocalíptico encimando uma antiga porcelana chinesa.”³ (FRASER, 2008, p. 314). Mas o fato de se tratar de um trabalho legítimo de Pollock, o último produzido pelo artista, provoca um choque na hierarquia de valores sobre o que é apresentado, levantando uma série de questões que não se apresentam espontaneamente para o público em geral.

Coexistem ao redor da obra de arte uma série de contextos que são explorados pela proposta de Lawler. Primeiro, um contexto artístico no qual a obra de Pollock ocupa um lugar de pioneirismo na quebra de paradigmas da pintura. Segundo, um contexto histórico representativo, também construído pela passagem do tempo. Terceiro, um contexto mercadológico, onde o valor de mercado é o protagonista. E também há um quarto contexto, que é justamente o espacial, que se refere ao local onde a obra está localizada.

Certamente o reconhecimento destas possibilidades interpretativas dependem enormemente do espectador diante da obra e de seu repertório de conhecimento e experiência em relação ao sistema e à história da arte. Estas possibilidades de leitura certamente se ampliam ou retraem de acordo com a perspectiva de quem se apresenta diante da fotografia de Lawler.

O que é pertinente identificar é que a interpretação da obra de arte e também da conjuntura onde ela se apresenta constituem uma espécie de rede semiótica, onde um contexto empresta significado ao outro. Na perspectiva de Lawler, o ambiente se transforma pela obra e a obra se transforma pelo ambiente, numa mútua contaminação.

Revela-se, assim, uma tensão provocada pela aproximação do objeto de uso comum e da obra de arte, como se esse deslocamento espacial da obra para um ambiente doméstico conduzisse também a uma espécie de deslocamento temporal. Isso nos leva a alguns questionamentos: quando a obra de Pollock voltará a ser uma obra de arte? “A obra de arte acontece em um momento específico?” (SAMPAIO, 2014, p.102). É como se fora do espaço expositivo a obra entrasse em uma hibernação de seus significados valorativos originais e se impregnasse de novos.

A apresentação da obra no ambiente doméstico esfacela uma característica cultivada com afincos nos ambientes de exposição da modernidade: a neutralidade de seu entorno, que é muitas vezes

³ Tradução nossa

possibilitada pelo formato expositivo do cubo branco. A partir daí é possível perceber como a leitura de uma obra é indissociável de seu contexto. Quando analisamos alguns trabalhos de Lawler, percebemos a fragilidade dessa aparente neutralidade do contexto expositivo em espaços de exposição convencionais, mesmo em se tratando de lugares onde esta neutralidade é notoriamente perseguida, como em museus e galerias.

A desconstrução do olhar museológico

No início da década de 1980, Louise Lawler se dedicou a uma série de fotografias retratando, sobretudo, esculturas clássicas no ambiente do museu. Serviu como a imagem introdutória no portfólio publicado em 1983 na revista *October*, intitulado *An arrangements of pictures*, a fotografia tirada no ambiente do Metropolitan Museum of Art de Nova York: *Statue Before Painting, Perseus with Head of Medusa by Canova*, de 1982 (fig. 2).

É notório como o enquadramento proposto por Lawler, ao tirar a fotografia, reestrutura a forma como vemos a escultura de Canova, inserindo problematizações que subvertem a proposição museológica tradicional de contemplação e organização do ambiente expositivo. O irônico título *Statue Before Painting* é uma referência direta à expressão *ladies before gentleman* que, segundo Deustche (2009), parte de um discurso patriarcal que, supostamente, coloca as mulheres em pedestais. O que se apresenta no pedestal é um ícone da força masculina, representado pela figura de Perseu, que ocupa o primeiro plano da composição, deixando-se entrever ao fundo a entrada para uma sala onde é mostrada uma coleção de pinturas. Através da porta da sala, visualizamos uma pintura de Tiepolo, o *Triunfo de Marius*, de 1729.

A escultura de Canova ocupava até 2003, um local de destaque na organização do *Metropolitan*, chegando a ser impossível adentrar seu ambiente sem visualizá-la. Esta escolha de posicionamento pode ser lida como uma identificação ideológica entre o museu e os conceitos associados à escultura. Segundo Foster (2014, p.111) “passar debaixo do triunfal Perseus era entrar no museu sob a sua égide; que também significa dizer sob o signo da subjugada Medusa⁴”.

Perseu, que foi esculpido por Canova tendo como referência o *Apolo Belvedere*, tem a aparência serena para a dramaticidade da cena da decapitação, o que o transforma definitivamente em uma alegoria da racionalidade e do equilíbrio. A figura mitológica de Perseu, presente na fotografia de Lawler, faria referência à posição de poder dada ao gênero masculino seja nas representações visuais da história da arte ou mesmo nas estruturas organizacionais das instituições museológicas. E a medusa, nesse caso, assumiria simbolicamente a subjugação da mulher, que na história da arte ocupa um lugar secundário na produção artística exposta no *Metropolitan*.

⁴ Tradução nossa



Figura 2: Statue Before Painting, Perseus with Head of Medusa by Canova - Louise Lawler, 1983.
 Fonte: <http://thesyzcollection.com/post/19388626937/louise-lawler-statue-before-paintings-perseus>

Podemos ver na fotografia a estrutura física do museu, a balaustrada da escada, a etiqueta da escultura de Canova e até mesmo o público visitante diante do quadro de Tiepolo, mas é especificamente o enquadramento que chama atenção. Não se pode ver a cabeça do Perseu de Canova, o corte do enquadramento o apresenta somente da cintura para baixo. Segundo a interpretação de Deutsche (2009, p.71, tradução nossa), “Perseus é decapitado, e parece que a Medusa, ela mesma uma espécie

de escultora, o transformou em pedra. ” A apresentação de Perseu pela fotografia de Lawler acaba por sugerir um jogo de inversão com a condição da Medusa, cuja cabeça decapitada é segura pela mão esquerda de Perseu, as quais não aparecem na fotografia.

O modo como Lawler apresenta a pintura de Tiepolo também permite uma leitura crítica em relação à dominação ideológica e manipulação do olhar. A pintura de grandes dimensões retrata a captura do Rei Africano Jugurtha pelo General romano Marius. Na fotografia de Lawler as dimensões do quadro são incrivelmente diminuídas pelo efeito da perspectiva escolhida pela artista. A grande conquista de Marius, nesse caso, uma alegoria da soberania da civilização sobre a barbárie, quase desaparece no enquadramento.

A pequenez dos visitantes diante da pintura se assemelha à nossa diante da escultura, de maneira que a organização das obras propostas pelo museu provoque em seu público uma visão sob perspectiva quase infantil, como crianças em frente de um adulto. Metaforicamente, podemos entender como o arranjo das obras de arte no espaço da instituição privilegia ideologias de seu interesse e como o museu se torna um reflexo das ideologias da sociedade contemporânea, ao mesmo tempo em que é referência de visualidade para a mesma. Enquanto transmite, ideologicamente, os cânones da tradição como o caso da beleza da escultura e da arquitetura clássica, simultaneamente a instituição museológica também procura se adequar ao tempo contemporâneo, com a produção de exposições temporárias ou eventos dessa ordem, com a intenção de atrair o interesse do público.

O arranjo do museu guia o olhar de seu público e, porque não dizer, seu pensamento. Como afirma Kwon:

O museu ou galeria com suas impecáveis paredes brancas, luz artificial (sem janelas), clima controlado e arquitetura pura, era percebido não só em termos de dimensões básicas e proporção, mas como um disfarce institucional, uma convenção normativa de exposição a serviço de uma função ideológica. (KWON, 1997, p.169).

Ao fragmentarmos este arranjo, o que temos é a desconstrução da previsibilidade que pauta todo o trabalho de vários segmentos do universo da arte, desde diretores de instituições, passando por críticos, curadores e até os próprios artistas. O que a fotografia de Lawler mostra, nesse caso, é a desconstrução do que podemos chamar de “olhar museológico”. Toda a preparação do espaço para a circulação, apreciação e reflexão até então necessárias à fruição artística acaba por forçar um ponto de vista do espectador.

A obra de Lawler vai de encontro a este ponto de vista, subvertendo a visualidade artificial do espaço expositivo e trazendo à superfície o subtexto da linguagem museológica. É exatamente na análise desse subtexto que a fotografia de Lawler exhibe sua complexidade. Segundo Deutsche (2009), Lawler se apropria dos arranjos do museu e os rearranja de forma a lembrar a abordagem de Freud para interpretação dos sonhos, uma abordagem que reorganiza o espaço do sonho, trazendo seus elementos periféricos, seus detalhes, em foco (e vice-versa)⁵.

⁵ Tradução nossa

Os elementos periféricos da arte são trazidos para o cerne da questão abordada, de forma que na análise desses elementos fica evidente o avesso da trama que sustenta o universo artístico, ou seja, todo o contexto que torna possível sua existência. Analisando a fundo a obra de Lawler, notamos como o poder da obra de arte é multiplicado e modificado pelo que orbita em seu entorno, desde estratégias expositivos, até as intenções que os determinam.

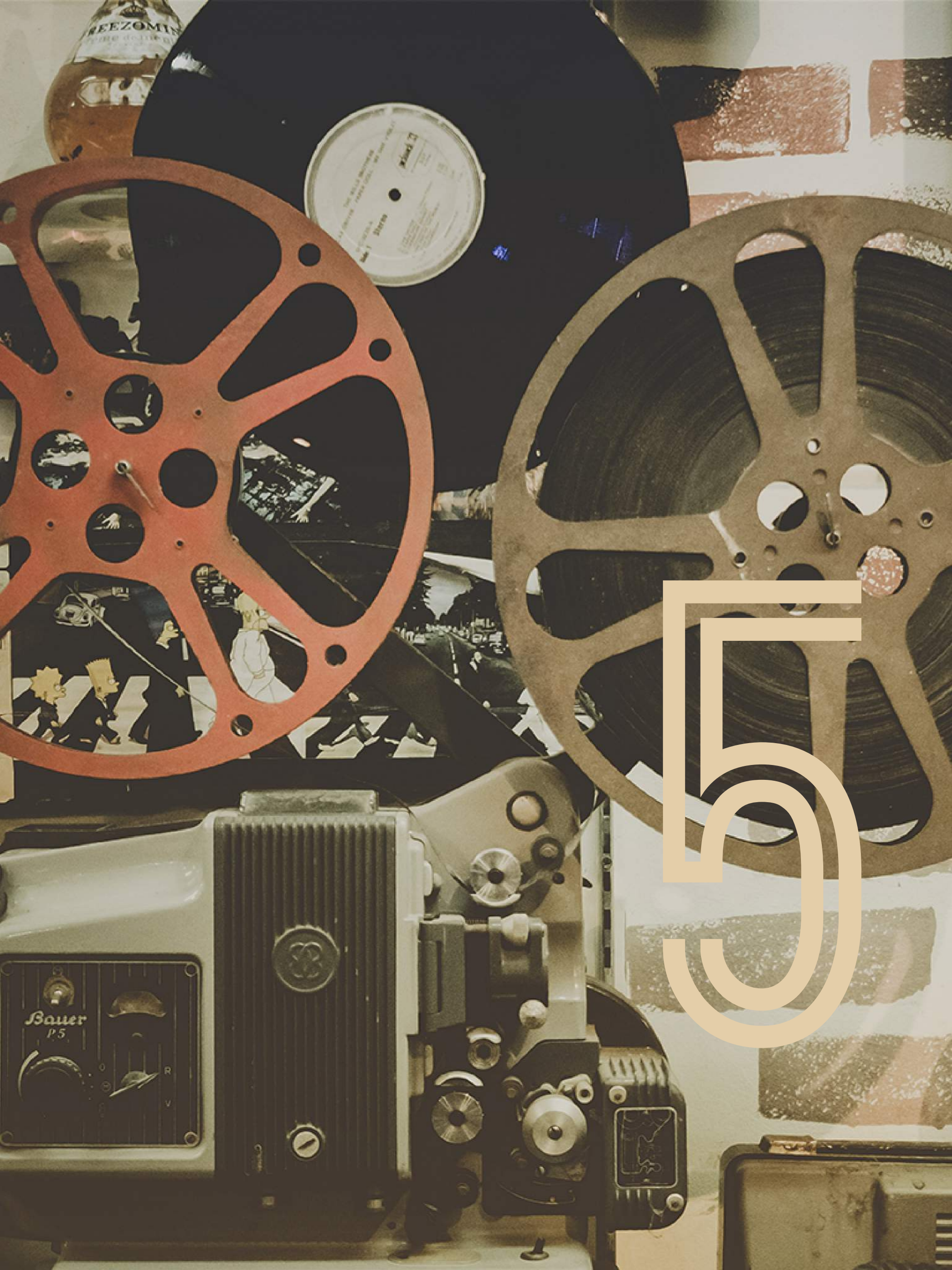
Assim, a fotografia de Lawler funciona como um forte campo gravitacional, que absorve o entorno da obra de arte e o materializa dentro de si mesma. Um espelho direcionado para o exterior que captura o que está ao redor, porém de forma absolutamente não aleatória. Como afirma Kaiser (2014, p. 167), “Louise Lawler demonstra empiricamente as novas medidas que ainda podem ser tomadas para explorar os extremos e cantos de imagens e seus contextos.”. A metáfora evidente na fotografia de Lawler se refere principalmente à interpretação possível através do ponto de vista. Como toda a interpretação depende do ângulo do qual se visualiza algo, o que ela faz é nos apresentar a sua.

É possível compreender a atividade fotográfica como uma metáfora de construção do olhar, onde o estreitamento delineado pelo enquadramento atua como meio de proposição de novas leituras, ou novos arranjos que, sem dúvida, modificam nossa interpretação a partir das escolhas do fotógrafo. A imagem fotográfica passa a ser então um poderoso agenciador de conceitos que a princípio se encontram dispersos ou ainda ausentes da simples atividade contemplativa.

Finalmente, o que se pode afirmar a respeito da obra de Lawler é que de certa forma ela traz uma proposição que se inicia ou termina pelas bordas das imagens fotografadas. O que compõe o ato fotográfico, sob o ponto de vista do trabalho da artista é, além daquilo que a fotografia mostra de forma evidente, o que ela somente sugere em relação aos seus contextos. Sendo assim, inferimos que o que compõe a obra de arte muitas vezes pode se localizar fora dela mesma, sendo estes elementos externos determinantes para sua leitura e interpretação.

REFERÊNCIAS

- DEUTSCHE, R. Louise Lawler's Rude Museum. In: RAUNIG, G.; RAY, G. **Art and contemporary critical practice**. Reinventing institutional critique. Londres: Mayfly, 2009. p. 63-77.
- FOSTER, H. The exterminating angel. In: KAISER, P. **Louise Lawler adjusted**. Cologne: Prestel, 2013. p. 105-130.
- FRASER, A. In and out of place. In: GREENBERG, R. F. B. W. N. S. **Thinking about exhibitions**. Nova York: Routledge, 2008.
- KAISER, P. In the beginning was the cow: re-presentation in the work of Louise Lawler. In: KAISER, P. **Louise Lawler adjusted**. Cologne: Prestel, 2013. p. 161-184.
- KWON, M. **Um lugar após o outro**: anotações sobre site-specificity. October, p. 84-110, 1997. Tradução Jorge Menna Barreto.
- O'DOHERTY, B. **No interior do cubo branco**. Uma ideologia do espaço da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- SAMPAIO, G. C.; OLIVEIRA, E. D. G. D. **Onde está a arte em Louise Lawler?** Anais do VI Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. Goiânia: UFG. 2013. p. 83-91.



A Fotografia em Filmes Documentários

Maurício Silva Gino¹

Ainda hoje na sociedade informática, em que sabemos que os registros imagéticos são facilmente manipuláveis pelos recursos digitais, somos levados a acreditar que a imagem fotográfica carrega consigo os traços da *realidade*. Talvez por uma tradição em que se evidenciou fortemente o caráter indicial da fotografia, o que certamente contribuiu para que fosse atribuído a ela uma certa *fidelidade documental*.

A partir de uma breve reflexão sobre as características dos diversos tipos de registros imagéticos, discute-se neste texto o papel da imagem fotográfica em filmes documentários, em oposição à utilização de outros tipos de registros na construção da narrativa. Para isso, retomamos a experiência com o documentário *MORITVRI MORTVIS - os construtores de túmulos do Bonfim* (2013)² e as atuais utilizações da imagem fotográfica na elaboração do filme *O Céu como Patrimônio*³, este em fase final de produção.

A família da imagem

O termo imagem pode ser empregado para se referir a variados conceitos, tais como registros gráficos diversos, objetos de adoração religiosa, obras de artes visuais ou audiovisuais, dentre tantos outros. Mas como ponto de partida para nossas discussões, adotamos neste texto o pensamento fenomenológico de Sartre, para quem a imagem é apenas um certo tipo de consciência, e não propriamente a representação gráfica de um dado objeto. Em outras palavras, ela é um ato, de ordem subjetiva, e não uma coisa. A imagem é essencialmente a consciência que se tem de algo, que pode ser atualizado pela observação direta ou de registros que a ele se referem.

E se por um lado, com a imagem, nos damos a consciência de um determinado objeto, que nos parece quase disponível para ser observado, tocado e percebido pelos nossos órgãos de sentido; por outro, temos uma *consciência imaginante*, que nos nega a materialidade desse objeto em sua

¹ Professor do Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema da Escola de Belas Artes da UFMG. Atualmente coordena o Programa de Pós-Graduação em Artes e o Núcleo Audiovisual do Espaço do Conhecimento UFMG.

² Documentário produzido com recursos do Edital Ofícios em Belo Horizonte, da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte. Disponível em: <https://vimeo.com/98100216>

³ Documentário imersivo *fulldome* sobre a relação do homem com o céu, para veiculação em planetários digitais. Projeto em desenvolvimento no Espaço do Conhecimento UFMG com recursos do Edital Filme em Minas, na categoria Formatos Especiais.

imagem. É como se numa quase *observação* da imagem eu pudesse passear pela antiga sede da FUMA no bairro da Gameleira, em Belo Horizonte; entrar por sua porta principal de vidro; subir pela escada que dava acesso ao segundo andar do prédio; caminhar pelo corredor frontal com piso vermelho encerado; e até mesmo ouvir o barulho do trânsito intenso da avenida Amazonas. Mas, ao mesmo tempo, essa imagem me nega o objeto pela consciência de que não me encontro neste lugar, e que neste caso particular essa construção já nem mais existe fisicamente, tendo sido demolida para dar lugar a um estacionamento. Assim, num sentido fenomenológico, a imagem sempre está associada à consciência imaginante, que ao mesmo tempo nos apresenta e nos nega a materialidade do objeto a que se refere.

Além da imagem do prédio da FUMA que trago apenas comigo, posso recorrer também a algumas fotografias (FIGURAS 1 e 2) dentre tantos outros tipos de registros que podemos compartilhar, mas que são incapazes de nos trazer por inteiro aquilo que representam. Esses registros mantêm alguma semelhança com o objeto, geralmente visual, sendo também importantes na construção subjetiva e na atualização da imagem que trazemos da edificação.



Figura 1: Fachada do antigo prédio da FUMA, na Gameleira - Belo Horizonte. Fonte: acervo pessoal do professor José Luiz do Carmo. Figura 2: Corredor frontal do antigo prédio da FUMA, na Gameleira - Belo Horizonte. Fonte: acervo pessoal do prof. José Luiz do Carmo.

A essas variadas e possíveis representações do objeto, Sartre chamou de *família da imagem*, e que em outra acepção do termo costumamos chamar também de imagens. Nesse conjunto, temos os registros que visualmente se aproximam mais do objeto, como a fotografia, por exemplo. Por meio dela, podemos visualizar o objeto, sua textura, cor, luz e até mesmo ter uma noção da tridimensionalidade do objeto representado.

Há outros tipos de registros que também podem se referir ao mesmo objeto, mas que nos trazem informações de outro nível sobre o seu referente. É o caso dos desenhos esquemáticos, como a planta baixa da mesma edificação. Embora não mantenha uma relação visual tão direta

com o objeto quanto a fotografia, um projeto arquitetônico nos fornece informações de outra ordem, exigindo, porém, um certo conhecimento técnico para que possa ser adequadamente compreendido. Além disso, o desenho esquemático não pressupõe a existência física do objeto, podendo mesmo anteceder a sua existência.

Desta família, fazem parte ainda outros tantos tipos de registros, como o desenho, a pintura, a escultura, a imagem animada, as artes e os jogos digitais, dentre outros. E nesse contexto, o cinema se apresenta como um meio privilegiado para a construção de narrativas, sejam elas documentais ou ficcionais, capazes de possibilitar ao espectador a elaboração das suas próprias imagens.

Breves apontamentos sobre filmes documentários

Talvez já não caiba mais nos dias atuais uma discussão acalorada sobre uma oposição entre filmes documentários e de ficção. Embora em sua gênese com os irmãos Lumière o cinema já tenha mesmo escancarado a sua vocação para o registro direto de uma pretensa *realidade*, e ainda que Méliès seja sempre apontado como precursor das narrativas ficcionais, o fato é que o cinema se desenvolveu ao longo do tempo como um meio privilegiado para se contar histórias de qualquer gênero.

Neste sentido, e ainda que normalmente baseado em fatos, o filme documentário é também sempre uma narrativa particular sobre um determinado tema, e não o esgota por inteiro. É uma abordagem única, dentre tantas outras possíveis, que carrega consigo algo da subjetividade de seus autores. E em certa medida, o documentário necessariamente nos apresenta traços de ficção.

Na linha fenomenológica apontada por Sartre, poderíamos dizer que o filme documentário é também uma representação particular, elaborada pelo autor/documentarista, e capaz de fazer com que o espectador construa a sua imagem do tema abordado. E para isso, frequentemente lança mão de recursos gráficos pretensamente capazes de assegurar maior credibilidade aos fatos, como a fotografia e as tomadas diretas em live action.

No entanto, deve-se ressaltar que o caráter documental da obra não é assegurado simplesmente pela técnica empregada na produção de suas imagens. Considerando que a objetividade da fotografia na representação do mundo é algo questionável, o que ficou ainda mais evidente com as atuais tecnologias de manipulação digital da imagem, não faz mais sentido distinguir, por exemplo, filme documentário de documentário animado, senão apenas quando se quer falar das técnicas de produção.

Mas então, por que certos filmes despertam tanto interesse quando se pretende falar sobre a relação entre animação e documentário? Talvez pela constatação de que a animação possibilita também a abordagem de temas relacionados à vida de personagens reais e a sua estreita ligação com fatos históricos. É o caso, por exemplo, de *Persépolis* (2007), filme de animação francês baseado no romance gráfico autobiográfico e homônimo de Marjane Satrapi, cuja adolescência foi fortemente marcada pela influência da Revolução Iraniana. Na mesma linha, *Valsa com Bashir* (2008) é uma tentativa do diretor Ari Folman de reconstituir suas memórias sobre uma guerra de 1982, quando tropas israelenses invadiram o sul do Líbano depois que cidades do norte de Israel haviam sido bombardeadas durante anos a partir do território libanês.

Mas embora tais filmes tenham sido construídos por meio da imagem animada, *Valsa com Bashir* termina com uma cena que inicia-se com animação e conclui-se com tomadas diretas de um cenário de guerra, talvez para enfatizar ainda mais os horrores daquele conflito. É como se a imagem produzida diretamente pela câmera conferisse maior credibilidade ao filme, produzido majoritariamente por animação.

Ainda sobre a combinação entre imagens animadas e cenas com tomadas diretas, vale destacar o filme *Āgtux* (2005), que para os Maxakali significa contar histórias. De forma experimental, o filme busca a riqueza dos grafismos, da língua e da vida cotidiana desse povo indígena e, para a diretora Tania Anaya, alinha-se na tradição do diário, que parte de um ponto de vista particular e se estrutura como um ensaio, não se constituindo, portanto, em um documentário, mas no que classifica como *documentário subjetivo*.

Portanto, as diversas técnicas de produção de imagens são apenas alguns dos vários elementos de que o documentarista dispõe, podendo também ser empregadas livremente de forma associada. Assim, as técnicas contribuem, cada qual à sua maneira, com a construção da narrativa documental.

MORITVRI MORTVIS. A imagem de acervo como base narrativa

No documentário *MORITVRI MORTVIS - os construtores de túmulos do Bonfim* (2013), a narrativa baseou-se fortemente em fontes históricas. Para falar sobre o ofício de construção de túmulos no cemitério do Bonfim era necessário, num primeiro momento, contextualizar historicamente a profissão, associando-a ao momento em que a nova capital de Minas Gerais foi inaugurada. Em seguida, traçou-se a evolução do ofício até os dias atuais, possibilitando então uma reflexão sobre como aquela atividade poderá ser exercida no futuro.

Mas a fotografia não serviu apenas como fonte de pesquisa, sendo empregada também na construção da narrativa documental. A partir do acervo do Museu Histórico Abílio Barreto - MHAB foram selecionadas imagens fotográficas capazes de associar a criação do Cemitério do Bonfim ao momento da construção da cidade de Belo Horizonte e ao seu próprio desenvolvimento.

Assim, foi possível utilizar um registro do dia da inauguração da cidade, que é posterior ao próprio advento do dispositivo fotográfico. Nessa foto (FIGURA 3), com a data grafada manualmente, vemos um ambiente festivo sob o sol forte de dezembro. Percebe-se a contradição de pessoas elegantemente trajadas numa cidade com chão de terra batida. Algumas delas, aparentemente cansadas, sentam-se em uma pilha de escoras de madeira, possivelmente utilizadas na construção da nova capital. Há uma escada no canto inferior esquerdo, que parece nos dizer que foi esquecida no cenário daquela grande festa, dada a pressa em inaugurar a moderna cidade planejada que naquele momento tomava o lugar do antigo arraial dos nativos curralenses. Tudo isso aos pés da imponente Serra do Curral.



Figura 3: Inauguração de Belo Horizonte em 12/12/1897. Fonte: Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto.

Percebe-se claramente na Figura 3 o embalsamamento do tempo possibilitado pela objetividade da câmera, fenômeno apontado por André Bazin em 1945, em seu texto *Ontologia da Imagem Fotográfica*. Embora o tempo fílmico do documentário não permita uma análise mais minuciosa desta imagem fotográfica em específico, é fascinante perceber as inúmeras informações que podem ser obtidas de um único registro fotográfico. Isso sem considerar também os dados que o próprio suporte físico da foto e as interferências nele realizadas ao longo do tempo poderiam nos trazer, tais como grafias e vestígios de fitas adesivas por exemplo.

Mas para além dessa *objetividade*, a fotografia foi utilizada no documentário também com outros propósitos. Por analogia, as imagens fotográficas possibilitaram traçar um paralelo entre a cidade e seu cemitério, como quando vemos a organização do espaço urbano a partir da praça Raul Soares (FIGURA 4), ao mesmo tempo em que a narração não se refere diretamente a esta imagem, mas descreve o traçado geométrico do cemitério. Aqui já não importa mais apenas o que está graficamente registrado na fotografia, como também os processos que geraram esse registro. Através desta foto e em associação a um discurso oral, pode-se *imaginar* a organização espacial do Bonfim por meio de duas grandes alamedas principais que se convergem para uma praça central, além de suas cinquenta e quatro quadras formadas pelas diversas ruas secundárias.



Figura 4: Traçado arquitetônico de Belo Horizonte, com grandes avenidas se convergindo para a Praça Raul Soares. Esta configuração assemelha-se à organização do espaço no cemitério do Bonfim.
Fonte: Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto.

Neste contexto, o termo imagem adquire um outro sentido que extrapola o simples registro fotográfico e o seu suporte material, mas aponta para a importância do espectador na construção da narrativa fílmica. Assim, como sugerido por Sartre, o registro fotográfico representado pela Figura 4 funciona como um representante analógico que permite ao espectador imaginar como se deu a organização espacial do Cemitério do Bonfim, o que não foi explicitamente mostrado no documentário. Isto é possível pelo estabelecimento das semelhanças entre o cemitério e o espaço urbano da cidade planejada, ambos ordenados de forma similarmente criteriosa.

Portanto, ao aliar uma imagem fotográfica que aponta traços do planejamento arquitetônico de Belo Horizonte a uma narração que descreve a organização espacial do Cemitério do Bonfim, buscou-se fazer com que o espectador possa construir a sua própria imagem do cemitério. Mas essa construção é um ato fenomenologicamente subjetivo que depende das relações estabelecidas pelo espectador ao assistir ao filme, sendo que desta forma ele é convidado a abandonar uma posição passiva diante do filme e a assumir um papel ativo no desenvolvimento da narrativa do documentário. Esse processo dinâmico parece ser corroborado também por Barthes, para quem os registros fotográficos não se encerram em si próprios, mas nos trazem o papel fundamental do espectador/observador da fotografia.

Ainda por meio das fotografias, evidenciaram-se também alguns valores da sociedade belorizontina, ao mesmo tempo em que outras informações são negadas ao espectador comum. Ao narrar-se no filme que, até a década de 1940, o Bonfim era o único cemitério da cidade, onde todos os seus mortos eram sepultados, mostra-se uma fotografia do túmulo do Padre Eustáquio (FIGURA 5), beatificado pela Igreja Católica em 2006. Esse túmulo tornou-se um importante ponto de peregrinação no Cemitério do Bonfim até a transladação do corpo para o santuário construído no bairro que leva o nome de Padre Eustáquio. Com esta imagem, foi possível indicar que todos os habitantes da cidade eram enterrados no Bonfim, até mesmo Padre Eustáquio. No entanto, todas as informações a seu respeito, bem como sua importância para a cidade, foram omitidas por não constituírem o tema do documentário. Mas essa associação não é trivial, exigindo do espectador certos conhecimentos prévios sobre a cidade e seus personagens para que alcance algumas nuances e sutilezas da narrativa. No entanto, a compreensão do filme não fica comprometida, caso o espectador não possua de antemão tais informações.

Neste filme, o uso da fotografia como elemento narrativo mostrou-se oportuno na reconstituição de um ofício importante para nossa história. Esse ofício surgiu com a própria cidade, alcançou seu apogeu algumas décadas depois, e vem experimentando profundas modificações até os dias atuais.

E assim como as fotografias que lhe serviram de matéria prima, o próprio documentário realizado em 2013 entrou para o acervo do Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte, tornando-se apenas mais um registro disponível àqueles que no futuro desejarem conhecer, pesquisar ou recontar essa história.



Figura 5: Túmulo de Padre Eustáquio em 1947. Fonte: Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto.

O Céu como Patrimônio: uma experiência em documentário imersivo

O documentário *O Céu como Patrimônio* já nos apresenta um desafio completamente novo: o desenvolvimento da narrativa documental para a veiculação em ambientes específicos de imersão. E o ineditismo da proposta não reside apenas no formato *fulldome*⁴, pouco explorado no Brasil, mas também na busca por uma abordagem que se diferencie da maior parte das produções comerciais em circulação nos planetários digitais, tanto no país quanto no exterior.

Em boa parte das produções atuais para planetários, predominam estratégias do documentário científico ou educativo. A narrativa ficcional, quando explorada, se articula por estruturas estereotipadas, com personagens se deslocando temporariamente de seu cotidiano para vivenciar situações que permitem a inserção de conteúdos escolares e de divulgação científica. Além disso, as referências de outras mídias como o cinema tradicional e a própria televisão têm sido transpostas de forma pouco crítica, fazendo com que a possibilidade da imersão proporcionada pela cúpula não seja adequadamente explorada.

⁴ O termo se refere ao formato para projeção digital capaz de preencher toda a cúpula de um planetário.

O céu como patrimônio se constrói a partir dessas constatações. A produção do documentário propõe uma narrativa que se desenvolva a partir de depoimentos de pessoas comuns, além da busca de registros imagéticos que nos tragam a temática do filme por meio de uma abordagem poética. Ao invés de uma voz narrativa única, impessoal, científica e supostamente neutra, experimenta-se uma narração formada pela multiplicidade de vozes de sujeitos com origens e experiências diversas, podendo expressar visões particulares sobre o céu e as relações que com ele estabelecem. Colocando esses discursos de forma igualitária e sem contraposições, busca-se uma narrativa documental sobre a importância do céu como patrimônio comum.

Nesse sentido, as imagens fotográficas e videográficas produzidas para *O céu como patrimônio* assumem um papel primordial na construção da narrativa documental e constituem o diferencial da produção. Por meio delas, busca-se uma aproximação com o céu percebido a olho nu e como ele se apresenta no nosso cotidiano, ainda que seus vínculos com nossa cultura e tradições venham se desvalorizando ao longo do tempo. Nesse ponto, a fotografia se apresenta como um importante elemento narrativo, ao contrapor ao longo do filme um céu recortado pela arquitetura das construções de uma grande cidade com a grandiosidade do céu noturno, com pouca poluição luminosa, ainda característico do interior do nosso país (FIGURAS 6 e 7).



Figura 6: Céu recortado pela arquitetura urbana de Belo Horizonte. Foto: Vitor Amaro.

Figura 7: Céu noturno no Parque Estadual do Rio Preto – MG. Foto: Kayke Quadros.

Também por estas figuras, percebe-se o potencial da fotografia para assegurar o caráter de imersão que se busca no filme, uma vez que a composição fotográfica possibilita que o espectador seja colocado em meio a uma paisagem urbana claustrofóbica, cercado por todos os lados por grandes edificações. Em contraposição, apresenta-se também a grandiosidade do céu aberto, que se projeta no domo pela cena noturna.

Algumas questões técnicas relacionadas à projeção *fulldome* também interferem na composição das imagens no documentário. Nesse sentido, a orientação do olhar do espectador, determinada pela disposição dos assentos unidirecionais da sala, cria áreas no domo com maior possibilidade de visibilidade por parte do público, o que certamente orientou a composição dos vários planos do filme. Assim, as áreas compreendidas pela parte inferior da imagem projetada e até o seu centro, este coincidente com o topo do domo, correspondem a um espaço privilegiado no que diz respeito à percepção dos espectadores. Isso justifica uma concentração maior de informações na parte inferior da Figura 7, por exemplo, capaz de assegurar uma referência ao espectador, que assim se orienta diante da projeção do céu proporcionado pela composição.

Além disso, a fotografia contribui decisivamente com a busca por uma narrativa poética sobre o tema. Por meio dela, foi possível o registro do movimento das nuvens e dos diversos astros celestes, desde o pôr do sol e ao longo da noite, captados por *time-lapse*, ou grandes sequências fotográficas e em exposições de longa duração, como nas Figuras 8, 9 e 10. Essa técnica permitiu a tomada de uma sequência de quadros em intervalos definidos, para que fossem registradas as mudanças



Figuras 8, 9 e 10: Sequência de imagens para *time-lapse*, Parque Estadual do Rio Preto - MG. Foto: Vitor Amaro.

ocorridas lentamente ao longo do tempo. Quando os quadros são exibidos sequencialmente em um vídeo, a sucessão dos registros fotográficos nos parece mais rápida.

Por meio da fotografia foi possível também abordar no filme a visão do artista sobre o céu. Partindo de sua obra *48 Projetos de Céu* – constituída por quarenta e oito pinturas sobre o tema e reunidas em um único painel plano – o artista visual Mário Azevedo nos permitiu o registro fotográfico das imagens e posterior tratamento digital, visando uma livre adaptação para utilização no documentário. Com isso, possibilitou-nos uma projeção capaz de proporcionar ao espectador a imersão à própria obra, assegurada pelo preenchimento de todo o domo.

Observa-se na Figura 11 o registro fotográfico de uma dessas quarenta e oito pinturas, bem como a sua versão tratada digitalmente com ajustes de contraste, cores e deformações (FIGURA 12)

⁵ O planetário do Espaço do Conhecimento UFMG é equipado com poltronas com disposição unidirecional, em oposição à possibilidade de disposição concêntrica adotada em alguns espaços.

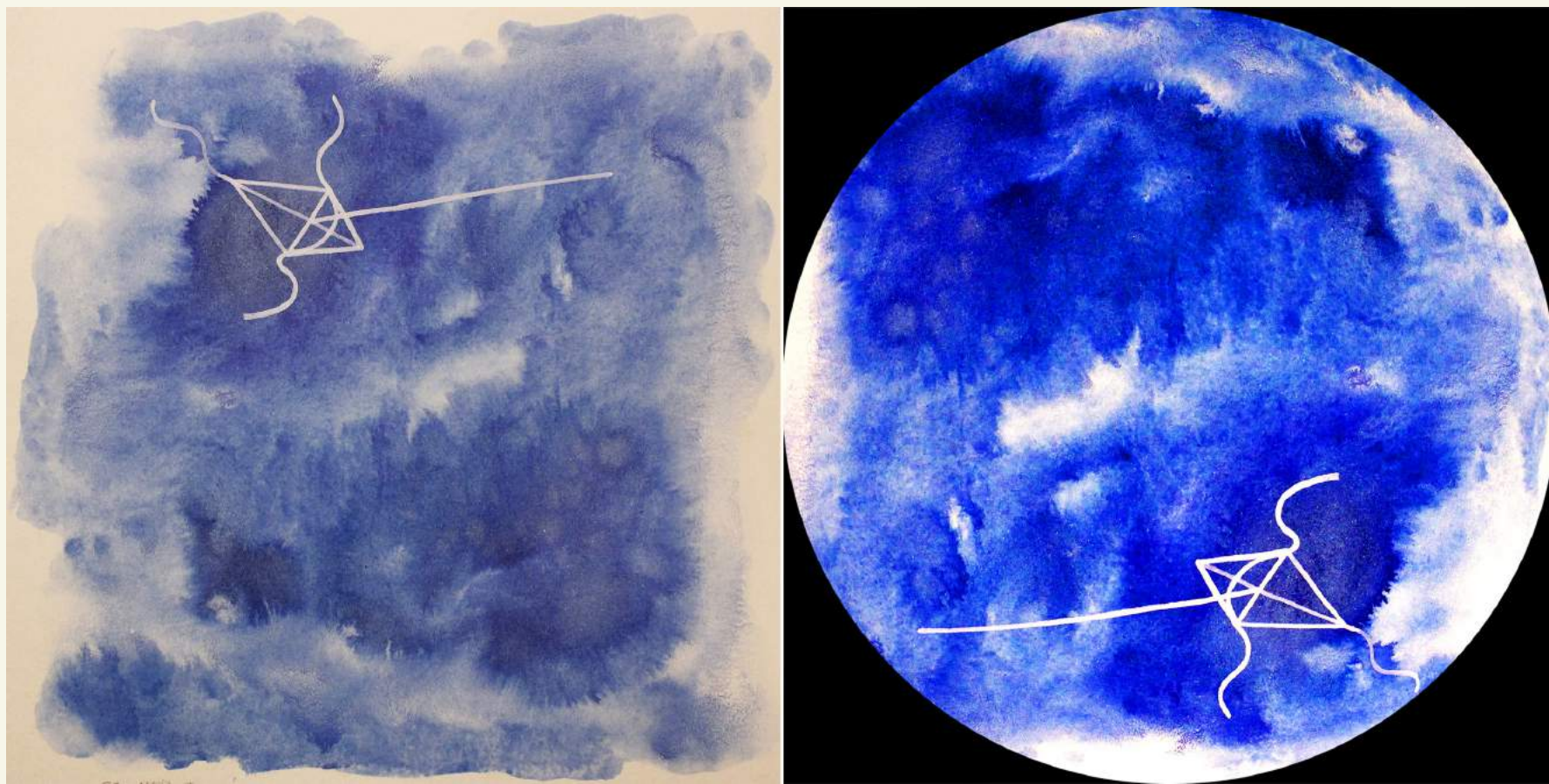


Figura 11: Aguada sobre cartão de Mário Azevedo, da série 48 Projetos de Céu. Foto: Maurício Gino.

Figura 12: Imagem manipulada para projeção no planetário. Foto: Maurício Gino.

para projeção com preenchimento de toda a cúpula. Ressalta-se ainda a inversão da posição do desenho da pipa, visando posicioná-la em uma área de projeção mais privilegiada do domo, capaz de proporcionar uma melhor percepção pelo espectador. Com este filme, interessa-nos mostrar não apenas a evidente importância do céu para o cientista e para o astrônomo, mas igualmente para o indígena, para o artista visual, para o astrólogo, para as crianças, e para todos nós que, de uma forma ou de outra, nos relacionamos com ele.

E paradoxalmente à busca pela imersão proporcionada pelas projeções no formato *fulldome*, o que se pretende com *O Céu como Patrimônio* é contribuir para o restabelecimento de certos vínculos com o céu que vêm se perdendo ou se modificando drasticamente ao longo do tempo, mas que, a rigor, somente são possíveis fora do próprio planetário.

Considerações finais

Partindo de uma abordagem fenomenológica da imagem e de experiências pessoais com a produção de filmes documentários, este texto buscou oferecer uma reflexão sobre algumas das diferentes possibilidades de utilização da imagem fotográfica no desenvolvimento de narrativas documentais.

Seja contribuindo simplesmente como fonte de pesquisa, ou participando diretamente da narrativa por sua capacidade de fornecer um testemunho documental, ou ainda por possibilitar a criação de narrativas mais poéticas e em parte ficcionais, a fotografia se coloca como um importante elemento disponível ao documentarista em sua busca pela apresentação de realidades, que somente se realizam plenamente com a participação essencial do espectador.

REFERÊNCIAS

- ARRUDA, Rogério Pereira de (org.). **Album de Bello Horizonte**: edição fac-similar com estudos críticos. Belo Horizonte: Autêntica. 2003.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1984.
- BAZIN, André. **Ontologia da imagem fotográfica**. In: XAVIER, Ismail. A Experiência do Cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal / Embrafilme. 1983.
- GAUTHIER, Guy. **O documentário**: um outro cinema. Campinas, SP: Papirus. 2011.
- MENEZES, Marlette Aparecida Resende de (Org.). **Arte o ofício da marmoraria nos primórdios de Belo Horizonte**. Belo Horizonte: IMX. 2005.
- SARTRE, Jean-Paul. **O imaginário**: psicologia fenomenológica da imaginação. São Paulo: Ática. 1996.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

- ÃGTUX. Direção de Tânia Anaya, Produção: Márcia Valadares e Juliana Leonel, Belo Horizonte: ANAYA e FILMEGRAPH, 2005. Curta. (22 min) disponível em: <http://www.anaya.com.br/>
- MORITVRI mortvis - Os construtores de túmulos do Bonfim. Direção de Maurício Gino, Produção: Maurício Gino, Graziela Luciano e Alysson Costa, Belo Horizonte: (Sem produtora), 2013. (16 min). Disponível em: <https://vimeo.com/98100216>
- O CÉU como Patrimônio (em produção) – Maurício Gino e Vitor Amaro.
- PERSÉPOLIS. Direção de Marjane Satrapi e Vincent Paronnaud, Produção: Rémi Burah, Xavier Rigault e Marc-Antoine Robert, Paris: 2.4.7. Films, 2007. DVD.
- VALSA com Bashir. Direção de Ari Folman, Produção: Ari Folman, Yael Nahlieli, Serge Lalou, Gerhard Meixner e Roman Paul, Paris: Arte France & ITVS International, 2008. DVD.



FOTOGRAFIA E MEMÓRIAⁱ

José Wenceslau Caminha Aguiar Junior¹

Se [...] você considerar o presente concreto e realmente vivido pela consciência, pode-se afirmar que esse presente consiste em grande parte no passado imediato. [...] A sua percepção, por mais instantânea, consiste, portanto, numa incalculável quantidade de elementos rememorados, e, para falar a verdade, toda percepção é já memória. Henry Bergson

No filme *Roma* (1971), de Federico Fellini, há uma sequência ao mesmo tempo bela e melancólica: uma jornalista da TV italiana está fazendo uma reportagem sobre as obras do metrô e presencia o momento em que a enorme broca que está abrindo um novo trajeto subterrâneo derruba uma parede e revela uma casa romana com seus afrescos perfeitamente preservados (FIG. 1).

Porém, o ar poluído da Roma moderna invade o ambiente que estivera lacrado por milênios e começa a desfazer as imagens. Os afrescos rapidamente se deterioram diante dos olhos impotentes dos personagens – e dos nossos também. Eles retratam homens, mulheres e crianças, velhos e jovens, que olham diretamente nos nossos olhos enquanto viram pó: o ar da Roma atual os dissolve inexoravelmente, condenando os moradores daquela cápsula do tempo a uma segunda morte, a morte da memóriaⁱⁱ.



Figura 1: *Roma* (1971), de Federico Fellini.

Fonte: <http://movieweb.com/movie/fellinis-roma/photos/>

¹ Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFMG e Doutor em Linguagens Visuais pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Professor da Escola Guignard/UEMG.

Fellini usa essa sequência para colocar tanto a questão do nosso desaparecimento enquanto indivíduos ou grupos, quanto a da imagem como instrumento de preservação da memória. O grande diretor italiano colocou em um mesmo local o afresco milenar e a moderna película cinematográfica – duas formas de preservação mnésica – naquele momento, incapazes de interromper a sua destruição. O fluxo dos acontecimentos, representado pela escavadeira mecânica e o ar poluído, atua de modo inexorável, varrendo para sempre as lembranças das vidas que um dia ali existiram.

Somos balizados pela memória, essa construção que envolve fatores biológicos e abstratos, e que define cada um de nós. Nossa vida, mesmo nas atividades mais mezinhas, tem na memória o substrato principal. Para Bergson:

Não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada (BERGSON, 1999, p. 30).

O homem sempre usou as imagens como *próteses da memória*, instrumentos auxiliares na tarefa de arquivar e preservar as lembranças de fatos e indivíduos, e que se expandiu com a invenção das imagens técnicas. A câmara fotográfica é uma delas, uma vez que as imagens por ela produzidas nos permitem transitar na *mão dupla* entre o que *já foi* e que, de algum modo, *ainda é*: graças à sua capacidade de capturar o momento fugidio, ela nos possibilita verdadeiras *viagens no tempo*, gerando uma *circularidade* que ataca duas instâncias temporais: o passado e o presente. Segundo Dubois, a fotografia é uma *máquina de memória*:

[...] feita de *loci* (o receptáculo: o aparelho de foto, sua objetiva, sua janela; caixa negra, recorte e retângulos virgens de película; de uma bobina a outra, desfile ordenado das superfícies vazias receptoras) e de *imagines* (as impressões, as inscrições, as revelações, que vão e vêm, sucedem-se nas superfícies, desenrolam-se em 'cópias de contato'), uma *mnemotecnica mental* (DUBOIS, 1993, p. 316-317).

O intervalo entre a captura e a visualização da imagem se reduziu da “revelação em uma hora”, dos antigos filmes analógicos à instantaneidade das câmaras digitais: as imagens do *já-acontecido* agora nos acompanham como o som ao brilho do relâmpago, tornando-nos cada vez mais próximos de um *passado instantâneo*... Mas há também as fotos mais antigas, temporalidades mais afastadas: distâncias mais longas, reflexões mais dilatadas...

São essas que, às vezes, vêm nos encarar, vindas de um outro tempo, *sopro ótico*, às vezes transformado em *sopro mnésico*ⁱⁱⁱ. Para Flusser, o contato com essas últimas se dá através de uma *varredura* espaço-temporal: “[...] O olhar reconstitui a dimensão do tempo. O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para completar elementos já vistos. [...] Tais elementos passam a ser centrais, portadores preferenciais do significado” (FLUSSER, 1985, p. 14).

A fotografia modificou a captação das imagens do mundo, ao congelar e armazenar sobre a sua tênue superfície tudo aquilo que, por natureza, é transitório e finito, como percebe Huchet: “A fotografia é a razão estética de um arquivamento do mundo. [...] As imagens fotográficas são o meio de uma exposição técnica, repentina e perpétua da história.” (HUCHET. In: ARAÚJO, 1998, p. 239). Ela é uma técnica inventada por um ser em luta eterna contra o inexorável desaparecimento da paisagem do mundo e dos seres que a habitam, incluindo ele próprio.

No cinema, o paralelismo entre a presença na imagem fotográfica e na realidade é tratada no filme de ficção científica *De Volta para o Futuro (Back to the Future)* (1985), de Robert Zemeckis, no qual o adolescente Marty McFly viaja no tempo de volta ao ano de 1955. À medida que o filme se desenrola e o casamento de seus pais – naquele ano, ainda adolescentes – vai se afastando de uma efetiva realização, na fotografia que Marty carrega consigo, na qual aparecem seu irmão e irmã mais velhos e ele próprio; a imagem do irmão vai esvaecendo até desaparecer completamente.

A analogia entre a imagem da foto e a existência da família McFly é óbvia: com o casamento ameaçado de não se concretizar, o primeiro a sofrer as consequências é o irmão, que temporalmente irá desaparecer primeiro. No momento do baile, quando o pai de Marty reluta em beijar aquela que poderá vir a ser sua futura esposa, o próprio Marty começa a desaparecer, até que, finalmente, seu pai a beija e seu corpo novamente se adensa.

Já em outra circunstância, desta vez no mundo (bem) real, a potência simbólica representada pela imagem fotográfica pode ser constatada nas fotos retocadas da Revolução Russa: a partir da ascensão de Stalin ao poder, a figura de seu inimigo Trotsky foi retirada das fotos (FIG. 2). Durante os 29 anos em que Stalin esteve à frente do governo soviético, para aqueles que não vivenciaram os eventos de 1917 e nem conheceram Trotsky, ele simplesmente nunca existira.

O que torna essa *eliminação imagética* particularmente significativa é que Stalin conseguiu literalmente retocar o real, ordenando o assassinato de Trotsky, ocorrido em 1940. Além de apagar a imagem do inimigo – gesto simbólico – era preciso fazê-lo desaparecer fisicamente – gesto concreto e pragmático – criar uma *mão-dupla* entre sua ausência *na imagem e no mundo real*, através da qual o indivíduo Trotsky foi eliminado da memória, da história (ainda que temporariamente) e da vida, essa última, de forma definitiva.



Figura 2: Fotos de Lenin com e sem Trotsky.

Fonte: <http://bokertov.typepad.com/btb/2013/01/shades-of-stalin-.html>

A potência da imagem fotográfica também está conectada à finitude daquele/daquilo que é fotografado. No seu livro *A Câmara clara*, Roland Barthes escreve sobre a foto de Lewis Payne, condenado à força por participar da conspiração para matar o presidente Abraham Lincoln, e que posou para um fotógrafo pouco antes de sua execução (FIG. 3).



Figura 3: Lewis Payne

Fonte: <https://victorianvisualculture.files.wordpress.com/2014/09/lewis.jpg>

Sua imagem está envolvida por uma *morte dupla*: no momento da realização da foto, o seu fim já estava anunciado; quando olhamos a foto, sabemos que aquele homem, ali, vivo, teve sua vida cortada bruscamente, o que reinstaura o seu desaparecimento. Barthes escreve: “Se a fotografia se torna então horrível é porque ela certifica, se assim podemos dizer, que o cadáver está vivo, enquanto cadáver: é a imagem viva de uma coisa morta (BARTHES, 1984, p.118).

Esses olhares, que escapam ao fluxo inexorável do tempo, sempre nos fazem pensar na transitoriedade do ser humano e na permanência da imagem: a câmara fotográfica opera uma transferência luminosa que sempre visou a preservação das nossas imagens e que carrega com ela a eterna melancolia de nos sabermos finitos, como escreve Benjamin:

Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável (BENJAMIN, 1986, p. 174).

O fotógrafo Man Ray também percebia na imagem fotográfica uma captação temporal e espacial do passageiro: para ele, seus *rayograms* estavam conectados à questão da memória, “recordam mais ou menos claramente os acontecimentos, como as cinzas intactas de um objeto consumido pelas chamas” (MAN RAY, *apud* KRAUSS, 2002, p. 115).

A descrição feita por Man Ray remete a outro fotograma, mundialmente conhecido e motivo de muitas controvérsias: o sudário de Turim. O que interessa aqui é o processo pelo qual as duas imagens em escala natural de um corpo humano foram registradas no tecido.

Em 28 de maio de 1898, o advogado e fotógrafo Secondo Pia produziu as primeiras imagens fotográficas do sudário. A revelação – com r minúsculo – surpreendeu o fotógrafo, quando ele viu no negativo uma imagem em positivo (FIG. 4). Uma das hipóteses aventadas para a origem dessas imagens é que elas seriam negativos do corpo originalmente envolvido pelo tecido (ACCETTA; LYONS; JACKSON, 1999), impressas através de um fenômeno foto-irradiante, um registro fotográfico durante o qual o próprio objeto teria gerado a informação luminosa. De acordo com Dubois:

[...] o véu de Verônica (ou, caso se prefira ser mais histórico, o Santo Sudário de Turim) pode ser considerado, com sua 'impressão em negativo', com seu 'efeito impressionante de realismo', com seu valor de relíquia e de fetiche, como uma espécie de protótipo da fotografia: uma imagem obtida por impregnação direta do modelo no suporte, sem qualquer intervenção da mão no surgimento da representação (DUBOIS, 1993, p. 54).

É possível que o sudário seja uma falsificação e a hipótese da imagem irradiada uma mera ficção. Curiosamente, um fenômeno semelhante ocorreu em Hiroshima, onde muitos habitantes dessa cidade foram evaporados pela energia luminosa gerada pela fissão nuclear. Lá, as pessoas que estavam próximas de estruturas de concreto ou rocha deixaram seus negativos impressos na superfície desses materiais devido ao fato de seus corpos terem criado uma resistência momentânea à luz, com resultados similares àquele que produziu a imagem do Sudário (FIG. 5).

No seu livro *Guerra e cinema*, Virilio compara a detonação da bomba atômica a “um clarão nuclear cegante, que iria fotografar literalmente a sombra das pessoas e das coisas, transformando toda superfície em superfície de inscrição.” (VIRILIO, 1993, p.157). De fato, a explosão de um artefato nuclear assemelha-se a um gigantesco *flash*, disparado à impressionante velocidade de seis milionésimos de segundo^{iv}.

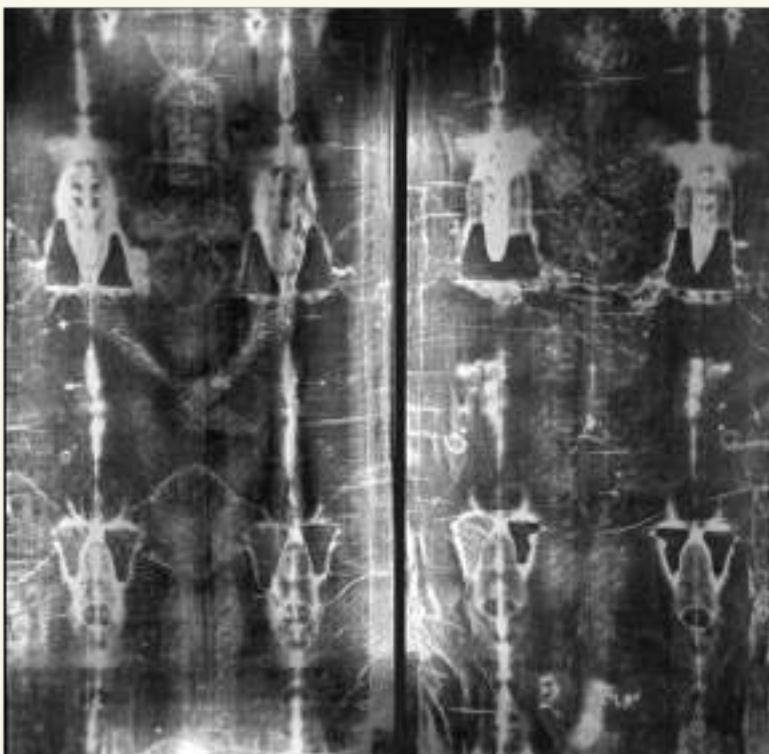


Figura 4: Sudário de Turim

Fonte: <https://victorianvisualculture.files.wordpress.com/2014/09/lewis.jpg>



Figura 5: Hiroshima - silhueta negativa de pessoa em gerada pela detonação nuclear

Fonte: <http://elinhiroshima.blogspot.com.br/2011/09/yesterday-i-learned-that-dandelions-are.html>.

A bomba atômica é um artefato cujo objetivo é fazer desaparecer da maneira mais eficiente possível o inimigo e o local onde ele habita, transformando-os em pó radioativo. Ela produz em segundos a transformação radical e/ou o desaparecimento dos lugares e de seus habitantes^v.

Ironicamente, em Hiroshima e Nagasaki, o artefato do esquecimento funcionou como instrumento da memória: a associação bomba atômica (fonte de luz) + corpos (objetos a serem impressos) + rocha ou concreto (suporte para impressão) criou fotogramas em escala natural de alguns de seus habitantes, simultaneamente registrando-os e tornando-os anônimos para sempre. Virilio constata:

Se, segundo Nicéphore Niepce, a fotografia era nada mais do que um método de gravura através da luz, 'fotogravura' em que os próprios corpos inscreviam seus traços por efeito da sua própria luminosidade, a arma nuclear é herdeira da câmera escura de Niepce e Daguerre (VIRILIO, 1994 p. 177).

A explosão também gerou outro tipo de impressão, mais próxima dos métodos tradicionais: pessoas que estavam dentro de um raio de 2 km do epicentro e usavam roupas com desenhos em preto tiveram esses desenhos tatuados em seus corpos. Ao receberem a radiação luminosa da explosão, os tecidos foram evaporados e o pigmento neles presente foi transferido a quente para a pele (FIG. 6).

A explosão nuclear é capaz de, ao mesmo tempo, *imprimir* as imagens dos corpos e desaparecer com eles: uma *impressão foto-térmica* capaz de transformar as cidades e seus habitantes no *negativo* deles mesmos, reduzindo-os à espessura de uma *película fotográfica*.

Um mês após a explosão das bombas atômicas sobre Hiroshima e Nagasaki, fotógrafos militares norte-americanos sob as ordens do fotógrafo e então diretor da *Naval Aviation Photographic Unit*, Edward Steichen, fizeram lá as últimas fotos da Segunda Guerra Mundial (FIG. 7), fechando mais um ciclo das relações entre a fotografia e a memória dos eventos históricos.

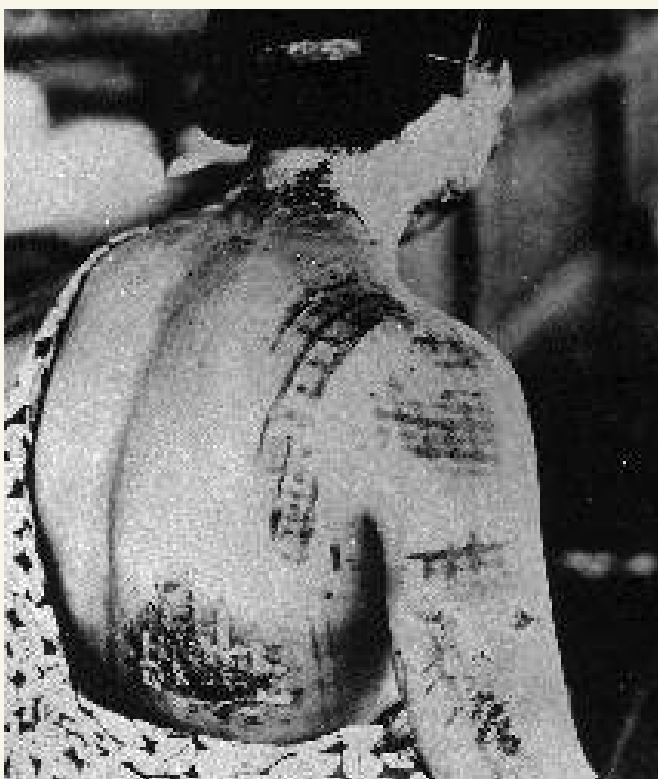


Figura 6: Habitante de Hiroshima com padrões impressos na pele.

Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/Hibakusha>



Figura 7: Wayne Miller – Naval Aviation Photographic Unit - Hiroshima após a explosão nuclear

Fonte: <http://www.navyhistory.org/2016/08/hiroshima-devastation-recalled/>

Em *L'Empire des signes*, Barthes escreve sobre a foto de um casal de japoneses tirada em 1912: são eles o general Nogi Maresuke e sua esposa Shizuko (FIG. 8). Ao posarem para a foto, ambos já haviam decidido se matar em homenagem ao imperador recém-falecido. Como as sombras atômicas impressas, as imagens desse casal são verdadeiros *fantasmas fotográficos*, remetendo também a Lewis Pane, o norte-americano executado na forca, cuja foto instaura uma *morte dupla*.

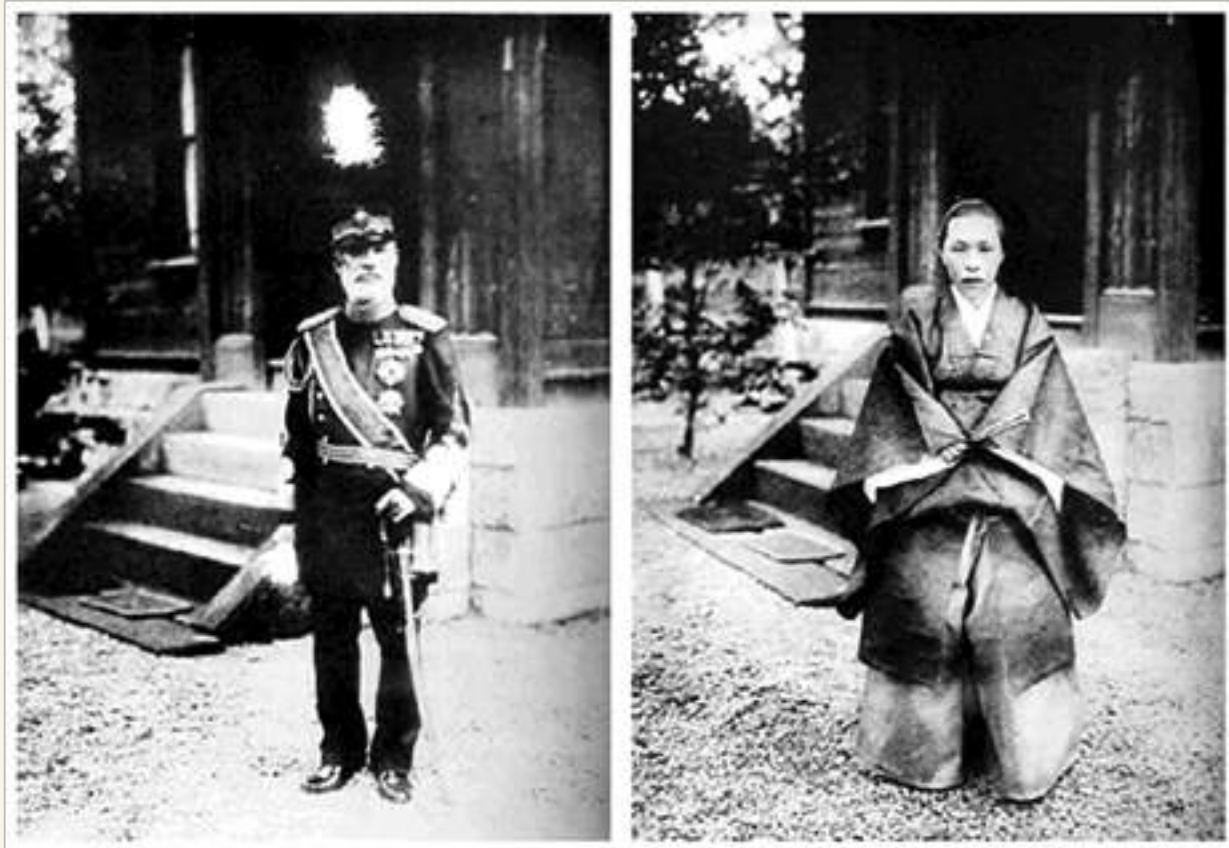


Figura 9: General Nogi Maresuke e sua esposa Shizuko.
Fonte: <https://japanthis.com/tag/nogi-shizuko/>

Diferentemente dos habitantes de Hiroshima e Nagasaki, que foram surpreendidos por aquela nova forma de destruição em massa, desaparecendo anonimamente, o general e sua esposa encararam a câmara no silêncio de suas individualidades, se deixaram registrar como seres que, por opção pessoal, iriam tomar para si o ato da própria aniquilação. Sobre a expressão do rosto da suicida, escreve Barthes: “A mulher do general Nogi decidiu que a Morte era o sentido, que uma e outra se despediam ao mesmo tempo, então, que fosse pelo rosto; não era preciso ‘dizê-lo’.” (BARTHES, 1970, p. 126).

Temos assim quatro instâncias nas quais a impressão luminosa atuou como *memória* de corpos e cujo desaparecimento se deu de modo brusco e violento: o enforcado com sua *morte anunciada*, o homem crucificado, o habitante volatilizado pela radiação luminosa e o casal que se autodestruíu. Ao registrar imagens, seja de indivíduos ou de multidões anônimas, a fotografia irá se perpetuar como *instrumento mnemônico* e testemunha de nossa transitoriedade.

REFERÊNCIAS

- AACCETTA, August D.; LYONS, Kenneth; JACKSON, John. **Nuclear medicine and its relevance to the shroud of Turin**. 1999. Disponível em: <www.shroud.com>. Acesso em: 06 jan. 2007.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **L'empire des signes**. Paris: Flammarion. 1970.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BERGSON, Henry. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- De volta para o futuro (Back to the future)**. Direção de Robert Zemeckis. Produção: Neil Canton e Bob Gale. Estados Unidos: Amblin Entertainment, 1985. DVD. (116 min.).
- DUBOIS, Phillipe. **O ato fotográfico**. Campinas/São Paulo: Papyrus, 1993.
- FLUSSER, Vilém. **A filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.
- HUCHET, Stéphane. Res publica: maquina(rias) artísticas e lógicas estéticas. In: ARAÚJO, Hermetes R. de (Org.). **Tecnociência e cultura**: ensaios sobre o tempo presente. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.
- KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- NUCLEAR files. **Project of the nuclear age peace foundation**. 1998. Disponível em: <www.nuclearfiles.org>. Acesso em: 06 ago. 2005.
- ROMA. Direção de Federico Fellini. **Produção**: Turi Vasile. Itália: Ultra Film, Les Productions Artistes Associes, 1972. (DVD) (117 min.).
- SADOUL, Georges. **Dicionário de filmes**. Porto Alegre: L&PM, 1993.
- VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**. São Paulo: Página Aberta, 1993.
- VIRILIO, Paul. **A máquina da visão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

ⁱ Texto que faz parte da minha tese "O homem, sua vontade holoscópica e seus naói", financiada pela CAPES.

ⁱⁱ Sobre o filme, em entrevista à revista *Drama*, Fellini declarou: "Roma é a história de uma cidade vista pelo olhar daquele que a conta. Um conjunto de fantasias, lembranças, evidências, anotações, afetos e ressentimentos, como podem aflorar na alma de quem se propõe uma representação dessa cidade compósita, inesgotável em suma" (FELLINI, apud SADOUL, 1993, p. 343).

ⁱⁱⁱ O termo *aura*, em latim, significa sopro, brisa, aragem, mas, também, brilho, fulgor.

^{iv} No primeiro décimo de segundo após a explosão, a bola de fogo atingiu 15 metros de diâmetro e sua temperatura chegou aos 30.000 graus centígrados: para se estabelecer uma comparação, a temperatura de fusão do ferro é 1.500 graus centígrados (NUCLEAR, 1998).

^v O fotograma é uma técnica que consiste em colocar os objetos diretamente sobre o papel fotográfico e fazer incidir a luz sobre eles, registrando assim diretamente suas silhuetas negativas.



Um eco vindo do exterior: Um exercício intermediado pela noção de Fora de Maurice Blanchot e os trabalhos de Uta Barth, Caspar David Friedrich e Todd Hido

Camila Otto¹

*“Então, fora da janela, que resta?
Também lá está o mundo, que para tanto se
duplicou em mundo que observa e mundo que é observado”*

Ítalo Calvino

Enfocaremos o conceito de Fora (espaço e não espaço), baseado em Maurice Blanchot, a fim de problematizar a produção contemporânea voltada para concepção da imagem como representação de um dado objeto. Para tal, as obras dos fotógrafos Uta Barth e Todd Hido, e do pintor Caspar David Friedrich, servirão como potencializadoras da discussão proposta.

Inicialmente, faz-se necessário esclarecer aqui a noção que será trabalhada, especialmente a partir das formulações teóricas de Maurice Blanchot. Considerado um dos grandes responsáveis pela mudança paradigmática ocorrida na literatura do início do século XX, Blanchot, a partir de um projeto de escrita, que se desdobra simultaneamente entre a crítica e a ficção, produz noções cruciais para o estudo aqui proposto. Segundo Tatiana Salem Levy: “Ele aponta a experiência do “Fora” como o poder da literatura de fundar a sua própria realidade” (Levy, 2003, p.13), ou seja, o “Fora” é a própria condição de existência da linguagem e, ao mesmo tempo, algo do qual ela nunca se aproxima totalmente, pois se torna uma exterioridade.

Para melhor elucidarmos o Fora, recorreremos também a Giorgio Agamben, segundo ele o “Fora não é um outro espaço que jaz para além de um espaço indeterminado, mas é passagem, a exterioridade que lhe dá acesso – em uma palavra: o seu *eidos*². E esse limiar não é, nesse sentido, outra coisa em relação

¹ Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFMG, pesquisadora, artista visual e designer.

² Platão observa que para aproximar-se das coisas é preciso reconhecê-las como tais, e que esse reconhecimento se faz mediante um acompanhamento de seus contornos, de suas linhas-limites, de seus aspectos e de sua aparência, na língua grega: *eîdos* é ideia. Sendo assim, seguir as ideias das coisas significa seguir os limites de seu contorno. Esse limite não vem da visão, mas do dar-se a ver das coisas.

ao limite; ele é, por assim dizer, a experiência do limite mesmo, o ser dentro de um Fora” (Agamben, 2013, p.64).

Logo, ao invés de procurar as âncoras que amarrariam as imagens ao seguro solo dos significados já sedimentados, importa aqui desatá-las, para que, diante do vazio, sejamos instigados a olhá-las novamente, preenchendo-as com o poder do olhar que deseja ver além, um olhar trabalhado pelo tempo e por um presente sincrônico.

Outro mediador desse exercício será Georges Didi-Huberman, partindo do seu livro “O que vemos o que nos olha”, do qual destacamos a concepção dos engendramentos existentes entre o ato de ver e não ver. Para ele, ver abre um vazio invencível, causando-nos uma inquietude permanente diante da ambivalência da imagem, colocando-nos em um movimento de querer ver sempre alguma coisa além do que se vê.

Portal: Uta Barth

Posto isto, passemos para o trabalho de Uta Barth “*now here near*” (fig. 1) a fim de evocarmos o “Fora”. Segundo a artista, a fotografia deve ser processada como um ponto de intercâmbio entre diferentes registros materiais e a percepção - vemos, então, o espaço dentro da fotografia e suas dimensões imaginadas. Uta volta-se para o intervalo, para o vazio imbricado nas próprias coisas. O efeito do seu trabalho é desestabilizar a própria fotografia.

A artista alemã Uta Barth (n. 1956), em sua série *Perto de nada* ou *pn*, reduz seu tema ao espaço entre as coisas. Aqui ela focaliza uma estrutura de janela e a vista que tem dela, cujos contornos imprecisos estabelecem o limite do que está fora do alcance visual da foto. Somos assim levados a uma hiperpercepção do que excluímos do nosso olhar, que não vemos, e, portanto, não definimos como tema ou conceito que pode ser visto [...]. O espaço entre o espectador e as fotos se torna parte da interação envolvendo o espaço e sujeito, ver e não ver. (COTTON, 2010, p. 133).

Similarmente, Barth argumenta que o processo fotográfico contém várias posições implícitas e, por conta disso, potencializa a dissonância fundamental entre o mundo como ele é, e o mundo como nós o vemos.

A imagem de Uta oferece-nos, simultaneamente, um “dentro” e um “fora” intermediados pelo marco da janela, uma vista interna de um cômodo e um quintal doméstico. Visão que nada apreende por completo. Através da vidraça, temos acesso à uma vista desfocada: nem o dentro – ambiente habitado pela fotografia – nem o fora – ambiente ao qual ela direciona sua câmera – se definem como ambientes inteiros. Acessamos um espaço dúbio, porque é duplo, ao mesmo tempo em que é incompleto. Temos a impressão de que mergulhamos em espaços infinitos e, nessa imersão, defrontamos o vasto, ou melhor, um eco vindo do exterior. Uma espécie de imensidão trazida pela paisagem que está para além da janela.



Figura 1: Uta Barth, *nowhere near* (Untitled 99.8), 1999.

Fonte: <http://utabarth.net/work/nowhere-near/#image-5>

Ao nos depararmos com a fotografia de Uta acabamos por abdicar do anseio de retenção do objeto retratado, porque a imagem não apresenta uma definição de objeto. Inclusive, essa é uma das potências da imagem fotográfica, aprender algo fora de sua completude.

Sendo incompleta, a imagem instiga o espectador a intervir na cena acrescentando algo de sua experiência. Ao velar, a imagem aciona a participação do espectador, que acaba por expor-se, revelar-se. Neste tipo de imagem, coexistem os contrários que habitam na palavra revelar: velar/revelar. Nas palavras de Blanchot “aquilo que encobre revelando, o véu que revela reencobrendo na indecisão ambígua da palavra revelar.” (BLANCHOT, 2010, p. 69).

Deste modo, não se tem o objeto (terminado em si), mas a imagem como desdobramento, como transbordamento de sentidos em várias direções. Estas imagens convidam à participação de uma presença distanciada (como se fosse ausente), pois “ver é sempre ver à distância, mas deixando a distância devolver-nos aquilo que ela nos tira.” (BLANCHOT, 2010, p. 67).

O que torna esta ideia produtiva é que a existência de um lugar vazio passa a encarnar aquilo do que está ausente, isto é, o que não apareceu, aquilo que já foi, ou que poderia vir a ser, isto é o que nos evoca a noção de “Fora”.

Michel Foucault³, leitor de Maurice Blanchot, situa o trânsito ao exterior como sendo o momento em que a linguagem escapa do discurso, ou seja, quando ela abandona a dinastia da representação.

“É a linguagem distanciando-se o mais possível de si mesma; e se esta colocar-se ‘fora de si mesma’ põe em evidência seu próprio ser, esta claridade repentina revela uma distância mais do que um sinal, uma dispersão mais do que um retorno dos signos sobre si.” (FOUCAULT, 1990, p.14).

Seria isso a experiência do “Fora”, um movimento de abertura para deixar-se levar pelo “Outro”, aquele que nunca se tornará idêntico, o diferente, o estrangeiro, o desconhecido?

Perante a dúvida e, por intermédio da obra fotográfica” acessamos a reunião dos contrários – dentro e fora. Respiramos o ar que repousa no horizonte, uma linha que nos dá acesso ao longínquo – próxima aos olhos e irremediavelmente inalcançável ao toque.

Uma imagem qualquer: Caspar David Friedrich

Observamos isso também no trabalho de Caspar David Friedrich⁴ (fig. 2).

Na pintura, a paisagem emerge e mergulha, aparecendo e desaparecendo sem cessar em meio a neblina. Diante dessa tela, pintura que antecede um olhar fotográfico, temos, todavia, a impressão de estarmos intermediados por uma lente fotográfica disposta a captar um instante que poderá extinguir-se. N’*O Caminhante sobre o Mar de Névoa (Der Wanderer über dem Nebelmeer)*, Friedrich nos apresenta, quase que por uma janela, um observador que paira seu olhar sobre a paisagem e contempla o horizonte inalcançável – uma nebulosidade impenetrável sobre a qual o caminhante parece meditar. O ato de contemplar apresenta-se como um olhar de quem vê a distância. Sendo assim, o observador torna-se um errante. O personagem e o espectador da tela se encontram no sentimento comum de errância; um constante movimento de encontrar e desencontrar. A verdade da imagem fica em suspensão, instaura-se a ambiguidade, dualidade, simultaneidade. A tela parece provocar uma espécie de absurdo que consiste em voltar sempre sem nunca ter partido, ou em começar para recomeçar.



Figura 2: Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818.

³ Foucault, 1990.

⁴ Apesar do seu trabalho estar inserido na estética e discussão sobre o sublime, pintura romântica, não nos ateremos a isso no exercício aqui proposto.

Nesse movimento incessante, induzido pela imagem, podemos nos ater à uma figura qualquer pois, o que nos interessa, nas palavras de Agamben⁵ é uma imagem que não é determinada por um conceito, mas também não é simplesmente indeterminada; pois ela só é determinada através da sua relação com uma ideia. Neste sentido, uma imagem atua como uma fonte de múltiplas possibilidades conceituais e deixa de representar apenas uma concretude estanque. Portanto, falar de uma figura qualquer é falar do que está para além da imagem, do que está sempre por vir.

Ainda, segundo Agamben, podemos pensar o *qualquer* como uma singularidade que contém um espaço vazio, ou seja, uma singularidade indeterminável, “qualquer é, nesse sentido, o acontecimento de um fora.” (AGAMBEN, 2013, p. 64).

Movimento de busca: Todd Hido

À vista disso, Todd Hido com sua imagem qualquer (fig. 3) nos trás justamente o acontecimento do “Fora”, uma sensação de constante deslocamento, pois, diante do sentimento de esvaziamento trazido pela imagem, colocamo-nos em um movimento de busca, uma incessante tentativa de completar o que não está presente, de dar sentido a algo que, todavia, escapa ao olhar.

O *flare* –manchas de luz em formas circulares provenientes da contraluz – ofusca a visão e suspende a aparição da imagem. A paisagem ora se apresenta, ora se oculta. A visão embaçada da fotografia mais vela do que apresenta. A janela cria uma espécie de filtro e marca o entre. O anseio de dar foco para a imagem arrebatada em nós um senso de incapacidade, criando dúvida, uma pergunta sem resposta. Nesse ir e vir somos habitados por uma espécie de sentimento labiríntico.

Nos trabalhos dos três artistas, a janela aponta o olhar para fora. O interior e o exterior estão conectados através do marco da janela, físico ou simbólico. O que se dá a ver é o que está entre uma coisa e outra. Então, o intervalo pronuncia-se como momento presente e faz-nos deparar com o interminável. Podemos dizer que as obras aqui destacadas lidam, em comum, com o silêncio.

O marco da janela transforma-se em um convite para além do limite da imagem. A janela limita ao mesmo tempo em que se coloca como um apelo ao desvio. Através dela, o que era dentro passa a ser fora e as fronteiras se diluem. O olhar perde seu centro. A escolha deixa de existir, instaura-se a espera. A unidade se dilui em possibilidades, mergulha-se na imensidão, na errância, sem fim nem começo. O olhar fica sempre no limite do horizonte, aquém e além da definição. E é justamente esse ponto que nos interessa, o desencontro. Segundo Blanchot, “existe um tipo de erro que arruína de antemão todo o poder de encontro. Errar é provavelmente isso: ir ao desencontro”.

⁵ Agamben, 2013.



Figura 3: Todd Hido, Untitled, #6097 from A Road Divided, 2007.

Fonte: http://www.artnet.com/artists/todd-hido/untitled-6097-from-a-road-divided-YVvk2-4VnQat1qLaX_Njr3w2

Considerações finais

Os três trabalhos indicam para nós uma ideia de arte: a arte é aquilo que se oferece ao espectador ou ao leitor, sem nunca ser inteiramente clara. A obra de arte é necessariamente feita por versões, conexões, trânsitos. Assim, conceitos como *Fora*, *Entre*, *Errância* definem o caráter ambíguo, polissêmico, equívoco e escorregadio da arte. Eles não são índices de carência, ao contrário, sinalizam a potência da arte, a potência de alterar estados e suscitar múltiplas possibilidades. Mesmo que esteja compondo um sistema signifiante declarado, a obra de arte furta-se como objeto em definitivo. Daí seu caráter deceptivo, a arte faz perguntas ao mundo (e a si mesma), sem, contudo, respondê-las. Posto isso, a leitura que fazemos das obras de arte jamais poderá constituir-se como única possibilidade, ou como verdade absoluta acerca delas, teremos sempre que lidar com o indizível que escapa delas, com aquilo que poderá vir a ser dito sobre elas.

Ao buscar esse ponto sempre além, diante das obras e seu campo infinito, reconhecemos o percurso interminável das leituras ou fruições artísticas; entregamo-nos ao risco da experiência em direção ao ilimitado; lançamo-nos à impossibilidade das definições categóricas e das formulações de verdades definitivas. Por outro lado, reconhecemos no espectador um observador mais consciente da atividade de olhar. E, é exatamente esse ponto que nos interessa. Um pensamento que não seja dicotômico, que esteja sempre aberto à ambiguidade, que não se atenha à busca de uma verdade única, que não queira engessar nenhum posicionamento, mas, sim, estimular reflexões.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEM, Giorgio. **A comunidade que vem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BLANCHOT, Maurice; PERRONE-MOISÉS, Leyla. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**: a palavra plural. São Paulo: Escuta, 2010.
- CALVINO, Italo; BARROSO, Ivo. **Palomar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; NEVES, Paulo. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- FOUCAULT, Michel. **O pensamento do exterior**. São Paulo: Princípio, 1990.
- LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- TURRER, Daisy Leite. **Orla exígua**: a imagem como “neutro” em M. Blanchot.
<http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2015/10/colabora%C3%A7%C3%B5es-Daisy.pdf>



8

O álbum Brasil Pitoresco, de Victor Frond e Charles Ribeyrolles (1859–1861): comentário sobre a repercussão na imprensa

*Maria Antonia Couto da Silva*¹

O livro *Brasil Pitoresco*, de autoria dos franceses Charles Ribeyrolles e fotógrafo Victor Frond, foi publicado entre 1859 e 1861. Ilustrado com litografias realizadas na Maison Lemercier, em Paris, a partir das fotografias de Victor Frond, foi a primeira publicação de viajantes na América Latina com gravuras obtidas a partir de fotografias e considerada por Alexandre Eulálio como um dos “mais altos momentos da nossa iconografia oitocentista.”

Introduzida no país nesse período, a fotografia causou impacto cultural ainda não precisado em nosso meio artístico. Retomando os códigos de representação da pintura, e apoiada na exatidão das formas e na fidelidade do registro, ela instituiu um novo olhar sobre a natureza, permitindo também o registro do contexto social e das atividades cotidianas.

O surgimento das técnicas inéditas de reprodução mecânica da imagem, como a litografia e, posteriormente, a fotografia, abriu caminho para a produção de vários álbuns de artistas viajantes no Brasil do século XIX. Esses trabalhos permitiram a divulgação da paisagem e dos costumes brasileiros no próprio país e na Europa.

A fotografia, com sua inovação técnica, substituiu ou aliou-se aos desenhos e aquarelas realizados nas expedições de viajantes, permitindo uma nova abordagem em relação à natureza e auxiliando também no registro dos tipos humanos.

A fotografia no Brasil obteve uma posição de destaque desde a metade do século XIX, em razão do incentivo dado a essa técnica pelo imperador. Desde as primeiras notícias do invento, D. Pedro II empenhou-se em conhecer a técnica e em adquirir o equipamento e talvez tenha sido o primeiro brasileiro a fazer daguerreótipos. Promoveu e estimulou a produção fotográfica no Brasil, por meio de doações, encomendas, prêmios, títulos e condecorações.

Victor Frond foi o primeiro fotógrafo a registrar a produção agrícola nacional e o trabalho dos afrodescendentes nas lavouras fluminenses. Os autores do *Brasil Pitoresco* foram republicanos proscritos pelo golpe de Estado em 1851 na França e eram próximos a escritores e artistas como Victor Hugo e Courbet. Na viagem que fizeram pelas terras brasileiras, que ocorreu em 1858, os

¹ Doutora em História da Arte pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas – IFCH/UNICAMP. A pesquisadora foi bolsista da FAPESP. E-mail: mariancouth@gmail.com.

autores documentaram o território, reunindo imagens e realizando descrições dos locais visitados, acompanhadas de uma análise das relações sociais.

Os temas abordados no livro, como a narrativa da História do Brasil, a descrição da paisagem local, o comentário sobre as atividades produtivas, o incentivo à indústria e à modernização da agricultura, o discurso abolicionista, a propaganda de imigração e a crítica ambiental, suscitaram diversos comentários publicados na imprensa. As imagens, amplamente divulgadas, foram objeto de críticas muito interessantes, que serão comentadas posteriormente.

No projeto original para a publicação, Frond desejava produzir séries fotográficas que mostrassem as atividades agrícolas, cidades, vilas e florestas, pretendendo auxiliar também os estudos botânicos. Na viagem pelo território brasileiro, Frond e Ribeyrolles, após percorrerem a cidade do Rio de Janeiro, viajaram pelas fazendas de café do interior fluminense, chegando até a região de Campos dos Goitacazes, próxima a Minas Gerais.

Ribeyrolles descreveu a natureza exuberante do Rio de Janeiro, fascinado com a floresta, a baía e as cascatas, mas também analisou os serviços públicos, como a iluminação, os jardins e os hospitais. O texto de *Brasil Pitoresco* destaca-se por apresentar um caráter extremamente crítico em relação à sociedade brasileira apontando, porém, todo o potencial econômico e social do país.

É interessante notar como na publicação, apoiada pelo Imperador e dirigida às elites, que adquiriram antecipadamente os exemplares na forma de subscrição, houve a preocupação dos autores em apresentar um projeto vinculado à ideologia do Iluminismo, de racionalização das cidades, organização das instituições e de reforma das organizações sociais.

Ao longo do texto do *Brasil Pitoresco* percebemos em alguns trechos, de forma explícita, o discurso abolicionista a favor de um ideal de progresso e de incentivo à imigração. No primeiro volume, após descrever a baía e a cidade do Rio de Janeiro, Ribeyrolles discorreu sobre os usos e costumes da população local, comentando sobre o trabalho dos escravos urbanos, negras vendedoras, quitandeiras, estivadores e negros de ganho (RIBEYROLLES, [1859] 1980, v.1, p. 204). O autor referiu-se aos escravos, “os verdadeiros trabalhadores do grande império brasileiro”, acrescentando:

Eles plantam, semeiam, cultivam, colhem. Mas não têm direito ao salário, e nada lhes pode provir da terra. Nem garantias civis, nem direitos individuais, nem parte nos benefícios. Eles mesmos são apropriados (RIBEYROLLES, [1859] 1980, v.2, p. 90).

Ao chegar ao município de Vassouras, no interior fluminense, onde deveria observar o trabalho escravo nas plantações de café da fazenda do Secretário, Ribeyrolles escreveu:

Aí me demorei alguns dias, estudando as disciplinas do trabalho forçado que via pela primeira vez. A violência, confesso, não mais me entristeceu. O que eu não conseguia era trabalhar. O senso humano sofria.

Não endereço estas palavras ao dono da Secretário. Trabalhador infatigável, mourejando desde o romper da alvorada, há quarenta anos, que ele está, como seus negros, jungido ao cativeiro. A lei que ele aplica é a velha lei de seus pais. Lei que dentro em mim viola, ultraja o ideal de justiça. Meu coração sangrava em face da servidão das almas.

Assim, saudemos e agradeçamos ao patrício gentil e à graciosa acolhida do Secretário. Desejo para o Brasil muitos proprietários do seu quilate, e almejo para todos a dupla emancipação que consiste em trabalho livre e justiça (RIBEYROLLES, [1859] 1980, v.1, p. 233).

Longos trechos do segundo volume do Brasil Pitoresco tratam da necessidade de serem estabelecidas colônias de imigrantes e dos motivos do insucesso da maioria das colônias existentes, e o autor escreveu também sobre os estatutos e sistemas de parceria nas colônias. Afirmou que, embora o governo imperial se esforçasse, o projeto de incentivo à vinda de imigrantes não encontrava apoio por parte das elites rurais.

As litografias que ilustram o álbum de Frond e Ribeyrolles e a repercussão na imprensa

O livro Brasil Pitoresco tornou-se mais conhecido pelas ilustrações do que pelo texto de Ribeyrolles. Nesta publicação podem ser estabelecidas algumas séries litográficas que destacam a cidade do Rio de Janeiro e o trabalho escravo. Além destes núcleos temáticos centrais, destacam-se entre as ilustrações do álbum os retratos da família imperial, os panoramas, as pranchas sobre a arquitetura das cidades e fazendas do interior fluminense e da cidade de Salvador, Bahia, e as que enfatizam a natureza, mostrando as cascatas e a floresta². Essas litografias dialogam com imagens do Brasil realizadas por artistas e viajantes e ainda com a arte internacional do período.

É importante notar como no texto de Ribeyrolles predomina a ênfase na necessidade de desenvolvimento da indústria, e de serem realizadas melhorias em relação aos transportes e outros serviços públicos. Os hospitais (Santa Casa e Hospício D. Pedro II) e edifícios públicos marcados pela orientação do arquiteto Grandjean de Montigny receberam destaque no texto e também em relação ao registro fotográfico realizado por Frond.

² As imagens que integram o livro estão disponíveis na página da Biblioteca Nacional, Brasileira Fotográfica, no endereço: http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/browse?order=ASC&rpp=20&sort_by=-1&value=Frond%2C+Victor%2C+1821-1881&etal=-1&offset=0&type=author

No projeto editorial o uso da litografia foi necessário, devido ao fato de que, nessa época, a publicação com fotografias coladas era um empreendimento de alto custo. Não era possível, então, obter-se o pleno controle sobre a luz na reprodução em série, nem sobre a fixação das imagens, que se alteravam ou esmaeciam com o passar do tempo (cf. SEGALA, 1998, p. 36).

As imagens do Brasil Pitoresco foram muito divulgadas na época de sua publicação. O texto e as ilustrações do livro foram objeto de diversos comentários na imprensa – em sua maioria textos breves – que acompanharam a publicação dos capítulos e a distribuição das imagens. As críticas mais interessantes foram publicadas em 1861, nos jornais *Correio Mercantil* e *Diário do Rio de Janeiro*, e serão analisadas a seguir.

Um espírito imparcial e as paisagens mais belas

O *Correio Mercantil* de 23 de julho de 1861 publicou um artigo sobre o livro de Frond e Ribeyrolles que analisou a importância do texto. O autor, que assinou com as iniciais S.F., comentou a atuação política de Ribeyrolles na França e na Inglaterra, o convite de Frond, a viagem e a admiração de Ribeyrolles pelo Brasil e sua natureza exuberante. O autor do artigo indicou a seguir um questionamento de Ribeyrolles sobre a sociedade brasileira, que na verdade, já revelava o interesse maior da publicação, sua utilização em uma campanha de imigração:

O que faltava aí?

O braço inteligente do homem, que extraísse do solo os tesouros com que ele compensa o trabalho; que levantasse cidades no lugar das matas, que cobrisse de barcos os rios imensos e de plantações as montanhas altivas; que tomasse posse dessa terra até os remotos horizontes. Aí, quem sabe? As famílias empobrecidas, as gerações oprimidas no velho mundo viriam talvez fundar colônias livres e florescentes.³

O articulista elogiou o texto de Ribeyrolles, enfatizando alguns capítulos como: *As primeiras velas*, *O mar*, *A conjuração de Minas*, *A independência* e *O mato virgem*, entre outros. Destacou, sobretudo, a desejada imparcialidade de Ribeyrolles, que conferiria credibilidade à publicação no exterior:

³ S.F. "O Brasil Pitoresco". *Correio Mercantil* (Rio de Janeiro), n. 200, 23 de julho de 1861, p. 1, coluna Páginas Menores. A grafia do século XIX foi modernizada em todas as citações.

Escrevendo essa obra, Ribeyrolles tinha em mente tornar o Brasil conhecido da Europa, que mal nos julga pelas narrações mentirosas ou pelos panegíricos tolos de viajantes sem critério e sem consciência.

[...]

Para um trabalho neste gênero, que seja proveitoso, não serve uma pena assalariada a fim de tecer elogios, não; precisa-se de uma inteligência, que compreenda, que descrimine; um estilo que pinte com verdade e traduza as belezas do quadro sem lhe alterar as cores mimosas; um caráter independente, que não se curve a preconceitos, nem lisonjeie os poderosos: um espírito imparcial, que elogie sem medo de que o confundam com o adulator servil, que censure sem hesitar ante o receio de que o acusem como invejoso.

Assim escreveu Ribeyrolles, e por isso o seu livro fará mais pela nossa grande questão de colonização, do que o dinheiro atirado às mãos cheias, e as repartições aparatosas com seu exército de agentes (Ibidem).

S.F. mostrou-se, sobretudo, consciente da importância da publicação também do ponto de vista estético, pela extrema qualidade das gravuras obtidas a partir de fotografias, que poderiam rivalizar com a pintura:

Litografados em Paris pelos artistas de maior merecimento e impressos nas oficinas de Lemercier, que se prezam de uma reputação respeitada em toda a Europa, os desenhos de Victor Frond não são apenas simples ilustrações de um livro; são quadros delicados, que desafiam a crítica e que podem, em ricas molduras, servir de ornato nos salões mais elegantes.

Se o livro fala ao coração e à inteligência, o álbum fala aos olhos: onde aquela hesita, estes ficam encantados; o trabalho do artista e o livro não se podem separar; nasceram de um mesmo sentimento, foram guiados pela mesma idéia, tendem ao mesmo resultado (Ibidem).

Ao longo do texto, o articulista reiterou, portanto, a afinidade ideológica entre os autores do texto e das fotografias.

Um artigo de outro jornal auxiliou na pesquisa sobre o autor do artigo. Em novembro de 1861 o *Courrier du Brésil* informou na seção “Cronique du moment” sobre uma biografia do conde de Cavour, lançada por Souza Ferreira, um jovem escritor ligado à redação do *Correio Mercantil*⁴. Ele faleceu em 1907, data em que o *Jornal do Comércio* publicou uma breve biografia do escritor e jornalista,

⁴ *Courrier du Brésil*, Rio de Janeiro, 3 novembre 1861, p.1. Cronique du moment.

permitindo confirmar a autoria do artigo sobre o *Brasil Pitoresco*. O artigo, não assinado, informa que ele escrevera para o *Diário do Rio de Janeiro*, na época em que era dirigido por José de Alencar e:

O autor de *Cinco Minutos* estimava tanto a cooperação literária do seu companheiro que lhe deu o folhetim dos domingos, seção que tinha tão grande importância jornalística, que não era folhetinista domingueiro escritor sem renome.

Esses folhetins eram assinados S.F.⁵

O artigo informa ainda que Souza Ferreira ingressara no *Jornal do Comércio* em 1868, assumindo a chefia de redação em 1888. João Carlos de Souza Ferreira, redator chefe do *Jornal do Comércio*, foi mencionado várias vezes na correspondência do Barão do Rio Branco, por ocasião da elaboração do *Album de vues du Brésil*, um anexo ao livro *Le Brésil*, de autoria de E. Levasseur, publicado na França para a Exposição Universal de Paris de 1889.

“Uma bela obra de arte, como talvez não possua no mesmo gênero país algum”

Outra crítica igualmente importante sobre o álbum de Frond e Ribeyrolles foi publicada no *Diário do Rio de Janeiro*, de 29 de julho de 1861 – alguns dias após o artigo de Souza Ferreira – em um artigo não assinado⁶. Seu autor reafirmou a relevância do livro para a propaganda de imigração, nos mesmos termos que o autor do artigo do *Correio Mercantil*:

O *Brasil Pitoresco* é o primeiro passo dado em condições de eficácia e proveito para uma propaganda, que por muitas causas, é hoje para nós uma triste, mas indeclinável necessidade, se não quisermos ver longamente sacrificados interesses que nos são muito vitais.

Por isso estimamos esse livro.

É aquele o caminho mais seguro de desafrontar, na opinião da Europa, os nossos créditos de nação civilizada, hoje tão seriamente comprometidos. Esforços, dispêndios, atividade, tudo será abalado no empenho em que estamos de atrair ao nosso seio a corrente da imigração espontânea – condição de que depende todo o nosso futuro –, enquanto se não desvanecer no espírito das populações européias os preconceitos que nos amesquinham a seus olhos (Ibidem).

⁵ “Conselheiro Souza Ferreira”. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 18 de abril de 1907, p. 3. Gazetilha.

⁶ *Diário do Rio de Janeiro*, 29 de julho de 1861, p.1. “O Brasil Pitoresco, texto por Ch. Ribeyrolles. Álbum de Vistas por Victor Frond”. Coluna Folhetim. Artigo não assinado, p. 1.

O autor comentou que texto e ilustrações se complementavam dignamente, sendo que a fotografia teria, entre outros, o papel de conferir veracidade ao texto. Informou que, dos setenta e cinco quadros que integravam o álbum, trinta e cinco já se encontravam distribuídos. Entre as litografias, mereceram maiores comentários as seguintes: *Cascata do Itamaraty*, *A Figueira Brava* e *Uma Vista do Paraíba* (ponte sobre o Rio Paraíba do Sul). Ao tratar da gravura *Cortina da Floresta* o autor descreveu os detalhes da vegetação, como o intrincado dos cipós e as árvores que parecem se esforçar para alcançar o céu, e avaliou que ao bem reproduzido “aspecto geral em toda a sua majestade sombria e imponente junta-se ali uma rara exatidão no apanhar dos detalhes mais fugitivos”. Acerca da litografia que apresenta a floresta afirmou o autor do artigo: “é preciso, dizemos, ter visto assim alguns pontos da natureza americana para dar todo o quilate à fidelidade daquele quadro”, acrescentando: “Não há dúvida: é americano, é brasileiro aquilo!” (Ibidem).

Além de destacar a qualidade do trabalho do fotógrafo, o autor revelou a compreensão do projeto editorial que procurava se igualar às várias publicações ilustradas lançadas na Europa e principalmente em Paris, mas também mostrar o potencial econômico e as instituições públicas no Brasil.

O jornalista revelou o pleno conhecimento do objetivo do projeto editorial, a propaganda de imigração, de que tratarei posteriormente, ao definir os temas principais tratados no livro. Em seguida, discorreu sobre a série de gravuras que apresentam o panorama da baía de Guanabara: a Entrada da Barra, o Arsenal de Guerra, o Castelo, a Alfândega, a Igreja da Candelária, o Arsenal de Marinha, o Convento de S. Bento, a Saúde, Niterói e S. Domingos. Comparando essas ilustrações com os efeitos desejáveis na pintura de paisagem, afirmou:

Nada há que corrigir nem que desejar nesses quadros. Podem-se contar os edifícios, assinalar as ruas, numerar as casas. A perspectiva é corretíssima, a sucessão dos planos a mais natural. Os horizontes são, sobretudo, de uma suavidade notável.⁷

Nessa época haviam sido entregues aos assinantes da publicação trinta e uma imagens. O jornalista teve acesso às fotografias de Frond antes de serem enviadas a Paris, provavelmente quando foram expostas em um ateliê no Rio de Janeiro, e escreveu acerca das imagens ainda não distribuídas:

⁷ Diário do Rio de Janeiro, 29 de julho de 1861, p.1. “O Brasil Pitoresco, texto por Ch. Ribeyrolles. Álbum de Vistas por Victor Frond”. Coluna Folhetim. Artigo não assinado, p. 1.

Como se vê nada falta: paisagens, monumentos, povoações, estabelecimentos, tipos, costumes, cenas de descanso, cenas de trabalho, coisa alguma foi esquecida, nenhum assunto desprezado como frívolo. A província inteira do Rio de Janeiro acha-se retratada em todas as suas feições, e de tudo se pode fazer uma ideia exatíssima, porque o artista não se socorreu ao improviso, nem à imaginação.

A isto pode chamar-se, com verdade, um serviço feito ao país.

Dissemos que são esperados com verdadeira ansiedade os quadros que faltam para completar o álbum, e que devem chegar brevemente de Paris. É fundada essa impaciência, porque essa última parte contém os quadros relativos aos costumes e à vida interior dos nossos estabelecimentos rurais.

Por nossa parte conhecemos os clichés e com afoiteza afirmamos que eles são de uma perfeição incontestável.⁸

Após destacar a relevância e o valor do texto de Ribeyrolles e a qualidade das imagens que ilustram o livro, o autor relatou as dificuldades enfrentadas por Frond para levar adiante o projeto editorial e seu enorme empenho pessoal, posicionando-se a favor de uma continuação do *Brasil Pitoresco*, que seria estendido a outras províncias do Brasil⁹.

Podemos perceber que o escritor do *Diário do Rio de Janeiro* era alguém muito próximo ao círculo de amigos de Frond e Ribeyrolles, conhecendo antecipadamente o interesse na continuidade do projeto por parte do governo imperial e de Victor Frond. Como nota Luciano Migliaccio, tanto esse artigo quanto aquele publicado por Souza Ferreira no *Correio Mercantil* parecem ter sido feitos por encomenda. Este articulista poderia ser Machado de Assis, um dos tradutores do *Brasil Pitoresco*, e que escrevia regularmente para essa coluna do *Diário do Rio de Janeiro*, passando a assinar os textos desse jornal a partir de outubro de 1861¹⁰. Machado de Assis acompanhou com interesse os fatos relacionados à publicação de Frond e Ribeyrolles e, em outubro do mesmo ano, publicou uma nota na seção “Comentários da Semana” deste jornal, informando sobre a chegada de novas imagens do *Brasil Pitoresco*. O pequeno comentário foi assinado por Gil, um dos pseudônimos de Machado de Assis:

⁸ Ibidem

⁹ Ibidem

¹⁰ Cf. o site da UNESP: Machado de Assis no centenário das comemorações, *Diário do Rio de Janeiro*. Disponível em: <http://www.machadodeassis.unesp.br/diariorj.php>. Acesso em 05/06/2009.

O pacote que chegou da Europa trouxe mais dez vistas do Álbum Pitoresco do Sr. Victor Frond. Estas, como as outras, distinguem-se pela delicadeza e nitidez com que o artista litógrafo reproduziu os resultados fotográficos obtidos pelo Sr. Victor Frond.

É essa uma parte da propaganda que nos faz bem, e que pode mostrar aos olhos da Europa o que é a nossa terra, fisicamente, como moralmente nos havia fotografado o finado Carlos Ribeyrolles.

E deixemos falar os críticos de rodapé da Presse¹¹.

A leitura dos jornais da época nos permite perceber, portanto, que o livro *Brasil Pitoresco* foi realizado com a intenção de atualizar publicações sobre o Brasil, dentro do gênero da literatura de viagens e, principalmente, a partir das obras de autores como Debret e Rugendas. O interesse principal de Dom Pedro II e de membros do seu governo seria de mostrar a exuberância e riqueza do território, agregado ao potencial do trabalho agrícola e à atuação das instituições públicas.

O conhecimento desses dados históricos auxilia também a compreensão da iconografia do livro. Em relação às vistas e paisagens do referido livro, as críticas destacaram, de forma geral, a nitidez e a perfeição das imagens e a perspectiva “corretíssima”. Percebemos que algumas litografias causaram impacto, como aquelas que mostram a floresta e a Cascata do Itamaraty, em Petrópolis. A imprensa evitou comentar, de forma geral, sobre as litografias que apresentavam o trabalho escravo, tratadas como cenas de costumes, que mostravam a vida nas fazendas do interior fluminense.

O álbum *Brasil Pitoresco* nos permite compreender a importância que a fotografia e litografia assumiram no Brasil imperial, contribuindo para a constituição de uma iconografia nacional, tanto no campo da pintura de paisagem como na de costumes; e para a divulgação de imagens que interessavam à propaganda de imigração e à divulgação da modernização ocorrida no Brasil.

As litografias do álbum ganharam autonomia em relação ao livro e trouxeram inovações formais que se revelaram importantes para a produção de pintores e fotógrafos.

¹¹ Diário do Rio de Janeiro, 12 de outubro de 1861, p. 1. Seção Comunicado: Comentários da Semana.

REFERÊNCIAS

- EULÁLIO, Alexandre. “O século XIX”. In **Tradição e ruptura**: síntese de arte e cultura brasileira. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1984.
- RIBEYROLLES, Charles. **Brasil pitoresco; história, descrição, viagens, colonização, instituição**. Ilustrado por Victor Frond. [1859]. [Trad. Gastão Penalva]. Belo Horizonte : Itatiaia; São Paulo : Edusp, 1980.
- SEGALA, Lygia. **Ensaio das luzes sobre um Brasil pitoresco**: o projeto fotográfico de Victor Frond. (Tese de Doutorado), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 1998.
- SILVA, Maria Antonia Couto da. **Um monumento ao Brasil**: considerações acerca da recepção do livro Brasil Pitoresco, de Victor Frond e Charles Ribeyrolles (1859-1861). (Tese de Doutorado), Universidade de Campinas, (Prof. Dra. Claudia Valladão de Mattos), Campinas, 2011.

Para manifestar-se com os organizadores, no que tange a comentários, reclamações, elogios críticas e sugestões, por favor, entre em contato por meio do link: <designeculturauemg.blogspot.com.br/p/caderno-atempo> ou do endereço eletrônico: cadernoatempo@gmail.com.

Sua contribuição será muito bem-vinda e será um grande prazer atendê-lo o mais breve possível.

Atenciosamente.
Os organizadores.

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-62578-79-3

