

Silêncio e solidão

fotografias de
um mundo
hiperconectado



Carlos Donaduzzi

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV
Doutorado

Silêncio e solidão:
fotografias de
um mundo
hiperconectado

Carlos Alberto Donaduzzi

Porto Alegre, novembro de 2020

CIP - Catalogação na Publicação

Donaduzzi, Carlos Alberto
Silêncio e solidão: fotografias de um mundo
hiperconectado / Carlos Alberto Donaduzzi. -- 2020.
323 f.
Orientador: Sandra Terezinha Rey.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2020.

1. Fotografia. 2. Vídeo-quase-fotografia. 3. Redes
Sociais. 4. Solidão Hiperconectada. I. Rey, Sandra
Terezinha, orient. II. Título.

Carlos Alberto Donaduzzi

Silêncio e solidão:

fotografias de
um mundo
hiperconectado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, área de concentração em Poéticas Visuais, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora:

Prof.^a Dr.^a Sandra Rey

Banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Carolina Amaral de Aguiar (PPGHS/UEL)

Prof Dr Hugo Fortes (ECA/USP)

Prof.^a Dr.^a Karine Perez (PPGART/UFSM) - Suplente

Prof.^a Dr.^a Elaine Athayde Alves Tedesco (PPGAVUFRGS)

Prof.^a Dr.^a Niura Legramante Ribeiro (PPGAV/UFRGS)

Porto Alegre, novembro de 2020

Agradecimentos

CAPES. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Sandra Rey pela orientação. Vania e Edilon Donaduzzi. Vitor Donaduzzi e Letícia Lorenson. Ana Luiza Vedovato. Amigos e colegas pelo apoio ao longo desses anos. Sou grato pela possibilidade de ter realizado graduação, mestrado e doutorado em Universidades públicas e como bolsista.

Vejo fotos por toda parte, como todo mundo hoje em dia; elas vêm do mundo para mim, sem que eu peça; não passam de “imagens”, seu modo de aparição é o tudo-o-que-vier (ou o tudo-o-que-for). (BARTHES, 2012, p. 23)

Resumo

O presente trabalho propõe uma reflexão sobre minha produção poética em fotografia desenvolvida no doutorado em Artes Visuais, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV-UFRGS). A tese parte da percepção de um mundo cada vez mais *online* e virtual, com relações pessoais mediadas por imagens e aparelhos. “Silêncio e solidão: fotografias de um mundo hiperconectado” é constituída de séries de fotografias de quadro-vivo e experimentos de expansão da imagem imóvel para a imagem em movimento que possuem como referencial artístico inicial a obra de Edward Hopper. Assim, propõe-se através dessa poética e de sua análise crítica uma discussão sobre silêncio e solidão na sociedade contemporânea, onde discute-se o papel da tecnologia e das redes sociais nesse contexto de hiperconexão.

Palavras-chave:

Fotografia; *vídeo-quase-fotografia*; redes sociais; solidão hiperconectada.

Abstract

This work proposes a reflection on the photography production developed during the Ph.D. in Visual Arts at the Federal University of Rio Grande do Sul (PPGAV-UFRGS). This doctoral dissertation starts with a discussion about the perception of an increasingly online and virtual world, where images and devices are increasingly mediating personal relationships. “Silence and loneliness: photographs in a hyperconnected world” presents a series of staged photographs and videos that were initially based on visual references of Edward Hopper’s paintings. The study proposes a critical analysis of the themes of silence, loneliness, and the role of technology and social networks in the hyperconnection context of contemporary society.

Keywords: Photography; *Video-photography*; Social Media; Hyperconnected Loneliness.

Lista de figuras

Fig. 1 – O público diante de “A noite estrelada” de Vincent Van Gogh.	37
Fig. 2 – Frame da obra <i>How to have your travel photos taken when you’ve lost your camera (in London)</i> , Lam Pok Yin, 2013.	82
Fig. 3 – <i>Outside Conciergerie</i> , imagem do projeto Stefdies de Stephanie Leigh.	85
Fig. 4 – Frases sobre momentos observados.	103
Fig. 5 – Exemplo de registro de imagens cotidianas.	104
Fig. 6 – Exemplo de planejamento de cena.	104
Fig. 7 – Imagem da etapa de produção da série.	105
Fig. 8 – Carlos Donaduzzi, Já não consigo mais viver nesse mundo, fotografia, 2018.	107
Fig. 9 – Carlos Donaduzzi, Vazio acumulado, fotografia, 2018.	110
Fig. 10 – Edward Hopper, <i>Room in New York</i> , óleo sobre tela, 1932.	112
Fig. 11 – Carlos Donaduzzi, O espelho, fotografia, 2018.	113
Fig. 12 – Edward Hopper, <i>Excursion into Philosophy</i> , óleo sobre tela, 1959.	114
Fig. 13 – Carlos Donaduzzi, Uma e muitas pessoas, fotografia, 2018.	117
Fig. 14 – Jeff Wall, <i>Mask Maker</i> , fotografia, 2005.	125
Fig. 15 – Jeff Wall, <i>A View From an Apartment</i> , fotografia, 2004-5.	129
Fig. 16 – Jeff Wall, <i>Summer afternoons</i> , fotografia, 2013.	133
Fig. 17 – Philip-Lorca diCorcia, <i>Eddie Anderson; 21 Years Old; Houston, Texas; \$20</i> , Fotografia, 1990-2.	134
Fig. 18 – Philip-Lorca diCorcia, <i>Hartford, 1989</i> , fotografia, 1989.	137
Fig. 19 – Gregory Crewdson, <i>Untitled (Brief Encounter)</i> , fotografia, 2006.	140
Fig. 20 – Frame do filme <i>Fargo</i> , 1996, de Joel e Ethan Coen.	142
Fig. 21 – Frame do filme <i>Paris, Texas</i> , 1984, de Wim Wenders.	142
Fig. 22 – Fred Herzog, <i>Two Men in Fog</i> , fotografia, 1958.	142

Fig. 23 – Edward Hopper, <i>Automat</i> , óleo sobre tela, 1927.	143
Fig. 24 – Frame do filme <i>Shirley: Visions of reality</i> , 2013, de Gustav Deutsch.	147
Fig. 25 – Imagem de bastidores do filme <i>Shirley: Visions of reality</i> , 2013, de Gustav Deutsch.	148
Fig. 26 – Edward Hopper, <i>Chair Car</i> , óleo sobre tela, 1965.	153
Fig. 27 – Edward Hopper, <i>Nighthawks</i> , óleo sobre tela, 1942.	154
Fig. 28 – Frame do filme <i>Profondo Rosso</i> , 1975, de Dario Argento.	156
Fig. 29 – Giorgio de Chirico, <i>Piazza d'Italia</i> , óleo sobre tela, 1913.	157
Fig. 30 – Carlos Donaduzzi, <i>Entardecer das escolhas</i> , Vídeo-quase-fotografia, 2017.	169
Fig. 31 – Edward Hopper, <i>Morning Sun</i> , 1952.	170
Fig. 32 – Edward Hopper, <i>Intermission</i> , 1963.	174
Fig. 33 – Carlos Donaduzzi, <i>Sessão de um filme sem nome</i> , Vídeo-quase-fotografia, 2017.	176
Fig. 34 – Edward Hopper, <i>Solitary figure in a theatre</i> , 1902-04.	177
Fig. 35 – Carlos Donaduzzi, <i>Tertuliano Máximo Afonso assiste um filme</i> , Vídeo-quase-fotografia, 2018.	182
Fig. 36 – <i>Entardecer das escolhas</i> na exposição do XV Salão Latino-Americano de Artes Plásticas de Santa Maria. Museu de Arte de Santa Maria, MASM. Julho de 2017.	185
Fig. 37 – Esboço para construção de quadro com tela.	187
Fig. 38 – Imagem do suporte de apresentação utilizado na exposição “Notas de subsolo” no Porão do Paço Municipal de Porto Alegre – RS, 2017.	189
Fig. 39 – Suporte de exibição dos vídeos em ambiente expositivo.	190
Fig. 40 – (Detalhe) Imagem da instalação com os vídeos-quase-fotografias, 2020.	194
Fig. 41 – Imagem da instalação com os vídeos-quase-fotografias, 2020.	195
Fig. 42 – <i>La Jetée</i> , 1962, Filme de Chris Marker.	198
Fig. 43 – <i>Empire</i> , 1964, Filme experimental de Andy Warhol.	199

Fig. 44 – Robert Wilson, Steve Buscemi, vídeo, 2004.	205
Fig. 45 – Robert Wilson, Winona Ryder, vídeo, 2004.	205
Fig. 46 – Jacques-Louis David, A morte de Marat, óleo sobre tela, 1793.	207
Fig. 47 – Robert Wilson, <i>Lady Gaga: The Death of Marat</i> , vídeo, 2013.	209
Fig. 48 – Théodore Géricault, A Balsa de Medusa, 1818-19, óleo sobre tela.	211
Fig. 49 – Adad Hannah, <i>The Raft of the Medusa (Saint-Louis)</i> , 2013, vídeo.	212
Fig. 50 – Adad Hannah, <i>Blackwater Ophelia</i> , vídeo, 2013.	214
Fig. 51 – John Everett Millais, <i>Ophelia</i> , óleo sobre tela, 1851-2.	214
Fig. 52 – Esboços para construção de cenas.	228
Fig. 53 – Carlos Donaduzzi, Vasto horizonte, fotografia, 2019.	232
Fig. 54 – Carlos Donaduzzi, Ninguém aqui, fotografia, 2019.	233
Fig. 55 – Carlos Donaduzzi, Mais artificial do que o céu lá fora, Vídeo-quase-fotografia, 2019.	237
Fig. 56 – Carlos Donaduzzi, O Alimento, fotografia, 2019.	239
Fig. 57 – Cena do filme “Parasita”, 2019, de Bong Joon-Ho.	240
Fig. 58 – Carlos Donaduzzi, Sem Sinal, Vídeo-quase-fotografia, 2019.	243
Fig. 59 – Fotografia da série <i>Bloggers</i> , 2010-2011, de Gabriela Herman.	245
Fig. 60 – Dima Yarovsky, <i>I Agree</i> , 2018.	258
Fig. 61 – Fidia Falaschetti, <i>Facebook</i> , 2014.	260
Fig. 62 – Joan Cornellà, <i>Selfie</i> , escultura, 2017.	262
Fig. 63 – Captura de tela da postagem do perfil no Instagram da Suicidegirls.	265
Fig. 64 – Capturas de tela do perfil no Instagram de Sindy Sherman.	268
Fig. 65 – Imagem do filme <i>Paterson</i> , 2016, de Jim Jarmusch.	277
Fig. 66 – Carlos Donaduzzi, Confissões do isolamento, fotografia, 2020.	285
Fig. 67 – Versão de <i>Nightwalks</i> a partir de modelagem 3D, 2014.	287
Fig. 68 – Carlos Donaduzzi, Jéssica Oliveira – São Sepé/RS, fotografia, 2020.	290

Fig. 69 – Carlos Donaduzzi, Emanuel Monteiro – Curitiba/PR, fotografia, 2020.	291
Fig. 70 – Carlos Donaduzzi, Mariana Feistauer – São Paulo/SP, fotografia, 2020.	292
Fig. 71 – Carlos Donaduzzi, Valéria Boelter – Aveiro/Portugal, fotografia, 2020.	293
Fig. 72 – Carlos Donaduzzi, Luigi Genaro – Los Angeles/EUA, fotografia, 2020.	294
Fig. 73 – Carlos Donaduzzi, Ronaldo Palma – Santa Maria/RS, fotografia, 2020.	295
Fig. 74 – Carlos Donaduzzi, Autorretrato, fotografia, 2020.	296
Fig. 75 – Carlos Donaduzzi, Elias Maroso – Porto Alegre/RS, fotografia, 2020.	297

Sumário

- 08 Resumo
- 09 Abstract
- 10 Lista de figuras
- 16 Introdução
-
- 28 **A fotografia na era
das redes sociais**
- 38 O desejo de ser visto
- 47 O real e o artificial na fotografia
- 63 *Fotografia-outra-coisa*
- 79 Um gole de café frio, um álbum de fotos
e algumas selfies mortais
-
- 93 **A tomada de consciência
do silêncio**
- 97 Do outro lado do silêncio:
as fotografias
- 120 *Tableau vivant*: entre pintura,
fotografia e cinema
- 145 Um filme sobre as pinturas de Edward Hopper

161	Todos os segundos de um infinito
164	Do outro lado do silêncio: <i>vídeos-quase-fotografias</i>
184	Suportes de visualização de imagens
196	A imagem mínima em movimento
219	Solidão Hiperconectada
226	Todos os dias, o dia inteiro
253	Os impérios de imagens e os “termos de uso”
271	As aventuras cotidianas e a solidão
281	Coda
302	Conclusão
310	Referências

Introdução

A partir de uma análise visual e interpretativa que se inicia através de um olhar para a pintura de Edward Hopper, desenvolvi uma prática artística em fotografia e vídeo em que busco abordar sobre o silêncio e a solidão nos tempos atuais de isolamento e hiperconexão.

A intenção poética que desencadeia esse estudo parte da ideia de propor uma visão sobre o cotidiano com base na observação das relações pessoais e interpessoais que se estabelece nas mídias sociais, tanto na esfera pública quanto privada, a partir do papel das interfaces e dos equipamentos eletrônicos – compreendidos como dispositivos de comunicação essenciais e até mesmo sinônimo de companhia – no mundo contemporâneo.

Tendo em vista o cenário promovido pelas mídias de comunicação eletrônica, a questão que desencadeia essa pesquisa que articula uma prática artística à reflexão teórica, é, — como produzir uma poética sobre a solidão hiperconectada através da fotografia digital e desdobramentos entre imagem fixa e em movimento.

Philippe Dubois afirma em uma entrevista que estamos diante de uma era onde se produzem “imagens que circulam para desaparecerem tão rapidamente quanto aparecem.” (DUBOIS, 2018, p. 4). Mediados por aparelhos, as pessoas dividem suas vidas entre *online* e *off-line*, entre o que são e as imagens de si que elas próprias as constroem e modificam de acordo com a necessidade de aceitação dentro de um determinado nicho da sociedade que já extrapola a ideia de que o mundo a céu aberto e o virtual sejam ambientes distintos e opostos.

As ações e atos cotidianos se entrelaçam através das possibilidades oferecidas pela tecnologia durante a passagem entre esses mundos e é deste ponto que surgem interrogações que motivam e impulsionam o tema da prática artística através da hipótese que viver o momento é menos interessante que registrá-lo em imagens fotográficas e divulgá-las instantaneamente. A partir dessa hipótese que impulsiona uma produção poética no campo das artes visuais, se quer interrogar o quanto essa relação entre o real e o virtual pode preencher de ficção o cotidiano? E, por final, como a tecnologia e as mídias sociais podem alterar experiências vividas?

Essas questões delimitam o problema que essa pesquisa busca alçar como temática para uma prática artística que se propõe refletir sobre as condições pelas quais se constrói a subjetividade do sujeito

contemporâneo. Percebe-se que o ambiente das redes sociais é onde essa hibridação de mundos distintos, o de terra e ar e o de dados e telas brilhantes, se efetiva. O resultado de uma ação só faz sentido quando o seu resultado é visível para um público. Por esse pensamento, o registro do momento, torna-se importante porque existe uma validação social para isso. Se algo que é compartilhado gera interesse para algumas pessoas, porque então não o tornar ainda mais atrativo para um público ainda maior? Isso é algo perceptível em redes sociais como o *Instagram* e o *Facebook*, onde situações quase-nada do cotidiano são modificadas, glamourizadas, filtradas e assim transformadas em experiências próximas ao extraordinário, ou pelo menos tenta-se. Um “imaginário generalizado” através da imagem como afirma Roland Barthes em a *Câmara Clara*.

O sujeito torna-se dependente das coisas que os dispositivos eletrônicos – aquilo que permite o atravessar para o outro lado – possibilitam acessar. A vida no mundo dito real converte-se em um ambiente de passagem para a vida virtual, que se sobrepõe em importância. As fotografias que compõem essa poética visual encenam esses momentos de hiperconexão e alienação do sujeito preso entre esses mundos.

Nesse contexto — de alienação do meio ambiente físico e conexão com mundos virtuais — foram pensadas e realizadas as séries “Do outro

lado do silêncio” e “Todos os dias, o dia inteiro”, que compõe essa pesquisa em poéticas visuais propondo abordar a presença e o uso cada vez mais constante de smartphones, TVs, tablets e demais aparelhos eletrônicos no cotidiano das pessoas. As fotografias são encenadas a partir da ideia de *solidão hiperconectada* como um modo de existência na contemporaneidade. Assim, a crítica construída ao longo dessa pesquisa se faz pela percepção de um excesso que leva a alienação, sobretudo pela saturação de imagens que aparecem e desaparecem ininterruptamente em telas que brilham até que suas baterias permitam.

Desse modo, como procedimento para a construção das imagens foi definido um método utilizado em produções cinematográficas estrategicamente organizado em *pré-produção*, *produção* e *pós-produção*. A primeira etapa, a *Pré-produção*, consiste em roteirizar cenas, desenvolver personagens, desenhar os cenários, pensar em figurinos e nos mapas de iluminação da cena. Esse passo se desenvolve através de esboços, e anotações de pensamentos.

Realizei uma pesquisa para mapear a produção pictórica de Edward Hopper, efetuando uma seleção prévia que destacou pinturas que possibilitariam o diálogo pretendido nas séries. Essa é uma etapa que também atua de maneira contínua ao longo da produção, com manifestações em diferentes

momentos, reafirmando um processo onde as etapas se entrecruzam, adquirindo ainda referências procedentes de outros artistas e de obras literárias. É um processo aberto que assume influências de descobertas e associações que permitem reforçar a ideia inicialmente pretendida.

No segundo estágio, com os processos da primeira etapa definidos, acontece a efetivação da *Produção*, a sessão fotográfica ou no caso do vídeo, a filmagem da cena. Esse se destaca como o momento mais importante em relação a produção das imagens, pois é preciso que exista uma conexão entre todos os elementos que o compõe. Ainda, há o fator de imprevisibilidade que pode se fazer presente de diferentes maneiras, seja por uma influência involuntária do espaço ou pela atuação do personagem, detalhes que modificam a ideia inicial esboçada. Porém, cabe ressaltar que essa margem para o inesperado é uma condição percebida como positiva para o trabalho. Existem roteiros, mas abertos para variações.

A terceira etapa, a *Pós-produção*, consiste em trabalhos de edição de imagens, ajustes de cores e de suporte de visualização, buscando uma integração entre todas as fotografias e vídeos que correspondem a cada série desenvolvida. Neste momento, existe um pensamento de propor uma ideia de construção de ambientação, iniciada na *Pré-produção* e executada também na *Produção*, que visa através de questões

formais como os enquadramentos, ângulos de câmera e paleta de cores, atribuir uma identidade para cada uma das séries de imagens.

O desenvolvimento das séries “Do outro lado do silêncio” e “Todos os dias, o dia inteiro” foi intercalado por um período de desenvolvimento teórico em torno dos trabalhos produzidos. A análise realizada a partir da finalização da primeira série de imagens indicou a construção de uma escrita que, por consequência resultou em uma resposta desenvolvida através da segunda série de trabalhos.

Em relação ao processo metodológico, essa pesquisa tem como base processual a articulação entre prática e reflexão teórica, ressaltando um fluxo de constantes trocas entre o percurso do fazer e do pensar:

O trabalho teórico sobre os conceitos traz à luz o que não fica visível na obra, cumpre a função de aproximar o que parece afastado, mas também de distanciar o que parece próximo, elucidando o posicionamento da obra (ou do seu criador) em relação à produção contemporânea ... (REY, 2002, p. 129).

A dimensão circular, de cruzamentos, aproximações e distanciamentos entre poética e teoria apresentado por Sandra Rey em relação a produção contemporânea se aplica nesse texto como caminho para buscar através das intenções e procedimentos

que permeiam o processo criativo, uma reflexão que dialogue com a leitura de obras aqui apresentadas com os materiais bibliográficos que abordam os temas propostos nessa pesquisa em arte, tais como “Fotografia e poesia: afinidades eletivas” de Adolfo Montejo Navas e “A câmara de Pandora” de Joán Fontcuberta.

Para estruturar essa pesquisa em poéticas visuais organiza-se o texto em quatro partes e uma coda¹: “A fotografia na era das redes sociais”, “A tomada de consciência do silêncio”, “Todos os segundos de um infinito”, e “Solidão hiperconectada”. Cada uma dessas partes é composta por um capítulo e suas derivações, enquanto a coda, uma reverberação através de fotografias e texto a partir do cenário da pandemia do novo coronavírus (COVID-19) e das possíveis relações que podem se estabelecer sobre esse momento que afeta a humanidade como um todo.

Assim, o capítulo um está inserido dentro da primeira parte, onde busca-se desenvolver uma compreensão sobre o estatuto da imagem fotográfica na atualidade, especialmente a contar da sua presença e utilização constante nas redes sociais. Em “A fotografia na era das redes sociais” é analisado o papel da fotografia nesse cenário de hiperconexão, composto por imagens que são compartilhadas a todo o instante, assim como os seus efeitos, tanto em quem as produz/publica e também em quem é “atingido” por elas. Textos de autores como Christian Dunker, Byung-Chul

¹ “Coda” é um termo empregado para determinar uma seção que se termina uma música, onde o compositor ou arranjador poderá ou não utilizar ideias já apresentadas ao longo da composição.

Han e Jonathan Crary formam a base teórica para a organização desse debate.

As análises seguem em torno da fotografia e de sua bifurcação histórica onde percebe-se a sua origem atrelada a representação do real, mas também como produtora de ficções. Esse raciocínio origina-se de leituras de autores como Adolfo Montejó Navas, François Soulages e Joan Fontcuberta. E, a partir dessa introdução, parte-se da concepção de “Foto-troféu” de Susan Sontag para conectar a análise sobre fotografia, entre arte e prática social, objetivando alcançar possíveis definições para a fotografia *mobile*.

Dessa maneira, propõe-se a noção de “fotografia-outra-coisa”, a fim de identificar os elementos que constituem essas imagens que circulam nas redes sociais, dialogando com produções artísticas que se aventuram sobre esse cenário, para perceber e compor uma teoria em direção as transformações da fotografia impulsionada pela tecnologia.

Na sequência, o capítulo dois está inserido dentro de “A tomada de consciência do silêncio” e abarca a apresentação das fotografias da série “Do outro lado do silêncio”, com descrição e análise desse trabalho, assim como aproximações da poética de Edward Hopper com a percepção da ideia de silêncio que reverberam também em minhas imagens autorais. Igualmente apresento nesse capítulo uma contextualização em torno da fotografia, desde conteúdos a artistas

históricos que possibilitam aproximar seu fazer em direção a fotografia de quadro-vivo, sobretudo, com um olhar focado na produção contemporânea. Nesse sentido, destaco os nomes de artistas como Jeff Wall e Philip-Lorca diCorcia como referências principais para essa poética e estudo, onde a base teórica é construída principalmente por pensamentos de autores como Charlotte Cotton e Michel Poivert.

Para ampliar o debate sobre pintura, fotografia e cinema, propõe-se analisar a produção de Edward Hopper através de um olhar para o filme *Shirley: visions of reality* (2013) de Gustav Deutsch. A partir do filme que recria pinturas de Hopper aborda-se aspectos iniciais sobre o conceito de montagem na imagem em movimento, com base em textos de autores como Jacques Aumont e Sergei Eisenstein.

O capítulo três, “Todos os segundos de um infinito”, discute a passagem da fotografia para o vídeo. Apresento os *vídeos-quase-fotografias*, termo proposto para abordar as imagens concomitantemente móveis e imóveis que integram a série “Do outro lado do silêncio”. Proponho assim uma discussão em torno da fotografia e as relações de movimento, assim como uma ampliação da ideia de montagem apresentada anteriormente e como ela se conecta com a concepção de *vídeos-quase-fotografias*. Termo que não apenas denomina uma linguagem, mas pode indicar um pensamento para uma imagem *entre* a fotografia e o

vídeo que se expande para apresentar momentos que se aprisionam em instantes em repetição. Assunto discutido com base em apontamentos de Antônio Fatorelli em “Fotografia contemporânea: entre cinema, o vídeo e as novas mídias”.

Sobre as possíveis relações de contaminações entre fotografia, cinema e vídeo que a ideia de *vídeo-quase-fotografia* possibilita pensar, discorro sobre esse conceito através dos trabalhos produzidos e também associando com obras como *La Jetée* (1962) de Chris Marker e *Empire* (1964) de Andy Warhol. Baseado em apontamentos de autores como Eisenstein, Dubois e Fatorelli, busca-se relacionar questões que admitem abordar os possíveis contágios entre linguagens para depois aproximar-se de produções mais recentes, de artistas como Robert Wilson e Adad Hannah, evidenciando variações da imagem (i)móvel.

Em “Solidão hiperconectada”, a quarta parte deste estudo, apresento a série “Todos os dias, o dia inteiro”, com fotografias e *vídeos-quase-fotografias* produzidas influenciadas e como resposta aos capítulos anteriores. Nelas, sugiro uma narrativa em torno de uma casa e seus prováveis moradores, visando perceber a ideia de solidão atrelada a noção de silêncio, retomada agora fundada em afirmações do sociólogo David Le Breton e do cientista computacional Cal Newport.

Por sua vez, o contexto que origina essa discussão entre silêncio e solidão é composto por argumentos do cientista computacional Jaron Lanier sobre como os

algoritmos vem afetando o cotidiano das pessoas. As redes sociais e o uso exagerado da tecnologia propõem mudanças de comportamento na sociedade e neste texto elas são exploradas através da apresentação de produções artísticas. Das que criticam essa formatação de mundo, como as câmeras de vigilância (2014) do artista visual Fida Falaschetti, as produções que se baseiam no *Instagram*, como *New Portraits* (Novos Retratos) (2013) de Richard Prince e as *selfies* (desde 2017) de Cindy Sherman, satirizando não só a vida levada *online*, mas permitindo pensar sobre o papel da fotografia nessas transformações do mundo.

No último momento, uma coda composta pela série de fotografias “Aqui e lá” e texto, buscam uma reflexão em torno de questões como isolamento e solidão atualizadas para o período relativo à pandemia da COVID-19. O fator tecnologia permeia essa discussão que tenta estabelecer diálogos, perceber novas ações e o impacto do distanciamento social necessário que o “normal” pandêmico sugere.

Com isso, as intenções desse trabalho em poéticas visuais estão direcionadas a pensar e desenvolver a ideia de *solidão hiperconecta*, conceito que guia essa pesquisa e que está atrelada a noção do silêncio que surge a partir do isolamento social, de uma negação ao exterior e a si mesmo, para recolher-se diante das telas, da tecnologia, das redes sociais e das conexões artificiais que elas permitem. As cenas retratadas nas fotografias e nos *vídeos-quase-fotografias*

tem por intenção apresentar uma visão sobre modos de existência que entrelaçam o real vivido com o real desejado e idealizado.

No decurso dessa pesquisa, alguns outros autores são mencionados e disparam pensamentos desenvolvidos ao longo das páginas. José Saramago, Ítalo Calvino e Roland Barthes são alguns deles. Eles surgem como referências para a produção poética e também para a análise textual. E, assim como filmes, artistas visuais e relatos pessoais, compõem um conjunto de elementos que se cruzam entre semelhanças e contradições para compor essa discussão em torno de uma produção poética em fotografia no contexto da arte contemporânea.

A fotografia na era das redes sociais

A velocidade, o ruído, as distrações e os excessos que preenchem cada minuto e fazem com que parte da sociedade se mantenha conectada, ocupada e alheia ao seu entorno influenciou na construção das fotografias e vídeos que compõem essa pesquisa. Essa atmosfera de excessos que transbordam a vivência cotidiana passou a tornar-se mais constantes em minhas observações e em fotografias que realizava nas ruas e demais espaços com aglomerações de pessoas. Nessa aparente reconfiguração do comportamento, o silêncio e a solidão parecem ter se transformados em inimigos a serem evitados ao ponto de abdicarmos da própria liberdade na ânsia de sermos notados (KAGGE, 2016). Vivemos em um mundo bombardeado de informações, repleto de ruídos sonoros e visuais. Lutamos contra o tédio e buscamos a cada segundo mantermo-nos ocupados, muitas vezes em busca de alegrias efêmeras que preencham qualquer possibilidade de confronto consigo mesmo.

Nesse momento de aparente turbulência em relação ao convívio entre as pessoas e a maneira de reagir diante de experiências, uma vivência de poucos minutos e em um mesmo local tornou evidente alguns aspectos que desencadearam a ideia inicial desse trabalho de doutoramento. Em uma viagem realizada no ano de 2015 tive a oportunidade de conhecer uma das principais cidades do mundo e seus inúmeros museus de arte. Nessa ocasião, a primeira visita a um desses museus evidenciou um

acontecimento, atualmente recorrente em inúmeros locais e situações, mas que presenciá-lo tornou-se impactante.

Para essa história que possui personagens principais e secundários, elenco de apoio, locação, contexto social e histórico, onde o fato ocorrido contém argumento definido, uma ação dramática interligando todos os elementos envolvidos na narrativa e ainda converge para um epílogo aberto a variadas interpretações, qual seria a melhor maneira de contá-la? Me pareceu pertinente ressignificar esse relato com tantas características cinematográficas no formato de um roteiro. “O que passa diante dos olhos?” é o título desse filme imaginário.

Baseado em fatos reais. O que menos importa nessa história é a arte, a obra, o artista, o museu – a cidade em que ele está localizado – e o protagonista dessa desventura. Algo semelhante podia ter acontecido em qualquer outro momento e contexto, mesmo assim ter gerado uma situação semelhante.

"O que passa diante dos olhos?"
(Roteiro)

1 EXT. MUSEU — DIA

Abre a imagem com uma fila enorme de pessoas aguardando para entrar no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque — MoMA. O dia já está próximo do fim, os últimos raios de sol ainda brilham na pequena extensão de horizonte que é possível ver. Ouve-se murmúrios de vozes que se confundem com os sons dos carros e do ambiente da rua. A fila começa a se aproximar da porta principal, os murmúrios se tornam mais intensos e o SEGURANÇA que está na porta se desloca para o meio da calçada alertando.

SEGURANÇA

Vamos, vamos, podem entrar!

2 INT. MUSEU — DIA

As luzes do hall de entrada iluminam a multidão apressada em tirar seus casacos. Ao contrário do outro lado da porta de vidro que separa o Museu da rua, faz muito calor na parte interna.

É o dia de entrada gratuita no Museu, a maioria dos turistas que viajam em grupos comportam-se como manadas que correm livremente pelo campo aberto.

O PERSONAGEM 1 observa a situação e busca as placas de informações indicando o caminho das galerias. Ao lado dele, o PERSONAGEM 2 se aproxima e aponta para a escada a sua esquerda.

PERSONAGEM 2

É por aquela escada, nos encontramos na saída, certo?

PERSONAGEM 1

Certo, nos falamos depois...

(CONT.)

CONT.:

3 INT. MUSEU – DIA

Em certos momentos é difícil observar as obras, o museu está lotado e os ruídos que excedem as conversas paralelas flutuam entre as galerias sufocando até mesmo as obras de arte que lá habitam. Um dos andares apresenta uma exposição de esculturas de Pablo Picasso. Os visitantes não parecem contentes, muitos avançam rapidamente entre o labirinto criado pela disposição das obras ao longo das galerias.

Nesse momento, ainda que de maneira confusa e surgindo do diálogo de dois VISITANTES, o PERSONAGEM 1 escuta:

VISITANTE 1

... (onde) ela está?

VISITANTE 2

Não sei, acho que precisamos subir mais alguns andares.

4 MONTAGEM PARALELA

Com a imagem dividida em duas partes vemos os visitantes circulando rapidamente entre as esculturas em direção as escadas que levam para o andar superior. O PERSONAGEM 1 surge caminhando lentamente com expressão de estar pensando no que acaba de ouvir. A galeria rapidamente torna-se vazia. Enquanto poucos visitantes ainda encontram-se perambulando entre faces e corpos cubistas um estrondo maior que parece ter origem nos andares superiores escorrega suavemente pelas escadas.

O PERSONAGEM 1 dirige-se para a escada, volume aumenta assim que cada degrau é superado e a chegada ao topo da escadaria revela o turbilhão que se insinuava anteriormente através de variados sinais.

(CONT.)

CONT.:

5 INT. MUSEU – NOITE

Um pequeno desvio de olhar para além da janela e a percepção de que a noite já havia chegado. Nesse instante, o tempo de permanência dentro do Museu parece indecifrável. As constantes informações visuais e sonoras, assim como a overdose de obras de arte parecem ter suspenso a passagem do tempo.

O PERSONAGEM 1 retoma o olhar para a multidão. Ele se depara com uma parede em branco no centro da galeria. É tanta gente que as pessoas são empurradas a todo instante dos dois lados desse que parece um monólito branco e plano.

É preciso fazer a volta, desviar e contornar.

Uma sequência de movimentos que levam a descoberta, um jogo de desafios que somente após esses passos no escuro permite o abrir dos olhos e ver.

Estava lá o motivo do alvoroço.

PERSONAGEM 1 (V.O)

A noite...

O PERSONAGEM 1 está diante de "A noite estrelada" de Vincent Van-Gogh.

A óleo sobre tela de 1889 do artista que quando vivo dificilmente imaginou que atualmente provocaria tantos sentimentos diante das pessoas que se amontoam para ver suas pinceladas.

Mas é possível ver somente um detalhe e parte da moldura superior. A multidão cria um cordão de isolamento diante da obra. Todos querem fotografá-la, todos querem ser fotografados com ela e poucos realmente olham para ela.

(CONT.)

CONT.:

6 INT. MUSEU — NOITE

O PERSONAGEM 1 aguarda seu momento e aos poucos tenta avançar entre os espaços vazios que se formam no deslocamento da multidão em direção a obra.

O calor aumenta, o ar diminui e a sensação de sufocamento só termina quando o último passo permite o PERSONAGEM 1 romper a barreira que o separa da obra.

Da distância limite imposta pelo Museu que separa com segurança o homem da eternidade o PERSONAGEM 1 se vê novamente engolido e arremessado para longe da pintura. Distante a alguns passos, parado e isolado de toda confusão, o PERSONAGEM 1 passa a observar em silêncio a situação.

Mais uma vez o tempo parece estar suspenso, em todos os lados pessoas estão com seus *smartphones* e *tablets* fotografando. Imediatamente elas se configuram em posição de imersão no aparelho, onde parecem estar publicando em alguma rede social ou enviando a foto dessa mais recente conquista.

Finalmente as pessoas olham para tela, mas não para a obra de Van Gogh, para a tela de pouco mais de 5 polegadas dos seus aparelhos. É através dela o seu contato com a arte. "A noite estrelada" distante a poucos metros não parece mais importante, ela já foi conquistada e está armazenada em uma memória virtual. O PERSONAGEM 1 toma mais distância, retira seu *smartphone* do bolso e também registra a sua imagem.

FADE OUT / FIM.





Fig. 1
O público diante de
“A noite estrelada” de
Vincent Van Gogh,
Museu de Arte Moderna
de Nova Iorque – MoMA,
Nova Iorque – EUA,
outubro de 2015.
(Fotografia:
Carlos Donaduzzi).

I. O desejo de ser visto

Quanto mais te disfarçares, mais te parecerás a ti próprio.
(SARAMAGO, 2017, P. 157)

Em uma narrativa pré-redes sociais e sem data definida, mas com uma influência nítida das transformações que o mundo passava a partir do início dos anos de 2000, período no qual o romance “O homem duplicado” de José Saramago foi escrito, conhecemos o personagem principal dessa história, uma pessoa entediada pela rotina e que pensa ter encontrado uma versão duplicada de si. Não um gêmeo, tampouco um parente desconhecido ou, quem sabe

ainda, uma vítima qualquer de alguma experiência científica que o tenha clonado, mas sim um homem de feições iguais as suas. De um lado, um professor anônimo e do outro, um ator de cinema de papéis secundários com raríssimas falas, ainda assim, pessoas de mundos extremos.

Nessa história repleta de tensões e angústias, descobrimos por final que esse duplo é uma projeção do “eu” do protagonista. Não uma outra pessoa de carne, sangue e aparência igual a sua, mas uma manifestação da sua imaginação, do seu subconsciente. Uma versão possível e desejada que o permitia suportar a própria realidade, mesmo que fosse fugindo da mesma, em um ciclo que ainda poderia se repetir a exaustão como Saramago revela nas últimas palavras.

A noção de duplo apresentada em “O Homem Duplicado”, de negar a si próprio, imaginar-se diferente e sempre em conflito, entre a morte e o renascimento de uma nova personalidade, se aproxima com o oferecido pelas redes sociais atualmente. Esse é um espaço que permite que a vida dos personagens construídos, das imagens idealizadas de si e dos alter-egos digitais sobrevivam. Diferente do romance, onde há tensão também sobre fugir de si, com o aparente intuito de se esconder por entre a sociedade, nas redes sociais ela se faz através do olhar do outro, de um espelhamento que busca por mostrar-se e ser visto.

Assim, as observações expostas neste capítulo estão associadas a produção poética apresentada nesta tese e sobretudo por um estudo que se faz pela

análise da condição dos personagens que habitam as encenações das fotografias e dos *vídeos-quase-fotografias*. Dessas atmosferas coabitadas pelo real e o virtual, dos momentos de isolamento, solidão e das negações de confronto consigo mesmo, emergem assuntos que relacionam a fotografia, desde as suas relações históricas como documento e artifício para construção de ficções, até a sua presença e utilização nas redes sociais. Com isso, este texto busca perceber também o cenário social e político desta era marcada pela hiperconectividade e os possíveis efeitos gerados nos agentes desse mundo, sejam eles dentro ou fora do campo das artes visuais.

Olhar, olhar outra vez, atualizar, desligar e ligar a tela do *smartphone*. Ações corriqueiras que se repetem através de movimentos automáticos das mãos e dos olhos que procuram no aparelho mais um segundo de satisfação. Ser notado e, talvez o principal de tudo, o medo de ser esquecido e ficar sozinho, tem gerado em muitas pessoas uma necessidade constante de hipersocialização. Para o psicanalista Christian Dunker, autor de um estudo sobre a intimidade e a vida cotidiana, essa espécie de socialização se desenvolve através dos “déficits e excessos de individualização” (DUNKER, 2017, l. 10) que se manifestam na intimidade dos indivíduos afetados e se fazem presentes tanto na vida virtual, quanto no mundo “a céu aberto” (DUNKER, 2017, l. 22).

Estar sempre presente, conectado e disponível, em certos momentos e para algumas pessoas, a vida

parece acontecer entre os segundos que separam os instantes de intimidade, os pequenos gestos e acontecimentos que são divulgados instantaneamente para que amigos, contatos ou meros desconhecidos possam assisti-los, por vezes até se interessarem ou quem sabe ainda, os invejarem. Nesses intervalos de promoção social, a ansiedade toma conta das mentes desses seres que reivindicam atenção constante e buscam a cada momento, angustiadamente, mais um “curtir”, mais um comentário ou simplesmente uma visualização que prove que o seu viver é de interesse para alguém, ou melhor, para um número.

De preferência um grande número, com muitos dígitos, algo que preencha momentaneamente o vazio que tão logo estará clamando por mais uma dose desse sentimento que ateste sua existência. Afinal, é preciso ser notado.

É nesse momento em que surgem as redes sociais e suas doses de recompensa como um local perfeito para essas manifestações do “eu”. De uma maneira simples, redes sociais como *Facebook*, *Instagram* e *Twitter* funcionam através de interações entre usuários, ou seja, para todo conteúdo divulgado há uma condição inerente de busca por satisfação, uma resposta positiva que estimule o usuário a permanecer conectado. Essa “é uma resposta de validação social em *loop* [...] Você está explorando uma vulnerabilidade da

psicologia humana”², nas palavras do investidor e um dos fundadores do *Facebook*, Sean Parker.

Por essa lógica, as redes sociais criam inicialmente a necessidade de serem utilizadas pelos indivíduos, com o intuito de se tornarem algo indispensável ao seu dia a dia. É preciso interagir, mostrar-se, “curtir” e “ser curtido”, manter-se conectado para ser notado por um algoritmo e através dessas ações passar a ser relevante dentro desse ambiente, ou pelo menos, em algumas das categorias as quais as redes sociais costumam catalogar a vida humana. Por sua vez, é por meio dessas relações cíclicas que se desencadeia a dependência. Segundo um estudo realizado em 2017 pela Royal Society for Public Health (RSPH) de Londres, Inglaterra, intitulado *#StatusOfMind: Social media and young people’s mental health and wellbeing* (Status da mente: redes sociais, saúde mental e bem-estar dos jovens) as redes sociais estão relacionadas ao aumento de problemas de saúde como a depressão e a ansiedade.

Focado no público adolescente e jovem, o estudo apresenta relações de proximidade do vício em redes sociais com a dependência do cigarro e do álcool, destacando a presença de uma nova síndrome que afeta esses usuários, a *FoMO: Fear of missing out* (Medo de perder algo). “Eu preciso manter meu celular sempre carregado, caso contrário posso perder algo no *Facebook* e começo a roer minhas unhas”³.

2 RIBEIRO, Gabriel. Sean Parker, fundador do Napster, diz que Facebook explora fragilidade humana. *Techtudo*, [S. l.], 11 nov. 2017. Disponível em: <<https://www.techtudo.com.br/noticias/2017/11/sean-parker-criador-do-napster-diz-que-facebook-explora-fragilidade-humana.ghtml>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

3 MARFIM, Luana. Instagram é o pior aplicativo para saúde mental dos jovens, diz estudo. *Techtudo*, [S. l.], 24 jun. 2017. Disponível em: <<https://www.techtudo.com.br/noticias/2017/05/instagram-e-o-pior-aplicativo-para-a-saude-mental-dos-jovens-diz-estudo.ghtml>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

Esse é um dos relatos de um dos participantes da pesquisa apresentados pelo estudo, destacando ainda a consequência desse estado constante de vigília com problemas relacionados a qualidade do sono. Além disso, o vício em redes sociais é apresentado também pelo desencadeamento de sentimentos de comparação com a vida alheia, onde percebeu-se que um dos problemas mais recorrente está relacionado a insatisfação com o próprio corpo.

Segundo os pesquisadores, o *Instagram*, rede social focada em publicação de conteúdo fotográfico e pequenos vídeos, é a grande vilã do momento, sendo considerada a plataforma mais nociva no que diz respeito ao desencadeamento de problemas relacionados a saúde mental. O fluxo intenso de atualizações e quantidades de imagens postadas que apresentam padrões de beleza “perfeitos”, sobretudo pela edição exagerada das fotografias divulgadas, corroboram com essa afirmação. Ainda, é no formato de fotografias que momentos em festas, eventos sociais e em viagens, por exemplo, costumam aparecer na rede, promovendo uma imagem idealizada de vida que precisa ser divulgada e apreciada por um público.

Essas imagens, sejam fotografias ou pequenos vídeos, tornam-se elementos de inveja, de comparação e até de desespero, por aqueles que anseiam em construir e principalmente mostrar para o outro impressões semelhantes de sua intimidade.

Para Shirley Cramer, Chefe executiva da RSPH, “A mídia social se tornou um espaço no qual nós formamos e construímos relacionamentos, moldamos a auto-identidade, nos expressamos e aprendemos sobre o mundo ao nosso redor...” (CRAMER, 2017). Nesse sentido, a fala de Cramer sobre as redes sociais, sobretudo a ideia de moldar a auto-identidade, se aproxima do pensamento de “mundo padronizado” apresentado por Dunker, onde atos como o de vestir-se, comer, comprar e trabalhar tornam-se cada vez mais homogêneos.

Pode parecer um pouco contraditório agir e tentar parecer-se conforme a maioria e ao mesmo tempo querer ser notado no meio dessa multidão, porém, a ânsia de ser visto parece muito mais atrelada a necessidade de ser reconhecido como pertencente a algo. Essa é uma condição que se encaixa no que afirma o filósofo Byung-Chul Han como o “Inferno do igual” (HAN, 2018). Para Han, a busca pelo diferente tende a atingir o igual, pois “o sistema só permite que existam ‘diferenças comercializáveis.’” (HAN apud GELI, 2018).

Nas redes sociais, observada neste caso com olhar restrito as exteriorizações de vaidade do “eu” que se fazem presentes nessas plataformas, essa busca pela diferença se manifesta pelo exibicionismo, seja através da imagem, de textos ou qualquer outra ferramenta de interação disponibilizada. Ainda assim, o resultado buscado é sempre o mesmo. Atingir o sucesso ou

pelo menos aparentar isso para uma multidão de desconhecidos é recorrente em uma rede como o Instagram que “a cada um mísero segundo, quase 900 fotos são publicadas... Uma média de 70 milhões de imagens por dia!” (BEIGUELMAN, 2018).

Mas e quando o sucesso não vem? Uma das afirmações de Dunker em seu estudo sobre a intimidade atual apresenta um dos possíveis resultados. “As redes sociais podem aprofundar o isolamento de alguém quando olhamos para a tirania do sucesso que elas impõem como fenômeno discursivo.” (DUNKER, 2017, l. 22). Para o autor, o isolamento, quando não atingido o objetivo de destacar-se, reverbera tanto na virtualidade como no mundo real. Desses momentos, podem surgir conflitos de identidade e ideias de fracasso social, levando também ao sofrimento.

E, para atingir esse objetivo, para a promoção social dentro das redes sociais, uma das principais ferramentas no momento é a fotografia. É através da captura de imagens e de sua disponibilização *online* que as pequenas doses de dopamina são liberadas através dos *likes* do *Facebook* e dos “coraçõezinhos” vermelhos que brilham na tela do *Instagram*. São milhões de *selfies*⁴, inúmeros pratos de comida que esfriam até serem fotografados no seu melhor ângulo, pores do sol e copos de bebidas que se repetem a exaustão todos os dias, minutos e segundos em qualquer rede social. E porquê? Qual o motivo de tantas fotografias?

4 Com origem no termo *self-portrait*, que significa autorretrato, *selfie* é uma foto tirada pela própria pessoa com o intuito principal de compartilhar-la na internet.

Para tentar compreender o impacto da fotografia no momento atual, sua presença e função nas redes sociais, as próximas sessões desse capítulo buscarão investigar as relações entre o mundo numérico da internet e a vida dita real fora dos aparelhos eletrônicos. Assim, a construção desse pensamento inicia-se com um estudo sobre a fotografia e as suas relações históricas que a relacionam como uma manifestação que atua entre prova do real e a artificialidade, e de uma certa maneira, como se pretende apresentar neste texto, sem uma diferenciação nítida desses papéis. Ainda, busca-se respostas para perguntas como: qual o papel da fotografia nesse mundo hiperconectado? A sua presença nas redes sociais e reverberação no campo da arte contribuem para uma reformulação da concepção de imagem fotográfica?

I.I O real e o artificial na fotografia

A fotografia permite não captar a realidade, mas à contrarrealidade que, por contragolpe, critica a realidade do mundo: a ficção talvez seja o melhor meio de se compreender a realidade.
(SOULAGES, 2010, p. 78)

Inúmeros autores e estudiosos da fotografia já se debruçaram sobre o tema da possibilidade de a fotografia captar, revelar e fixar a realidade tal qual como vista, ou de uma maneira mais precisa, como sinônimo de verdade. Entre tantos nomes, alguns como Adolfo Montejo Navas, François Soulages e Susan

Sontag desconfiaram dessa capacidade mimética atribuída a imagem fotográfica, apresentando de diferentes maneiras noções de fotografia para além da realidade, liberta da “necessidade” de indicar o real ou, conforme Navas, como algo que “talvez nunca tenha sido leitura completamente objetiva do mundo, sem ruído, suspeita ou subjetividade.” (NAVAS, 2017, p. 130).

Susan Sontag, por sua vez, comenta sobre ver o mundo e obter um testemunho desse, quando afirma sobre a capacidade da imagem fotográfica de mostrar-se como “miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir.” (SONTAG, 2004, p. 6). Por essa compreensão, a fotografia pode ser percebida como um espaço para a composição, mesmo que não indique diretamente a pretensão de encenar ou organizar o fotografável, ainda assim, a própria escolha de enquadramento ou simplesmente o olhar do fotógrafo é o primeiro indício de uma construção.

Talvez não houvesse melhor escolha de palavra para indicar a noção da possibilidade de a fotografia transmitir um relato de realidade do que “fazer”, um vocábulo que indica criar, conceber, e é também sinônimo de construir. Sontag comenta o papel da fotografia como “prova incontestável” (SONTAG, 2004, p. 7) para um acontecimento, mas ainda assim, também a cita como uma maneira de interpretar o mundo, onde há um recorte de assunto e uma intenção por quem as captura.

Seguindo essa sequência de pensamento, cabe citar a proposição de François Soulages (2010) sobre a mudança da ideia do “isto existiu” para o “isto foi encenado”, ao desenvolver sua tese a partir do retrato e a noção de encenação na fotografia. Por essa concepção, a fotografia deixa de ser – ou talvez nunca tenha sido – prova do real, e passa a ser compreendida como um “índice de um jogo” (SOULAGES, 2010, p. 75). E, nesse jogo, há para Soulages, a dúvida sobre o real.

... fotografia não é mais citação da realidade, mas história encenada. O autor não quer captar um acontecimento que ocorreu num dado instante, mas contar uma aventura que se desenvolve durante um certo tempo. (SOULAGES, 2010, p. 79).

Assim, para o autor, o fotógrafo parte de uma realidade observada e a explora, manipulando, compondo e encenando. Nesse espaço dos instantes de aventura podemos adicionar as palavras de Joan Fontcuberta sobre os limites entre o que pode ser ficção e os indícios da realidade. Uma imagem borrada e pouco perceptível aos olhos que nos mostra que “... vivemos em uma emaranhada teia de ficções que não permite recuperar aquele ponto inicial da realidade primitiva.” (FONTCUBERTA, 2010, l. 1827). Fontcuberta para essa afirmação se debruça em um estudo sobre os aspectos ficcionais e documentais da fotografia, uma dupla face (FONTCUBERTA, 2010) com a qual ela nasce e que persiste ao longo da sua história.

História essa que inicia com o anúncio realizado em 1839 em conjunto pela Academia de Ciências e Academia de Belas Artes de Paris, França, sobre descoberta do processo fotográfico que ficou associado principalmente aos franceses Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) e Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), já falecido naquele momento. A imagem fotográfica apresentada nessa data flertava e era percebida muito mais como um recurso de fixação de uma aparência do real do que com uma possível interpretação do mesmo.

Não seria exagero afirmar então que essa aderência ao real permaneceu colada à imagem fotográfica realizada desde os primeiros anos do seu surgimento, afinal, esse parecia ser o compromisso pela busca por poder capturar e fixar imagens em uma superfície. Ainda assim, essa afirmativa não exclui os usos não documentais da fotografia, tão antigos quanto a sua história. E, é exatamente a maneira como a história é contada, com acréscimos, supressões e indicações de rumo que possivelmente tornou a associação com o real uma verdade repetida, ainda que em um primeiro momento, mas não absoluta e logo reconfigurada por àqueles que se propuseram a desvendar a nova máquina.

Assim, entre tantos artistas, cientistas e inventores que permaneceram a sombra na história da fotografia está o também francês Hippolyte Bayard.

5 RIBEIRO, Marcelo. Autorretrato afogado (1840), de Hippolyte Bayard. Incinerrante, [S. l.], 3 dez. 2013. Disponível em: <<https://www.incinerrante.com/textos/autorretrato-afogado-1840-de-hippolyte-bayard>>. Acesso em: 21 maio 2019.

6 “O cadáver do Senhor que você vê no verso é aquele do Sr. Bayard, inventor do processo de que você acaba de ver ou vai ver os maravilhosos resultados. Em meu conhecimento, há cerca de três anos esse engenhoso e infatigável pesquisador se ocupava de aperfeiçoar sua invenção. A Academia, o Rei e todos aqueles que viram esses desenhos que a ele pareciam imperfeitos os admiraram como você os admira neste momento. Isso lhe deu grande honra e não lhe valeu um centavo. O governo que tinha dado demasiado ao Sr. Daguerre disse nada poder fazer pelo Sr. Bayard e o infeliz se afogou. Oh, instabilidade das coisas humanas! Os artistas, os eruditos, os jornais se ocuparam dele durante muito tempo e hoje, quando há vários dias ele está exposto no necrotério, ninguém o reconheceu ou o reclamou ainda. Senhores e Senhoras, passemos a outros, por temor de que seu olfato seja afetado, pois a figura do Senhor e suas mãos começam a apodrecer, como você pode observar.”

No mesmo ano em que era anunciada a daguerreotipia, Bayard havia desenvolvido um processo semelhante para a fixação de imagens. Em vão, ele tentou por inúmeras vezes apresentar a sua invenção para o governo Francês, mas o reconhecimento esperado por ele não foi oferecido⁵.

Percebendo que seu nome nunca iria alcançar a projeção do nome de Daguerre, Bayard recorreu há uma última tentativa. No ano de 1840, apresentou uma fotografia intitulada “Autorretrato afogado”. Em uma composição encenada que remete a tradição da pintura, Bayard, como modelo, surge ao centro da imagem, de tronco nu e olhos fechados, com o corpo inclinado para a direita e aparado por alguns objetos que não permitem serem identificados devido a rusticidade da impressão fotográfica.

Com uma mão sobre a outra e coberto da cintura para baixo por um tecido que avança por suas costas e ajuda a criar uma linha imaginária diagonal que divide a imagem de proporções um por um, nota-se ainda um chapéu pendurado na parede. Um objeto posto com a intenção de equilibrar a composição, tanto na forma como na luminosidade. No verso da fotografia Bayard escreve sobre o não reconhecimento. Dirige-se à Academia, ao Governo, ao Rei e a aquele que leva todos os créditos e também os centavos pela descoberta.

A fotografia de Bayard⁶ é uma prova incontestável de domínio técnico e estético, de que se trata de um

estudioso da imagem que responde aos acontecimentos da realidade com ficção e arte. Ele encena a própria morte como protesto e como se soubesse que a partir daquele momento, seu nome, sua invenção e sua obra não passariam de notas de rodapé na história da fotografia.

E nessa história, a prova nítida de registro fiel do mundo por parte da fotografia se manifesta de diferentes maneiras ao longo da sua linha do tempo. Para os autores mencionados nessa sessão, são inúmeras as razões que corroboraram para essa construção de pensamento diante da fotografia. A utilização da imagem fotográfica como prova de identidade nos documentos pessoais, a fotografia forense e por consequência, o seu uso em situações policiais e ações judiciais sob a premissa de provas incontestáveis, e ainda, a fotografia documental, que pretendia mostrar a realidade dos lugares mais distantes da Terra, por exemplo, fomentaram e de certa maneira colocaram a fotografia nesse pedestal da verdade que se manifesta até os dias atuais.

Talvez no período atual com menor intensidade e com mais dúvidas de sua capacidade de mostrar o real, essa visão sobre a fotografia se expandiu para a totalidade de suas possibilidades. A aproximação com as artes visuais e a subversão da imagem enquanto registro viabilizaram esse pensamento libertador. Não mais restrita a uma técnica que apresentaria

o mundo tal como visto ou simplesmente sem a necessidade de ser interpretada como tal, a fotografia abre-se para a expressão, sem o compromisso pré-determinado que a acompanhava desde o seu surgimento.

Tanto Soulages quanto Fontcuberta, o primeiro com um pensamento com raízes na fotografia analógica e o segundo associando também com as possibilidades da imagem digital, trouxeram discussões acerca da fotografia e possíveis divisões em categorias que a distinguiam enquanto arte ou documento. Soulages cita Jean-Claude Lemagny e sua distinção que organiza a fotografia entre direta, aquela que “explora a realidade que se apresenta ao fotógrafo” (SOULAGES, 2010, p. 65) e a fotografia encenada, como uma imagem manipulada e subjetiva, por assim dizer, mais próxima das artes visuais. Para o próprio Soulages essa não é uma questão tão simples de se resolver e propor uma separação que defina se o que uma imagem apresenta é mais ou menos verdade parece bastante arriscado.

Mesmo assim, a dúvida pode ser interessante. E nesse momento a abordagem sobre fotografia documental de Fontcuberta parece bastante oportuna. De capaz de apresentar o registro confiável a “obsessão por representar a natureza” (FONTCUBERTA, 2014, l. 1285), a fotografia nasce para o autor como sinônimo de imitação. E dessa concepção, a fotografia documental não é absolutamente honesta, pois a

própria interferência do fotógrafo, seja ela consciente ou involuntária, não permite que haja na fotografia “espaço para neutralidade pura” (FONTCUBERTA, 2014, l. 1352).

Historicamente, essas dúvidas levantadas não impedem que a ideia de representação do mundo fixe-se na imagem fotográfica, que passa a ser lida como um registro, do mundo, de um acontecimento e de uma presença. É exatamente dessa relação, da possibilidade de gravar uma memória em imagem ou um fragmento que a relação das pessoas com a fotografia passa a se desenvolver. Inicialmente, através dos primeiros fotógrafos que percorriam cidades oferecendo seus serviços para retratar crianças, casais ou imagens de família que posteriormente iriam compor a decoração de suas casas e atuar como lembranças de um tempo vivido. E, em um segundo momento, com a popularização das câmeras fotográficas compactas que já utilizavam os filmes 35mm. Assim surge as fotografias amadoras, formadas principalmente por registros de datas comemorativas e demais testemunhos da vida cotidiana que “mereciam” um lugar nos álbuns fotográficos de família.

É nesse período, com a industrialização da fotografia, segundo Susan Sontag que a mesma adquire o caráter de uma arte de massa. Ainda que não praticada com pensamento artístico, os seus usos sociais dizem respeito ao acesso a câmera. Um novo

aparelho que podia ser adquirido pelas pessoas, assim como um dia foi o rádio e a televisão. Situação que Sontag define como “rito social” (SONTAG, 2004, p. 9), fotografar torna-se um hábito, sobretudo para as famílias, que passam a registrar seus momentos de união. Entretanto, é com essa abertura e da facilidade de acesso para um grande público que é reforçada a noção de pensamento crítico e artístico atribuído a fotografia. Assim, dessa bifurcação excede uma prática que se configura como “fotos-troféu” (SONTAG, 2004), descrita pela autora como uma maneira de exaltar a presença diante de alguma vivência e uma característica que se manifesta inicialmente através do turismo.

Um modo de atestar a experiência, tirar fotos é também uma forma de recusá-la – ao limitar a experiência a uma busca do fotogênico, ao converter a experiência em uma imagem, um souvenir. Viajar se torna uma estratégia de acumular fotos. (SONTAG, 2004, p. 10)

Sontag aponta que as imagens em pontos turísticos “oferecerão provas incontestáveis de que a viagem se realizou, de que a programação foi cumprida, de que houve diversão.” (SONTAG, 2004, p. 9). A experiência se torna assim mediada pela imagem. O olhar do turista se transforma, de um observador da paisagem para um caçador de fotografias. Deixa-se de sentir o ambiente, de se integrar a ele para registrá-lo

no formato de fotografias. O troféu é a imagem latente no negativo, é voltar para casa, revelar o filme e poder mostrar para os amigos, familiares e conhecidos a sua aventura. A fotografia é a prova de que algo aconteceu ou de que algo foi visto e mais uma vez torna-se sinônimo da verdade que se quer transmitir.

O texto original de Sontag data a década de 1970, referindo-se a fotografia analógica e seu uso naquele momento para construir a sua noção de “fotos-troféu”. A autora refere-se a uma fotografia que atua para transmitir uma aparência de participação ou prova de que algo aconteceu. Uma imagem como gesto de comunicação (FONTCUBERTA, 2011), mensagens para mostrar, enviar e trocar com outras pessoas, assim como fotografia que surge constantemente nas redes sociais do período atual. O que parece semelhante nestes dois cenários distintos é uma necessidade humana de mostrar-se, de exaltar a sua intimidade e revelar para o mundo os seus troféus, mesmo que esses sejam imagens que se repetem a exaustão, a todos os dias, nos mesmos lugares e muitas vezes quase nos mesmos ângulos e pontos de vista.

Mas agora, nesse momento de redes sociais, das plataformas que mediam e gerenciam contatos e amizades, essa possível necessidade de mostrar troféus parece ter adquirido uma nova configuração, trazendo à tona o diálogo que o título desta seção aponta sobre a fotografia. A sua condição entre o real e o artificial,

ou como sugere Fontcuberta, “entre a vontade de nos aproximarmos do real e as dificuldades para fazê-lo.” (FONTCUBERTA, 2014, l. 80).

E mais uma vez estamos diante do verbo “fazer”. Para uma arte que surge também como sinônimo de verdade e real, a ideia de construção em torno de sua imagem é bastante recorrente. Porém, não se interpreta essa possível condição como algo que diminua a importância e relevância da fotografia ao longo da história da arte e também da história da humanidade. Trata-se aqui de perceber que a fotografia carrega consigo uma porção de encenação, de intenções, recortes e escolhas que irão mostrar uma versão da realidade que a própria tenta apresentar.

Quando Soulagés traz à tona a ideia de estética do retrato e da encenação na sua proposição sobre o “isso foi encenado” ele aplica a noção de representação para evidenciar que “não vemos a pessoa no retrato, mas sua personagem, uma imagem que ela dá a si mesmo aos outros e talvez a si própria.” (SOULAGES, 2012, p. 71). É dessa teatralização que surge a dúvida e é por isso que o “isto existiu” dá lugar para a possibilidade de construção da imagem, da manipulação do instante.

O sujeito constrói a sua imagem, a modifica e escolhe a maneira como quer ser/aparecer e ser visto. Diante de uma fotografia a ser realizada, a postura muda, as expressões faciais se alteram e com a fotografia digital a busca pela imagem perfeita se

torna ainda mais evidente e exaustiva. A possibilidade de refazer, de deletar e novamente captar, amplia a urgência de organizar a imagem de acordo com algum padrão pré-estabelecido por alguma tendência passageira.

Porém, são em momentos assim que surgem os personagens, o teatro e a encenação fotográfica. “Mais uma vez o real nos escapou...” (SOULAGES, 2012, p. 77) e tende a seguir escapando, ou talvez já tenha se transformado em outra coisa. Como menciona Fontcuberta, o que vemos atualmente na grande parte das fotografias de uso social é que “o velho debate entre o verdadeiro e o falso foi substituído por outro: entre ‘mentir bem’ e ‘mentir mal!’” (FONTCUBERTA, 2014, l. 122).

Tomemos como exemplo para essa questão um caso que ficou conhecido no início do ano de 2018. O perfil no *instagram* da então Miss Venezuela⁷ mostrava uma sequência de fotos muito semelhantes. Sempre maquiada, com diferentes roupas, a jovem se fotografava realizando pequenas variações em suas expressões. Até esse momento era somente mais um perfil com fotos realizadas diante de espelhos de banheiros. Mas foi então que alguns seguidores da modelo notaram que em cada fotografia publicada a localização geográfica que acompanhava a imagem era sempre diferente, variando a cidade e/ou o país, mas mesmo assim, o banheiro seguia sendo o mesmo.

7 MISS da Venezuela vira meme ao viajar pelo mundo sem sair do banheiro. Folha de São Paulo, São Paulo, 12 jan. 2018. Disponível em: <<https://f5.folha.uol.com.br/voceviu/2018/01/miss-da-venezuela-vira-meme-ao-viajar-pelo-mundo-sem-sair-do-banheiro.shtml>>. Acesso em: 17 abr. 2019.

Após a história se difundir na *internet* e obviamente ter se transformado em *meme*⁸, a *miss*, agora reconhecida por viajar o mundo inteiro com o banheiro da sua casa, ao ser questionada sobre o porquê, afirmou que seu intuito era acumular *likes*, ou seja, tornar-se conhecida e “seguida” pelo maior número de pessoas possíveis e em diferentes partes do mundo.

Dessa história que terminou com tom de brincadeira, revela-se uma tentativa de afirmação e de reconhecimento que utilizou a fotografia como um pretexto, não como um meio de comprovar um acontecimento, no caso, a sua presença em cidades bastante conhecidas do mundo, mas atingir uma certa popularidade nesses locais. Se pensarmos pelo viés do “mentir bem” de Fontcuberta, se a modelo tivesse sido mais cuidadosa em suas pequenas mentiras ou na sua tentativa de fama repentina, ela poderia realizar seus *selfies* em ambientes diferentes, e talvez a sua viagem pelo mundo dentro de casa teria passado de maneira despercebida. Afinal, até poderia evocar algumas dúvidas, mas de uma maneira geral, o fato de alterar a localização da imagem no *Instagram* ou criar legendas falsas para momentos falsos são só detalhes quando o que fica é a imagem de que ela esteve naqueles lugares.

É sobre essa possibilidade de mostrar-se presente que a fotografia passa a ser amplamente utilizada nas redes sociais. Para Adolfo Montejo Navas essa fotografia está vinculada ao registro, e ela é sobre informar e

⁸ Meme é um termo grego que significa imitação. O termo é bastante conhecido e utilizado no “mundo da internet”, referindo-se ao fenômeno de “viralização” de uma informação, ou seja, qualquer vídeo, imagem, frase, ideia, música e etc., que se espalhe entre vários usuários rapidamente, alcançando muita popularidade.

comunicar algum acontecimento, mesmo que esse seja uma banalidade.

A palavra registro volta a ser determinante, porque está associada, simbolicamente, a uma antiga dependência: a do reflexo, da cópia, da fidelidade à realidade, ao objetivo da verdade, quando agora o registro substitui o olhar. (NAVAS, 2017, p.142)

E mais uma vez cabe retomar a noção de “fotostroféu”, pois o que parece surgir é uma atualização do conceito. O registro não só substitui o olhar, mas com as redes sociais ele o transmite instantaneamente para um determinado público. Ele confirma a verdade em tempo real, “Você viu? Eu estou aqui” (DUBOIS, 2018), “eu estou comendo isso”, “esta festa está ótima” e tantas outras opções que não precisam de legendas, somente imagens e talvez algumas *hashtags*⁹ para que se possa ampliar ainda mais a abrangência de visualizações das imagens difundidas.

O público que vê e assiste os momentos compartilhados em imagens fixas e móveis descartáveis torna-se espectador das lembranças do usuário que as divulgou. Para este, o produtor de registros, a sua memória será basicamente a mesma, baseadas em imagens planas e luminosas, muito mais do que no olhar de quem estava presente em um determinado espaço. Estamos em um momento onde o estar

9 Consiste de uma palavra-chave utilizada para categorizar os conteúdos publicados nas redes sociais, ou seja, cria uma interação dinâmica do conteúdo com os outros integrantes da rede social, que estão ou são interessados no respectivo assunto publicado.

presente é mediado e transmitido através da imagem e a lembrança sem a fotografia parece não fazer mais sentido.

A citação de Soulagés que abre esta seção do texto fala sobre criticar a realidade do mundo e como a ficção pode ajudar a compreender o real. Desse modo, é possível pensar que as microficcões fotográficas criadas e postadas diariamente, e possivelmente sem saber por quem as fazem, criticam a própria realidade vivida. São imagens idealizadas, desde as composições aos filtros de cores. Na maioria das vezes é como se as pessoas buscassem se distanciar o máximo possível do que o olho pode ver para mostrar algo novo e diferente. Procura-se uma visão artificial do mundo, da própria vida e de si.

Apesar disso, não se trata de associar nesse estudo a ideia de ficção na imagem fotográfica com a possibilidade de algo ser lido como mentira e uma fotografia que apresente aspectos mais próximos ao documento com a verdade. O intuito é evidenciar como o uso da imagem fotográfica têm se expandido e adquirido diferentes significados diante do meio ao qual ela é exposta ou visualizada.

Assim como as câmeras digitais e os *softwares* de edição de imagem trouxeram o embate sobre a manipulação da fotografia e o seu risco enquanto prova nítida do real, as redes sociais e a maneira como a fotografia surge em diferentes aplicativos e

plataformas amplia e possibilita novos debates sobre a natureza artificial e real da imagem fotográfica. Como já mencionado anteriormente, não há neutralidade na fotografia, e com os seus novos usos sociais é possível perceber que a verdadeira importância não está na imagem, mas sim no que ela pode dizer, ou seja, os efeitos que produz em quem a vê.

I.2 *Fotografia-outra-coisa*

Problema de nomenclatura, interesse da indústria e da publicidade ou ainda descuido ao utilizar o vocábulo sem perceber que o seu significado já não cabe mais para denominar o que anteriormente definia. Para Joan Fontcuberta, a fotografia digital pouco contém da fotografia na qual ela se originou e conviria que outra palavra fosse utilizada para denominar essa imagem.

Quase dez anos se passaram e o problema levantado pelo autor não só segue sem solução como também se transformou em uma nova questão. Com a mais recente espécie de fotografia, a dita *Mobile*, realizada pelos *Smartphones*, uma nova era foi e segue sendo anunciada, através de imagens que são realizadas com o intuito maior de serem compartilhadas. Uma nova fotografia sem o interesse voltado para o próprio suporte ou muitas vezes no que na sua imagem está inscrito.

A fotografia atualmente parece atuar como um acessório para a promoção social e para a satisfação

de quem a compartilha. Com isso, ela talvez esteja construindo mundos de imaginação que podem aprisionar pessoas em fantasias criadas pela mente ou por um desejo de ser ou apresentar-se de alguma maneira que pareça mais significativa ou interessante que a vida vivida fora dos aparelhos.

A partir desse pensamento, nos primeiros blocos desse estudo foram levantadas questões em torno da fotografia e da sua condição na atualidade, principalmente a sua relação íntima com as redes sociais. Essas interrogações abordam desde o papel da fotografia nesse contexto como também da relação entre registro documental e artificial. Dessa abordagem formula-se mais pontos para nortear o pensamento que será desenvolvido nessa sessão, sem a intenção de propor uma nova nomenclatura, mas para compreender a sua função nesse contexto social e a sua reverberação no campo da arte. O primeiro apontamento diz respeito a como essa condição da imagem pode criar e apresentar distorções na compreensão da realidade, já o segundo ponto, discorre sobre o efeito dessa possibilidade, a partir de uma análise do comportamento do indivíduo e as relações que se podem estabelecer com a fotografia.

E qual o papel da fotografia nesse mundo brevemente descrito? A princípio ela é somente uma ferramenta para atingir a satisfação que se manifesta a partir da busca por enquadrar-se em padrões estéticos

que se alteram sem nenhum tipo de ordem ou controle. Dessa maneira, antes de buscar uma compreensão sobre esse tipo de fotografia é preciso compreender o contexto ao qual ela está inserida. E isso diz respeito a internet, de um modo geral, mas principalmente às redes sociais e seu efeito nos usuários.

Se pensarmos do ponto de vista histórico e destacarmos alguns acontecimentos que marcaram a humanidade, talvez o acesso à energia elétrica e o automóvel tenham sido dois elementos que ressignificaram de maneira efetiva o modo de vida das pessoas. Posteriormente, a televisão colocou milhões de pessoas em todo mundo sentadas em sofás por horas para assistir a sua programação. Foram longas décadas assim, da transmissão em preto e branco à colorida, do aparelho de tubo às televisões de tela plana, e foi quando já parecia impossível levantar-se que os computadores surgiram para se tornarem os novos eletrônicos a serem adquiridos. Assim, principalmente nos anos de 1990, as pessoas levantaram-se dos sofás de onde assistiam tevê, para logo voltarem a sentar-se novamente, diante das telas que passavam a fazer parte da decoração da casa do futuro que se anunciava.

Com uma evolução parecida com a da televisão, os computadores de monitores de tubo que ocupavam um espaço significativo foram paulatinamente demandando menos espaço. Da estrutura que dependia de uma mesa e cadeira, para o computador portátil que

pode ser carregado para todos os lados. Da sala de estar e do escritório para os quartos, cozinha e banheiro.

A praticidade de transportar levou o computador para a intimidade. Ele tornou-se uma espécie de companheiro, um ouvinte e uma segurança. Exatamente o oposto do que hoje sabemos, pois, passado anos de auxílio no trabalho e em demais tarefas do dia a dia, descobrimos que essa máquina, a partir de suas programações, tenta nos controlar, divulgando dados de uso, influenciando opiniões, sugerindo escolhas e espalhando na rede a intimidades dos seus usuários.

E sentados, mais uma década se passou diante de nós através de uma tela. Quando o ser humano dava indícios de que iria levantar-se, olhar pela janela e respirar o ar poluído das cidades, a internet, anunciada e vendida como rápida, se tornou acessível.

Até então era a sua versão pré-histórica, discada, lenta, cara e barulhenta que tentava, mas muitas vezes não conseguia, prender a atenção dos usuários, exceto pelos *chats* primitivos que já indicavam que a troca de informações entre os então chamados internautas era um futuro a ser cogitado.

E assim seguimos sentados por horas durante os dias, levantando somente quando necessário, para as tarefas básicas e imprescindíveis para a vida. Mas isso não era o suficiente, era preciso ocupar essas horas de ócio longe das telas. Foi então que outro aparelho, ainda um acessório, reivindicou o seu espaço no mundo.

Não mais um telefone portátil capaz também de enviar mensagens de texto, mas um aparelho complexo, com uma tela grande e brilhante que pudesse fazer tudo ou quase tudo que um computador faz. O melhor? Era possível usá-lo sentado, de pé, dirigindo – obviamente isso é errado, mas quem se importa? – e até durante o banho – sim, existem acessórios para isso. É possível permanecer olhando para uma tela a cada minuto entre o acordar e o adormecer, quando o próprio sono não é interrompido durante a madrugada para uma pequena conferida em busca de novidades nas redes sociais.

Assim surge a sociedade hiperconectada, vivendo o agora no mundo a céu aberto e no mundo virtual, às vezes mais em um do que em outro, curvados diante da tela, olhando para baixo e com o horizonte limitado a poucas polegadas. E como chegamos até esse momento? Na edição original de “A condição humana”, publicada no final dos anos de 1950, a escritora Hannah Arendt ao discutir sobre a existência humana afirmou que “os homens são seres condicionados: tudo aquilo com o qual eles entram em contato torna-se imediatamente uma condição de sua existência.” (ARENDR, 2007, p. 17). Hoje, mais de 50 anos depois, a afirmação de Arendt segue atual, pois ao ficar sem energia elétrica ainda é possível sobreviver por alguns instantes, mas desde que tenhamos carga nas baterias de nossos *Smartphones* e dados móveis para acesso à internet, assim, ainda podemos sobreviver conectados.

“A realidade humana é feita, portanto, de desejos sempre renovados” (NOVAES p. 17), como menciona Adauto Novaes sobre o fato de que o homem cria as suas condições, necessidades e desejos para preencher a sua existência. Vivemos então dentro de uma lógica onde precisamos ser entretidos por novos aparelhos e ferramentas que nos permitam suportar a própria vida. A novidade é o alimento, pois nos libertamos da televisão e da sua programação ultrapassada que foca cada vez menos no conteúdo e mais na propaganda. Assim, é comum ouvir pessoas que se vangloriam de não assistir mais televisão, em contrapartida, passam cada vez mais horas entre olhares para as telas dos computadores e dos celulares. Essa é mais uma sensação de falsa liberdade que se apresenta cada vez mais comum em situações que envolvem escolhas.

Nesse ponto, cabe destacar o papel fundamental da internet na atual configuração do mundo. Para Evgny Mordzon, autor do livro “*Big tech: a ascensão dos dados e a morte da política*”, a “internet não é uma foto nítida e em alta resolução da realidade; ela se parece mais com uma das manchas do teste de Rorschach¹⁰.” (MORDZON, 2018, l. 192). Extremamente ambígua para o autor que ressalta principalmente as redes sociais para compor o seu raciocínio, a internet atua de maneira a potencializar o individualismo e o consumismo, onde os seus serviços são projetados “de maneira a estimular as nossas ansiedades e a nos levar a sempre clicar no botão ‘atualizar’ para obter a publicação mais recente...” (MORDZON, 2018, l. 299).

10 Teste de Rorschach é uma técnica de avaliação psicológica pictórica, comumente denominada de teste projetivo ou método de autoexpressão. O teste consiste em dar respostas sobre com o que se parecem dez pranchas com manchas de tinta simétricas. A partir das respostas, procura-se obter um quadro amplo da dinâmica psicológica do indivíduo. Foi desenvolvido em 1921 pelo Psiquiatra e Psicanalista suíço Hermann Rorschach (1884 – 1922).

Outro autor que se aventura a decifrar o mundo atual é o crítico de arte Jonathan Crary. Em “24/7: capitalismo tardio e os fins do sono”, Crary analisa o comportamento dos indivíduos e suas relações com a tecnologia, assim como o papel das estruturas políticas e econômicas nesse contexto. Dentre as suas observações, o autor determina algumas características que se sobressaem, relacionadas a competitividade, a promoção social, a aquisição de bens, a segurança pessoal e o conforto, como estruturas principais que compõem a sociedade vinte e quatro horas por dia, sete dias por semana (CRARY, 2014).

Para Crary, o ritmo acelerado e a proposição de um estado de transição contínua são uma estratégia para o consumo ininterrupto. Nesse mundo, novos produtos são criados a todo instante para serem vendidos dentro da lógica da necessidade de atualização. Assim, os indivíduos tornam-se maleáveis e submissos a novidades, a tecnologia, as marcas e ao mercado. O autor manifesta ainda a necessidade de “apagamento sistemático do passado como parte da construção fantasmagórica do presente.” (CRARY, 2014, p. 28), ou seja, para que algo novo provoque interesse é preciso a obsolescência do modelo anterior.

O pensamento de Crary vai de encontro as proposições lançadas por Byung-Chul Han (2018), outro autor que se aventura na busca por entender a sociedade do século XXI, ao qual ele a determina com

uma sociedade de desempenho, motivada pelo excesso de estímulos, informações e impulsos. O autor define esse cenário através de uma estrutura econômica da atenção, que se caracteriza por um foco disperso e de mudanças contínuas que intercalam diferentes atividades. Assim, como resultado desse processo de desempenho, a sociedade se vê imersa no cansaço, um esgotamento que parte do próprio sujeito, um ser que se torna flexível e que explora a si mesmo.

A sociedade autodestrutiva proposta por Han parte da busca pela produtividade e é composta por sujeitos que vivem entre a culpa e a carência. E, nesse conflito e concorrência consigo mesmo, surge a busca pela superação constante, onde o ser e mostrar-se com não-fracassado é para o autor um reflexo do sistema econômico atual. Por sua vez, essa não é uma novidade sobre as condições do mercado, mas um dos pilares do capitalismo que se atualiza para continuar a manter a sua demanda por consumo. Sobre a versão contemporânea deste e especificamente sobre a relação com a tecnologia, o historiador Christopher Lasch aponta que ele atua diretamente para o controle social. Segundo o autor, a ideia de consumo associada a esse processo não é sobre acumular coisas, mas está relacionada a “um padrão maior de dependência, desorientação e perda de controle.” (LASCH, 1986, p. 19). Essa é uma afirmação que se assemelha com a base do capitalismo “dadocêntrico” descrita por Mordzon, como algo que se entranha por todos os aspectos da vida

cotidiana, associando o viver com a possibilidade de lucro e a visão do ser humano não como indivíduo, mas como um consumidor em tempo integral.

Assim, é principalmente no mundo virtual que essas situações se manifestam de maneira mais contundente. Há uma busca constante pela tecnologia mais recente ao mesmo tempo em que há uma dificuldade de alcançá-la (CRARY, 2014). Nessa luta constante contra o meio, o indivíduo se vê em um ciclo de conquistas e derrotas, pois o jogo é sempre atualizado para que o jogador persista em uma busca sem fim.

Anestesiados por essa rotina, os usuários passam a procurar novos impulsos, pois a sua presença *online* passa a ser compreendida como essencial para a sua sobrevivência. Assim se manifesta a tirania do sucesso, descrito por Christian Dunker (DUNKER, 2017) e mencionado anteriormente, quando se faz surgir o personagem do “bem-sucedido”, nas palavras do mesmo autor. Esse ser exibicionista constrói em si, através da influência do meio e da sua própria personalidade, o desejo de transformar a sua própria imagem. Ele a manipula, se adapta e em busca de impacto, ou seja, de reconhecimento virtual, passa a dramatizar a própria vida (DUNKER, 2017), tornando ela uma obra de ficção em constante composição.

Para atingir seus objetivos o bem-sucedido utiliza-se de ferramentas disponíveis nos aplicativos

que fazem parte do seu cotidiano de uma maneira tão importante quanto é se alimentar e trabalhar.

De textos de poucos caracteres, vídeos de curtas duração às fotografias, é preciso estar *online* e compartilhar fragmentos de experiências para existir. Mas sobretudo, é preciso que alguém veja isso para validar a existência. Para Jonathan Crary, “... as imagens se tornaram um dos muitos elementos esvaziados e descartáveis...” (CRARY, 2014, p. 23) desse não tão novo mundo. E em muitos casos é essa a função das fotografias difundidas nas redes sociais.

Essas imagens são de onde surgem as construções de identidade, uma forma de vida digital que se adapta para viabilizar a participação (CRARY, 2014) do indivíduo em determinados nichos virtuais. O que parece inicialmente com individualidade é na verdade uma forma de padronização, de construir uma imagem de si que seja aceita por quem a vê, por quem poderá “curtir” e “seguir”. Assim, para atingir e manter o sucesso é necessária uma presença *online* cada vez mais constante, mantendo o fluxo de postagens ativo para que as imagens possam fazer o seu papel de mensageiras da identidade em constante atualização.

Por essa lógica, esse ambiente “... nos faz aceitar tacitamente a ideia de que nossa reputação é uma obra em andamento – algo a que podemos e devemos dedicar 24 horas por dia, sete dias por semana.” (MORDZON, 2018, l. 366). E essa é mais uma das

características mencionadas por Byung-Chul Han ao discorrer sobre a sociedade do desempenho e a relação intensa de busca por positividade que se encontra presente, sobretudo no mundo virtual, nas interações com o outro e na maneira de se expor. Nesse caso, na imagem criada de si para ser divulgada.

Desgasta-se correndo numa roda de hamster que gira cada vez mais rápido ao redor de si mesma. Também os novos meios de comunicação estão destruindo cada vez mais a relação com o outro [...] Nos círculos virtuais, o eu pode mover-se praticamente desprovido do “princípio de realidade”, que seria um princípio do outro e da resistência. Ali, o eu narcísico encontra-se sobretudo consigo mesmo. A virtualização e digitalização estão levando cada vez mais ao desaparecimento da realidade que nos oferece resistência. (HAN, 2018, l.756)

Há para Han uma projeção do eu-ideal que se manifesta principalmente nas redes sociais, onde a “alegria” que transborda nesse ambiente alimenta o ego do indivíduo que atua como uma mercadoria.

Nessa construção de imagem e de reputação a fotografia surge, como aponta a pesquisadora Giselle Beiguelman, com a ideia de registrar “... tudo no afã de marcar um momento. Ainda que seja para apagar em

um microfilme no *stories*" do *Instagram*, que dura um dia, algumas coisas têm que ser gravadas, capturada e divulgada." (BEIGUELMAN, 2019). Ainda que, como sugere a autora, talvez não exista nada além de uma fala ininterrupta, onde algo que parecia ter alguma importância em um primeiro momento, em poucos segundos depois passa a perder completamente a sua relevância.

Em uma recente análise sobre a fotografia e a sua relação com as redes sociais, Philippe Dubois menciona que a função principal das imagens postadas em aplicativos como *Facebook* e *Instagram* é a circulação. Para estabelecer esse pensamento, o autor se utiliza da noção de *selfie*, da auto fotografia realizada através de uma câmera, ou melhor, do *Smartphone*, e não generaliza a utilização da fotografia com outros propósitos que também são percebidas em redes sociais como as mencionadas.

Através desta análise proposta por Dubois é possível aproximar-se da concepção que Soulages, a partir do retrato, que coloca em evidência sobre as relações entre o real e o artificial na fotografia, a partir da sua noção de estética da encenação. Por sua vez, Dubois relaciona o autorretrato com o *selfie*, para perceber a função da fotografia absorvida pelas redes sociais no momento atual. Enquanto defende que "o autorretrato não é apenas uma imagem de si, mas uma imagem de si no mundo..." (DUBOIS, 2018),

ii A função disponível no aplicativo *Instagram* que permite os usuários publicarem fotos e vídeos rápidos, que só podem ser visualizados por um período curto de tempo e disponibilizados por até 24 horas.

Dubois acredita que o *selfie* é apenas um atestado de presença, uma maneira de difundir em *loop*, principalmente nas redes sociais, ou influenciadas por elas, uma imagem que nega o mundo. É uma encenação de si, se relacionarmos ao dito por Soulages.

Há no *selfie* um afastamento da paisagem, que se torna literal e metaforicamente um segundo plano, onde o intuito é “provar uma verdade [...] não o seu valor fotográfico” (DUBOIS, 2018). E, de certa maneira, o que propõe Dubois é uma crítica a experiência, ou no caso, de negá-la através dos olhos para gravá-la enquanto imagem. Esse parece ser atualmente um dos principais usos da fotografia.

Assim, propõe-se a ideia de *fotografia-outra-coisa*, uma nomenclatura pela qual visa-se compreender essa imagem descartável que nega a experiência do olhar, onde a principal intenção parece ser a da necessidade de compartilhamento. Uma imagem que surge do olhar sem ver, como substituição da memória e uma modalidade de captura/divulgação de imagens que são utilizadas como acessório para a busca por gratificações. Nesse cenário, o mundo a céu aberto se converte em um meio de passagem, um local de recolhimento de dados que são utilizados para o abastecimento da vida que se vive virtualmente.

Selfies, fotos de comidas, de animais de estimação, da vida *fitness*, de momentos de suposta

alegria, de pores do sol, dirigindo, *looks* do dia, das janelas de aviões e de tantas outras ocasiões que estão relacionadas a fazer *check-in*¹² em algum determinado local, ou seja, dar visibilidade a presença ou a algum momento que possa gerar uma resposta através de *likes*. Todas esses são apenas alguns dos motivos que se repetem diariamente em milhões de imagens publicadas principalmente no *Instagram* e que nos faz pensar, mas afinal, que fotografia é essa?

Guiadas por tendências passageiras que variam desde os motivos a serem fotografados à edição que é realizada nessas imagens, a *fotografia-outra-coisa* pode ser compreendida principalmente a partir do lançamento de inúmeros aplicativos para *smartphones* relacionados a fotografia que surgiram desde a popularização do *Instagram* no ano de 2010. Nesse período, as primeiras imagens que apareceram tinham como proporção o 1:1 das antigas câmeras de médio formato. Os cantos arredondados, bordas e finalização em cor ou preto e branco que simulavam de maneira precária alguns filmes fotográficos.

O novo olhar surgia olhando para o passado. Era a fotografia analógica e as imperfeições dos filmes e dos processos de revelação, os vazamentos de luz e as características de cor e formato que guiavam um movimento inconsciente de negação ao *full HD*. Muito se falou no início dessa década e ainda é dito, sobre uma sensação de nostalgia e de uma saudade de um tempo em que não se viveu¹³ que é perfeitamente aplicável a essas imagens filtradas

12 Ato de anunciar nas redes sociais a localização exata de onde se está ou esteve em um determinado momento.

13 NAÍSA, Leticia. Saudade do que não vivi: por que a nostalgia é 'cool' para juventude atual? Tab-Gol, [S. l.], 17 set. 2019. Disponível em: <<https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2019/09/17/saudade-do-que-nao-vivi-por-que-a-nostalgia-e-cool-para-juventude-atual.htm>>. Acesso em: 19 set. 2019.

Ainda sim, o que esse olhar ao passado e a reprodução de modelos iniciados pelos aplicativos gera é uma imagem que parece não possuir identidade. Os filtros adquiriram tamanha importância nas imagens difundidas nas redes sociais que se torna quase impossível perceber as fotografias sem aditivos visuais. Não se trata, pois, de propor uma defesa a uma possível neutralidade visual da fotografia produzida anteriormente a esse período, pois isso é algo que não ocorria nem mesmo durante a sua era analógica, visto as variações que cada tipo de filme podiam provocar, além das interferências em laboratório realizadas durante os processos de revelação e ampliação. O que se torna evidente é a aparente necessidade de apresentar imagens idealizadas a todo momento, como se fosse preciso um disfarce estético para viabilizá-las. E isso é uma condição que não se manifesta somente nas redes sociais, mas se expande para o mundo fotográfico de um mundo geral, desde a imagem de caráter documental, passando pela fotografia de eventos até o campo das artes visuais.

A fotografia realizada para o ambiente *online* segue a lógica que as ferramentas desse meio permitem. Do formato quadrado ao retângulo vertical que prevê a máxima utilização da tela dos *smartphones* para a sua visualização. A tela luminosa como suporte e os aplicativos de edição guiam e produzem novas tendências fotográficas a pelo menos dez anos.

A fotografia-outra-coisa é essa imagem em

metamorfose que se adapta de acordo com as novidades que surgem e desaparecem constantemente.

A fotografia-outra-coisa é um diálogo substituído pela imagem, aquela coisa que se tornou fácil de ver e consumir no mundo *online*. Um mundo que segue a lógica da urgência e é cada vez mais tomado pela preguiça de demorar-se em algo. Debaixo pra cima, enquanto caminha, corre, conversa, dirige, trabalha ou todas essas ações concomitantemente, os dedos fazem avançar o *feed*¹⁴ infinito das redes sociais sob olhares desatentos que se tornaram a maneira de ver nesse mundo multitarefa.

A fotografia-outra-coisa enquanto imagem mutante, sem forma, características ou funções definidas se transforma de acordo com as tendências do momento. Se a partir de amanhã o que gerar *likes* for fotografar-se segurando a senha do cartão do seu banco ou revelando algum detalhe íntimo que até o dia anterior seria um absurdo mostrar, isso com certeza será realizado por um número enorme de usuários das redes sociais que encontram-se vivendo e realizando suas tarefas do dia a dia como se fossem seres condicionados pela tecnologia. Uma massa de obedientes que sem perceber tem o *smartphone* como mais um dos órgãos vitais para a sua vida.

¹⁴ O termo *Feed* vem do verbo em inglês “alimentar”. Na prática são usados para que um usuário de internet possa acompanhar o conteúdo de um site ou blog.

I.3

Um gole de café frio, um álbum de fotos e algumas *selfies* mortais

Essa é uma história que se passa durante um café da manhã, em um amanhecer ensolarado de primavera, com temperatura amena e em uma cafeteria de esquina de uma grande cidade. Durante esse momento completamente banal e desavisado de que se tratava de um local de peregrinação de turistas e locais, assim como inúmeras outras marcas que atualmente são percebidas como templos religiosos, entrei nesse ambiente e logo fiz o pedido.

Aguardava sentado em um dos extremos da loja quando percebi que do outro lado desse espaço havia uma pessoa com seu café recém servido posto sobre a mesa. Ela se dedicava a manipular algum objeto que acabava de retirar de sua bolsa. Distraio-me por alguns segundos quando o meu pedido é entregue e enquanto inicio o desjejum noto que aquele objeto era na verdade um tripé para *smartphone* que agora está montado em direção ao rosto dessa pessoa. Volto a me dedicar

integralmente ao meu café da manhã quando mais uma vez aqueles movimentos desfocados ao fundo me fazem novamente ampliar o campo de visão.

Há alguns minutos a pessoa sentada tenta encontrar o melhor ângulo para uma *selfie* em que ela apareça degustando o seu café que até então libera uma linda fumaça que se desfaz entre a entrada da luz do sol que recorta diagonalmente o seu rosto e a mesa redonda ao qual o seu estúdio móvel está organizado. Confesso que a cena apresenta uma composição bastante interessante. O contraste criado pela luz solar da manhã exposta na madeira e no cabelo de tons avermelhados da pessoa faz com que a encenação se destaque dentro do espaço composto por cores neutras. Ao mesmo tempo, me parece intrigante que enquanto quase finalizado o meu pequeno banquete, ainda nenhum gole foi dado naquele café abandonado ao centro da mesa.

Assim prossigo, até que após o último gole do meu café levanto e dirijo-me até a porta de saída. Olho pela última vez para aquela situação. Não noto mais a fumaça saindo do café e devido a xícara transparente percebo também que a sua maioria ainda está presente. Também já não há mais o tripé sob a mesa e a expressão no rosto daquela pessoa havia mudado, do sorriso congelado diante da foto para um olhar pálido para a tela do *smartphone*. Abro a porta da cafeteria, saio e conforme me afasto do local

lembro de buscar no *Instagram* pela sua localização. Lá estava a foto. Poucos segundos depois e já com uma infinidade de interações. O café que aquele momento já era frio estava eternizado em mais uma *selfie*. Uma eternidade tão efêmera quanto o *feed* do aplicativo que constantemente é atualizado, levando o “agora” quase que instantaneamente para um passado repleto de imagens embaralhadas.

O celular com câmera, como define Giselle Beiguelman, configura-se como um “terceiro olho na palma da mão” (2018), e ele pretende registrar tudo a todo custo. A intenção é extrair do momento recentemente vivido e divulgado uma repercussão que possua mais significado do que a própria vivência. Porém, essas doses de satisfação precisam constantemente de novos impulsos para serem atingidas, e desse ciclo, impulsionado pelas redes sociais, as imagens se tornam o produto a ser consumido.

É sob essa mesma lógica do “eu estou aqui” ou do “eu estive aqui” apresentada por esse relato que está inserido o trabalho *How to have your travel photos taken when you’ve lost your camera (in London)*, de 2013, (Como ter suas fotos de viagem quando você perde sua câmera – em Londres) (Figura 2), do artista chinês Lam Pok Yin. Dividida em duas etapas, a primeira em performance e a segunda em vídeo-performance, a obra como refere seu título, fala da documentação

de uma viagem quando a pessoa não tem uma câmera para registrar os locais por onde passa. Nesse caso em específico, uma escolha deliberada do artista que utiliza esse elemento como parte da narrativa criada para o desenvolvimento da obra.

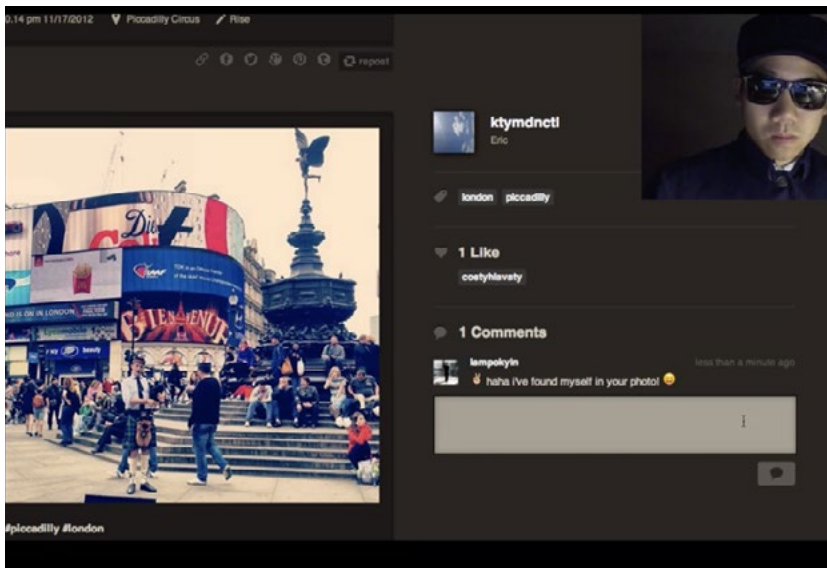


Fig. 2 – Frame da obra *How to have your travel photos taken when you've lost your camera (in London)*, Lam Pok Yin, 2013.

Lam Pok Yin é um artista visual que se apresenta no texto¹⁵ referente a obra citada como um fotógrafo sem a câmera que passa a ser o objeto fotografado, definindo o seu projeto dentro da concepção de um “pseudo-autorretrato” (YIN, 2013) (tradução nossa)¹⁶. Na primeira etapa da obra, Yin, com o cuidado de vestir-se com uma roupa que possibilitasse posteriormente a sua fácil localização no meio de multidões, posicionou-se durante horas em pontos turísticos da cidade de Londres. Em outros momentos, o artista abordou anônimos e pediu para que eles o

¹⁵ YIN, Lam Pok. How to have your travel photos taken when you've lost your camera (in London). In: YIN, Lam Pok. How to have your travel photos taken when you've lost your camera (in London). [S. l.], 2013. Disponível em: <<https://www.lampokyin.com/How-To-Have-Your-Travel-Photos-Taken-When-You-ve-Lost-Your-Camera-In>>. Acesso em: 5 set. 2019.

¹⁶ No original: “Pseudo-self-portrait” (YIN, 2013).

fotografassem, pois ele havia perdido sua câmera e gostaria de ter registros de sua passagem pela capital inglesa. Ainda, como último desejo, questionou se essas pessoas poderiam publicar as fotos dele nos seus perfis do *Instagram* e marcá-lo, assim ele teria como ter acesso a essas imagens.

Já na segunda etapa da obra, na vídeo-performance, vemos uma imagem dividida, do artista através da webcam de um computador e da própria tela do aparelho que mostra Yin buscando as suas fotos no *Instagram*. Enquanto bebe um refrigerante e escuta músicas, temos acesso a ação do artista que após poucos minutos de pesquisa por imagens realizadas no ponto turístico em questão, passa a encontrar-se nos registros de desconhecidos que estiveram no mesmo local. Além de salvar em seu computador as imagens, Yin realiza comentários nas fotografias, agradece por aquelas em que ele pediu para ser retratado e nas outras finge estar surpreso pelo fato encontrar-se em uma imagem em um local tão movimentado.

De tom cômico, Lam Pok Yin ironiza os passos dados em direção aos mesmos locais e os registros desses momentos. Também, ao mesmo tempo em que se expõe voluntariamente, nos mostra que essa exposição também é involuntária e sem talvez nunca sabermos, podemos estar gravados em centenas de imagens, realizadas com os mais diferentes fins e perdidas na imensidão dos dados que compõe as redes

sociais e tudo o que nelas é compartilhado. Por fim, já nos últimos segundos do seu vídeo, Yin seleciona algumas dessas fotos e as publica no seu perfil no *Instagram*, validando com documentos de terceiros a sua presença em Londres naquele determinado momento.

Explorando a mesma rede social e também a relação entre fotografia e turismo está situado o projeto iniciado em 2017 pela artista estadunidense Stephanie Leigh. *Stefdays*, em uma possível tradução, *selfies* mortos, apresenta uma sequência de performances fotográficas onde a artista procura registrar-se como se estivesse morta diante de pontos turísticos ao redor do mundo. O *anti-selfie* como ela menciona em seu discurso sobre o projeto, é uma celebração a vida, ao mesmo tempo em que ela se coloca como morta diante espaços comumente fotografados. Assim, o seu intuito, com base na crítica humorada, passa por transmitir a ideia de aproveitar o momento. Ao negar o ambiente e aproximar-se dos clichês da fotografia móvel, a artista provoca pensar sobre a imagem e a função da fotografia, agora transfigurada como meio que transmite de maneira exagerada informações descartáveis.

Entre as fotografias publicadas em seu perfil, uma em especial, *Outside Conciergerie* (Do lado de fora do *Conciergerie*) (Figura 3), parece um bom exemplo para perceber algumas das questões que surgem do

trabalho de Leigh. O primeiro dado está em reconhecer o local da imagem. Segundo a localização presente no perfil do *Instagram* da artista, trata-se do *Conciergerie*, atualmente um dos vestígios do antigo “Palácio da Cidade”, em Paris, na França, que já foi sede do governo local e também prisão durante a Revolução Francesa.



Fig. 3 – *Outside Conciergerie*, imagem do projeto *Stefdies* de Stephanie Leigh.

Na imagem vemos Leigh realizando a pose que se repete ao longo do seu projeto. Sua face colada ao chão e sem mostrar o rosto. Ainda, seu corpo parece preso pelas pernas através da corrente que protege

o portão e nesse caso, talvez, tentando remeter a própria história do local, onde inúmeros dos presos que lá permaneceram saíram somente em direção a guilhotina. Leigh, nessa e nas demais fotos postadas no seu perfil do *Instagram*, “se suicida” para mostrar todo o exagero que envolve a ação dos turistas por se retratarem diante de locais conhecidos ao redor do mundo.

Ainda assim, o mais impactante nessa imagem não é a encenação do corpo caído, diga-se, de maneira bastante grotesca, mas a reação da criança e da outra mulher, possivelmente a sua mãe, que o acompanha e torna-se também parte desse registro. Parcialmente ou totalmente planejado pela artista, não saberemos. Mas o que é possível descobrir, através dos comentários realizados na imagem na rede social onde ela está disponível, é que a ação do menino, que parece ao primeiro olhar, realizando o ato de dar alguma esmola para Leigh, é segundo relatos da própria, uma tentativa tímida de cobri-la com as folhas secas que estão no chão.

A mãe do menino surge apavorada com a situação, seu grito silencioso na imagem mostra um acontecimento de quem passou pelo local e percebeu seu filho voltar para esconder aquela imagem do corpo que deteriora a paisagem. Parece bastante simbólico na imagem e sobretudo pelo significado do local, essa condição de desviar o olhar ou tentar disfarçar algo

para que não possa ser visto, ao mesmo tempo em que todas as ações presentes na imagem tendem ao exagero e ao cômico. Além disso, a imagem apresenta-se sem qualquer tipo de preocupação estética, em uma composição que destaca o caráter improvisado que se faz presente em todo o projeto.

No trabalho da artista, de maneira consciente ou não, é possível perceber uma construção de humor que se faz entre o absurdo e o caricato. Essa maneira de expressão assemelha-se bastante com a estética do *meme*, onde o tosco e o bizarro conduzem a produção das imagens, compondo uma espécie de improviso forçado que visa a baixa qualidade do material como um recurso de expressão.

Assim, a artista é influenciada, produz e torna visível no mesmo aplicativo uma crítica às “fotos-trofêu” de hoje que essa mesma rede, através da sua utilização, populariza. Mesmo que a artista exponha ou comercialize em formato impresso as fotografias desse projeto, como pode ser observado em registros no seu site, o *Instagram*, além de fonte para a construção das imagens parece ser o melhor suporte para a apresentação desses trabalhos, pois tende a potencializar a crítica que é realizada em direção a própria plataforma.

O *Smartphone* é atualmente para esses dois artistas os seus ateliês. Seus processos de produção em arte se confundem com o uso cotidiano do

aparelho e é das reverberações das redes sociais que os dois trabalhos citados se desenvolvem e também se popularizam. Mas é principalmente da utilização dada pelos usuários a sites como *Facebook* e *Instagram* que tornam esses trabalhos relevantes para discussão enquanto arte e também a partir de um viés de crítica social.

Ainda, o tom satírico do trabalho de Stephanie Leigh relacionando *selfie* à negação da experiência e a morte contrastam com notícias de títulos bizarros como: “Três jovens morrem atropelados por trem enquanto tiravam *selfie* em trilhos”¹⁷ e “*Selfie* mortal: busca pela foto perfeita já matou 259 pessoas no mundo”¹⁸. Publicado por editoriais reconhecidos e no caso do segundo, baseado em estudo científico sobre o assunto, o comum em notícias como essas são as justificativas mencionadas que levaram uma simples fotografia de si à morte: a intenção de impressionar os seus seguidores nas redes sociais. Casos como esses, enquanto arte e também enquanto problema social e de segurança pública revelam que a fotografia ou talvez essa imagem, ainda sem nomenclatura definida, se tornou um mero acessório para diferentes objetivos, ainda que a grande maioria ligados a vaidade.

Em um exercício de *mea culpa*, o *Instagram*, anunciou em julho de 2019 algumas medidas para tentar reduzir os danos que a sua utilização vem causando nas pessoas e no convívio entre elas. Entre as

17 TRÊS jovens morrem atropelados por trem enquanto tiravam *selfie* em trilhos. Correio Braziliense, Brasília, p. 1-2, 1 maio 2019. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/mundo/2019/05/01/interna_mundo,752545/tres-jovens-morrem-atropelados-por-trem-enquanto-tiravam-selfie-em-tri.shtml>. Acesso em: 8 maio 2019.

18 SELFIE mortal: busca pela foto perfeita já matou 259 pessoas no mundo. BBC Brasil, São Paulo, p. 1-2, 4 out. 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-45750323>>. Acesso em: 1 maio 2019.

19 JORGE, Mariliz. Por trás do fim dos likes do Instagram. Folha de São Paulo, São Paulo - SP, 23 jul. 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/marilizpereirajorge/2019/07/por-tras-do-fim-dos-likes-do-instagram.shtml>>. Acesso em: 23 jul. 2019.

20 FONSECA, Mariana. Já dá para comprar e vender no Instagram. Veja os passos. Revista Exame, [S. l.], 23 mar. 2018. Disponível em: <https://exame.abril.com.br/pme/ja-da-para-comprar-e-vender-no-instagram-veja-os-passos/>. Acesso em: 3 set. 2019.

21 AHRENS, Jan Martínez. Vendaval Cambridge Analytica abala os EUA por fraudes com dados do Facebook. El País Brasil, [S. l.], 21 mar. 2018. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/03/20/internacional/1521574139_109464.html>. Acesso em: 6 ago. 2019.

22 ARBULU, Rafael. Entrevista: Por que usuários brasileiros estão deixando o Facebook?. Canal Tech, [S. l.], 12 abr. 2019. Disponível em: <<https://canaltech.com.br/redes-sociais/entrevista-por-que-usuarios-brasileiros-estao-deixando-o-facebook-137097/>>. Acesso em: 1 out. 2019.

23 FACEBOOK mira os jovens em projeto só com memes e vídeos engraçados. TecMundo, [S. l.], 18 jan. 2019. Disponível em: <<https://www.tecmundo.com.br/redes-sociais/137995-facebook-mira-jovens-projeto-so-memes-videos-engracados.htm>>. Acesso em: 30 set. 2019.

novas ferramentas está o desaparecimento do número de *likes* no rodapé das imagens, visando diminuir os sentimentos de competitividade entre os usuários, além de uma análise em tempo real das mensagens e legendas digitadas, onde o aplicativo indicará antes da publicação se o texto apresenta conteúdos ofensivos¹⁹.

Porém, enquanto o *Instagram* passa por essa reconfiguração, ao mesmo tempo em que também libera a comercialização de produtos direto de sua plataforma²⁰, o *Facebook*, grupo ao qual ele pertence e que desde o escândalo da Cambridge Analytics²¹ viu o seu número de usuários reduzir como nunca antes desde o seu surgimento²², desenvolve paralelamente duas novas redes sociais. A primeira delas²³ já em testes e com lançamento mundial previsto para 2020 focará no compartilhamento de pequenos vídeos com integração de músicas e buscará atrair principalmente adolescentes. Um público que já não observa mais o *Facebook* como algo interessante e que além do *Instagram* migrou para redes sociais de companhias concorrentes. A segunda²⁴, que se confunde com um jogo e assemelha-se inicialmente com a ideia do *Second Life*²⁵, será em realidade virtual e acessada através da plataforma do *Oculus Rift*²⁶.

A “boa ação” do *Facebook* em se preocupar com os usuários da sua principal rede social atualmente, o *Instagram*, parece muito mais relaciona com o medo de perda de receita e com a concorrência, ainda

distante mas já insinuando um embate, do que uma real preocupação com o bem-estar da população mundial que utiliza os seus serviços. Entre todas essas grandes companhias de tecnologia, como também é o *Google* e a *Amazon*, a *Netflix* é uma das poucas que possui há alguns anos alertas quando percebe um número de horas de visualização em excesso, permitindo que os seus usuários possam fazer a escolha por continuar ou parar.

Uma condição importante de se notar é a de que apesar de as redes sociais apresentarem no seu código, na sua identidade, a busca por usuários fiéis que abduzem do seu tempo em outras tarefas para seguirem conectados, é a de que essa escolha pode ser evitada pela própria pessoa. Ainda que em muitos casos a percepção de um excesso pode não ocorrer de maneira natural ou voluntária, a ajuda psicológica nesses casos pode diagnosticar uma possível dependência e conseqüentemente o desenvolvimento de um tratamento para esse problema de saúde.

E, talvez seja motivado por esse cenário que cada vez mais associa como um vício, principalmente em redes sociais, que os principais sistemas operacionais de computadores, *tablets* e *smartphones* estão desenvolvendo e anunciando ferramentas nativas de controle de tempo de uso dos aplicativos neles instalados. Percebe-se assim a noção de um risco que não diz respeito a somente perder tempo, a distração

24 KLEINA, Nilton. Facebook apresenta Horizon, um novo e ambicioso ambiente social em VR. TecMundo, [S. l.], 26 set. 2019. Disponível em: <<https://www.tecmundo.com.br/redes-sociais/146269-facebook-apresenta-horizon-novo-ambicioso-ambiente-social-vr.htm>>. Acesso em: 14 out. 2019.

25 O nome na tradução significa “Segunda Vida” e é um ambiente virtual e tridimensional *online* que simula em alguns aspectos a vida real e social do ser humano.

26 É um acessório de realidade virtual que possibilita sensação de imersão através de um visor que projeta imagens em frente aos olhos do jogador e acompanha os seus movimentos dentro de um ambiente virtual.

que prejudica a vida pessoal, profissional e que interfere nas ações do dia a dia, mas sim a própria saúde e que afeta uma parte considerável da população mundial²⁷.

Anúncios como esses parecem ratificar que aqueles possíveis futuros distópicos muitas vezes imaginados na literatura e no cinema já chegaram. As ferramentas que surgiram e deram voz a qualquer pessoa com um *smartphone* e acesso a internet, ampliaram o egoísmo, inflaram a vaidade e as comparações entre os seus usuários, além de expandir debates ofensivos ininterruptos sobre qualquer assunto. As empresas de tecnologia, responsáveis pelos aplicativos, estão percebendo que o controle já foi perdido há um bom tempo e buscam estabelecer paliativos. Mas, engana-se que essas atitudes preocupadas visam o bem-estar dos usuários. O que está em jogo é a perda de receita.

Os sucessivos escândalos envolvendo roubo de dados de usuários do *Facebook* e *Instagram* a partir do ano de 2018²⁸ também fizeram com que essas empresas tomassem essas precauções. Desde então, são constantes os anúncios que falam sobre privacidade e a insistência de que as informações trocadas e compartilhadas entre os usuários são seguras. É um exagero afirmar que as grandes corporações tecnológicas estão comprometidas para melhorar esse cenário, pois não há alternativa para a sobrevivência dessas redes se não pela publicidade e pelo consumo

27 MARQUES, Júlia; JANSEN, Roberta. Estudos ligam uso inadequado de redes sociais a depressão entre adolescentes. Estadão, [S. l.], 27 jul. 2019. Disponível em: <<https://saude.estadao.com.br/noticias/geral,estudos-ligam-uso-inadequado-de-redes-sociais-a-depressao-entre-adolescentes,70002942161>>. Acesso em: 1 out. 2019.

28 ROUBO de dados pessoais do facebook atingiu 87 milhões de usuários do Facebook. Correio Braziliense, Brasília – DF, 05 abr. 2018. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/tecnologia/2018/04/05/interna_tecnologia,671056/roubo-de-dados-pessoais-atingiu-87-milhoes-de-usuarios-do-facebook.shtml>. Acesso em 22 jul. 2019.

gerado a partir dos dados de navegação dos seus usuários.

Mas, se esse futuro de ansiedades, depressões e competitividade já se anunciou, o que podemos esperar daqui pra frente? Com o risco de soar pessimista o músico e compositor Father John Misty em uma de suas canções, *Total Entertainment Forever*, (Entretenimento total para sempre), descreve o momento em um possível futuro quando os historiadores do novo mundo encontrarão os vestígios da civilização atual após o seu aniquilamento. Em alguns dos versos da música ele diz: “(quando nos encontrarem) estaremos em nossas casas, plugados em *hubs*, pele e osso, com um sorriso congelado no rosto...” (MISTY, 2017, tradução nossa)²⁹.

Imaginar a distopia parece mais fácil do que sonhar com um horizonte ensolarado. Talvez seja culpa da poluição que arde nos olhos e faz com que há alguns anos já não caminhemos mais olhando para frente, mas sim em direção ao chão, com os olhos vidrados em telas e os ouvidos ocupados por fones. Sempre tomados de compromissos, atrasados e mal alimentados. Esse lugar maravilhoso que a música sarcasticamente imagina só está diante de nós através do espelho, mas não daquele que transmite o reflexo e sim o do que é projetado por nós mesmos, nas versões glamourizadas do que queremos ser.

29 Original: “... we'll be in our homes / Plugged into our hubs / Skin and bones / A frozen smile on every face / As the stories replay / This must have been a wonderful place.” (MISTY, 2017).

A tomada de consciência do silêncio

O silêncio é assim a “respiração”
(o fôlego) da significação, um lugar de
recoo necessário para que possa significar,
para que o sentido faça sentido. Reduto
do possível, do múltiplo, o silêncio abre
espaço para o que não é “um”, para o
que permite o movimento do sujeito.
(ORLANDI, 201, p. 13)

Lembro de uma viagem que realizei anos atrás, sozinho, para outro país, para um lugar que se comunicava através de uma língua na qual eu não era fluente. Nesses dias, mesmo caminhando no meio de multidões, atravessando extensas avenidas barulhentas ou sentado em restaurantes lotados de pessoas e dos ruídos que suas interações provocavam, me sentia imerso na grandiosidade de um silêncio que fazia me sentir um ser quase invisível. Não que fosse impossível de estabelecer diálogos mesmo que precários com alguns desconhecidos. Eu os fiz. O fato é que com o transcorrer dos dias passei a buscar outras maneiras de vivenciar as experiências que passavam a se acumular.

Nesse não longínquo ano, a conexão via internet não havia tomado conta de todos os espaços habitados e também dos não-desbravados pelo homem. As placas informando sobre redes de *wi-fi* disponíveis não existiam, e ainda era preciso sentar-se diante de um computador conectado por um cabo para ter acesso ao mundo virtual. Os celulares nesse período pouco podiam oferecer além de ligações e mensagens de texto. Talvez alguns jogos ou ouvir músicas, o fato é que ainda nem os chamávamos de *smartphones* e eles não eram extremamente necessários ou imensamente presentes no dia a dia das pessoas como atualmente. Mesmo portando um desses aparelhos, frequentava diariamente cabines telefônicas onde podia realizar ligações internacionais por preços acessíveis, para dar notícias a minha família e saber como eles também

estavam. Longos minutos de conversa em troca de muitas moedas que o atendente do estabelecimento tomava das minhas mãos para contar o valor que devia de maneira mais ágil.

Eu sei, dependendo da idade do leitor, pode ser que esse relato se pareça com uma descrição de como era a vida no século passado, mas a verdade é que isso aconteceu a menos de dez anos atrás, lembrando que estamos em 2018 no momento em que escrevo esse texto. A vida e as novidades tecnológicas em uma cidade do interior de um país da América do Sul com inúmeros problemas financeiros parecem andar e se desenvolver em um ritmo mais suave do que nos grandes centros.

Absorvido por aquela atmosfera desacelerada onde o vento frio se desvencilhava entre o campo e as construções históricas e contemporâneas de um inverno rigoroso em uma pequena cidade latina, passei a escrever o que não podia contar a ninguém. Pelo menos não naquele momento. Os lugares que ia, o que fazia, mas não como diários verossímeis. Me baseava nessas histórias mínimas do cotidiano para escrever aventuras maiores de personagens que atravessam fronteiras, subiam em trens, dormiam sentados em cadeiras de rodoviárias ou escondidos em quartos vazios de hotéis e assim, tornei a cidade, o ar que respirava e o silêncio que absorvia a cada dia em combustível para imaginar como a vida podia ser e acontecer naquele local desconhecido.

Nessas histórias fantásticas de começos, meios e finais sem necessidade de compromisso com o real, a imaginação é como a correnteza de um rio que leva tudo o que está no seu caminho. E foi em uma dessas paisagens, sentado a margem de um tortuoso e profundo rio que juntei todas essas histórias escritas em um pequeno caderno, as reli e as abandonei antes de partir de volta para o meu lugar de origem.

Não é sobre autoconhecimento que fala essa história, mas de “... estranhar a si mesmo, espantar-se com o mundo, perceber-se contraditório, fragmentado, múltiplo, diferente de si mesmo, frágil, vulnerável, capaz de sobreviver e de ‘suportar-se.” (DUNKER, 2017, p. 18) e também de absorver o que se vive. Assim como hoje em dia as fotografias substituem de maneira física ou virtual as memórias, optei por abdicar dos relatos escritos para poder lembrar da sensação do vento gelado no rosto, da respiração no frio, dos ruídos das águas correntes e das vivências daqueles silêncios.

2. Do outro lado do silêncio: as fotografias

... o excesso de fala hoje nos convida a pensar o seu contrário – o silêncio – como uma forma de sobrevivência da experiência. (NOVAES, 2014, p. 15)

Silêncio é uma daquelas palavras que parecem absorver na escrita o seu significado de maneira eficaz. Seu som ao pronunciar reflete o seu efeito. O silêncio grita a partir da sua sílaba tônica e cala suavemente como uma brisa leve que se desfaz no ar. Silêncio, silêncio, silêncio! Não parece estranho repetir tantas vezes uma mesma palavra e sentir o seu significado se dissolver? Sua fala cansa, exige uma tomada de ar

e uma forte expiração ao final. Requistá-lo é senti-lo, mesmo que por segundos. O silêncio é como uma imagem indefinida, borrada e tremida, uma imagem não compreensível na sua totalidade e indecifrável na sua origem. O silêncio nem sempre parece existir (BARTHES, 2013), exige ser conquistado e encontrado por meio de camadas de ruídos.

O silêncio pode ser sentido através da respiração (ORLANDI, 2011), no pequeno intervalo entre a inspiração e a expiração, no momento mínimo onde os pulmões não estão nem cheios e nem vazios, no movimento cíclico que mantém o corpo vivo. Nesses segundos onde o tempo parece suspenso é quando o silêncio permite ouvir. Ouvi-lo e ouvir o mundo. O silêncio torna aparente as significações do que pode ser absorvido pelos sentidos (WOLFF, 2014). É como o vento que provoca o ruído das folhas e galhos das árvores que vibram em um dia de ventania, ele não é visível, mas é sentido quando em contato com a pele.

A noção de silêncio em relação à essa pesquisa em desenvolvimento surge através de um processo de percepção que descobre no decorrer do trabalho motivações que inicialmente pareciam escondidas sob outros pensamentos. Essa (re) descoberta ativa um conjunto de observações sobre o trabalho proposto que por sua vez revela inúmeras conexões entre todos os assuntos que o compõe. Nesse sentido, essa escrita que surge com a ideia de silêncio como norte e absorvido nas variadas camadas de discussão, constitui-se a partir

de uma investigação poética produzida no contexto da arte contemporânea, abordando diálogos entre a fotografia e o cinema, assim como citações a pintura e a elementos inerentes a história da arte.

Assim, constrói-se uma série de motivos que postulam como originários para essa análise que se inicia. A visão que percebe na produção de Edward Hopper elementos que propiciam a construção de imagens pensando em um diálogo relativo a contaminações entre linguagens. A noção de proximidade com o cinema, a abordagem sobre o indivíduo e sua intimidade, e sobretudo, a observação do silêncio como fator que atravessa aspectos do cotidiano desde as representações de Hopper e que atualmente, mesmo que reconfigurados, ainda emitem sinais semelhantes sobre o comportamento da sociedade.

Interesso-me, além das contaminações que podem se originar do contágio entre essas linguagens, pelas narrativas que conseqüentemente podem surgir através de citações literais e metafóricas envolvendo ficção e realidade. Com o olhar em torno do cotidiano e dos conflitos que podem surgir da relação entre mundo natural e virtual, busco criar em cada imagem, seja em formato fotográfico ou imagem em movimento, uma expectativa por um desfecho, e a possibilidade de descoberta de algo por parte do espectador, através da percepção de uma integração entre observação do mundo e fatos ficcionais.

Neste texto, a palavra silêncio é repetida tanto quanto os intervalos entre as demais palavras. Não se refere ao silêncio da ausência de ruídos (KAGGE, 2016), visto que esse nem mesmo parece existir. O silêncio, na verdade, é sobre aqueles segundos onde todas as ações e acontecimentos do cotidiano convergem para os momentos de espera. Aquelas frações de segundos onde parece que o mundo desacelera e consequentemente o corpo se debate para superá-los.

Esse é o outro lado do silêncio, os momentos que tentam ser evitados, aquelas quase pausas no tempo, onde no primeiro vestígio de sua presença reage-se em busca da alienação através da companhia virtual. Já sentiu? É como evitar-se a si próprio, o embate com os próprios pensamentos e o olhar ao redor. Quase um mecanismo de defesa, um bloqueio para dentro e para fora.

Assim, nesse ensaio visual, por meio da construção de cenas, são explorados momentos influenciados pela percepção de noções de alienação, silêncio e solidão manifestados na intimidade de personagens envolvidos por uma atmosfera coabitada pelo real e o virtual. Essa busca por retratar a vida cotidiana contemporânea parte de uma referência inicial que se manifesta através das pinturas de Edward Hopper. As imagens, dessa maneira, pretendem evidenciar momentos de interação, das pessoas com os aparelhos tecnológicos, e principalmente, as reações

diante das interfaces sociais, visando construir retratos sobre diferentes situações.

As fotografias dessa série partem da interpretação que percebe na obra de Hopper e nas suas representações de momentos cotidianos, uma densidade dramática e conceitual, agora, revistas e atualizadas através de observações do mundo contemporâneo. Essa percepção é compreendida como um dos procedimentos utilizados na formulação das bases que envolvem esse trabalho. São olhares para si e para o entorno, olhares diante das ações realizadas e observadas. Com a utilização cada vez mais frequente por parte das pessoas de equipamentos eletrônicos e as relações estabelecidas com eles, passei a notar pequenas variações de comportamento que de maneiras distintas modificaram situações cotidianas.

Nessa vida instantânea a verdade parece cada vez mais efêmera, os compromissos, desde os seus acordos, são confirmados exaustivamente até poucos minutos antes de ocorrerem. Muitos diálogos se repetem ou se perdem no ar pela distração de quem tem a atenção aprisionada pelas telas luminosas. A postura dos corpos mudou, as cabeças andam olhando para baixo e os ouvidos ocupados por sons de surgem de outros ambientes. A tecnologia que aproxima também torna o mundo cada vez mais individual e alienado.

Através desses olhares iniciei um trabalho de pré-produção com a composição de uma lista de

percepções, a partir de frases curtas que resumiam situações observadas no dia a dia (Figura 4). Quando possível, buscava efetivar essas memórias através de imagens (Figura 5) realizadas desses momentos observados, para enriquecer esse catálogo de vistas. Em outra lista realizei uma seleção de obras de Edward Hopper e passei a buscar locações que pudessem estabelecer conexões entre sua pintura e as ideias que buscava retratar. Se pode-se supor que Hopper pintava suas cenas com referências a imagem fotográfica e cinematográfica (KRANZFELDER, 2003), a minha intenção é produzir fotografias e vídeos que, ao fazer referências a pintura de Hopper, proponham um caminho inverso.

Na etapa seguinte (Figura 6), iniciou-se o planejamento da imagem, uma concepção inicial para a direção da cena, anotações sobre postura do personagem, figurino, e na sequência um esboço com os principais elementos que devem integrar o espaço. Nas fotografias que compõem essa série, a presença da iluminação é importante não apenas como um fator técnico, mas para estabelecer relações com a obra de Hopper, onde esse elemento é bastante significativo. Assim, a sequência do trabalho se desenvolve com a concepção de um mapa de luz que se efetiva durante o ato fotográfico ou da gravação dos vídeos (Figura 7).

VI UM HOMEM MUDAR A MANEIRA DE
CAMINHAR ENQUANTO GRAVAVA UM
VÍDEO EM SEU CELULAR. AO GUARDAR O
TELEFONE, VOLTOU A CAMINHAR COMO
FAZIA ANTES DO VÍDEO.

PESSOA EM UMA PARADA DE ÔNIBUS SETURANDO
SACOLAS COM O APARELHO ENQUANTO OLHA
PARA SEU TELEFONE.

DURANTE VÁRIOS MOMENTOS DO DIA CUI ATÉ A JANELA.
A PESSOA DA JANELA DO TÁXI AO LADO ESTAVA
SIMPRESINTADA NO MESMO SOFÁ C/ O TELEFONE
NA MÃO.

PASSEI EM ASSISTINDO O MESMO SEQUÊNCIA NA MATRIX.
QUANDO PERCEBI JÁ ERA NOITE.

EM DE VIAGEM É EM TODOS OS MOMENTOS QUE
ABRI OS OLHOS E A MESMA MÃO
DESCLICANDO O FEED DO FACEBOOK.

PESSOA SENTADA EM UMA CAFETERIA. CAFE NA MÃO. A PESSOA
OLHA P/ SEU TELEFONE.

Fig. 4 – Frases sobre
momentos observados.



Fig. 5 – Exemplo de registro de imagens cotidianas.

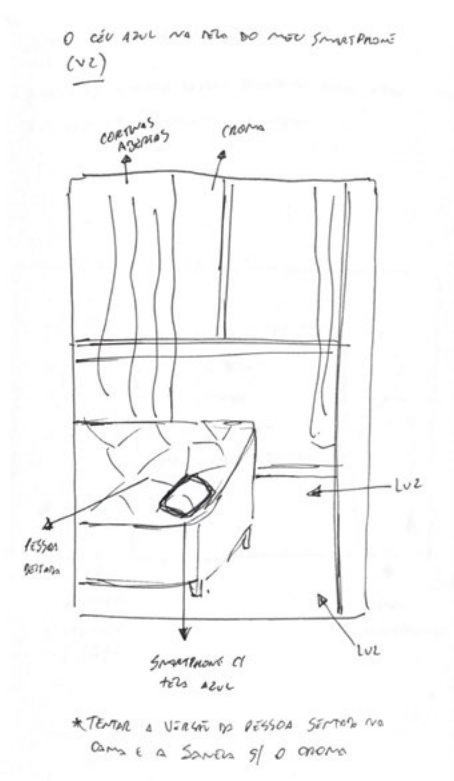


Fig. 6 – Exemplo de planejamento de cena.

Fig. 7 – Imagem da etapa de produção da série.
(Fotografia: Fernanda Codinotti).



Com esse trabalho de pré-produção definido, a sequência corresponde a realização dos trabalhos. As fotografias e vídeos desta pesquisa foram realizadas utilizando câmera fotográfica digital³⁰ e diferentes tipos de objetivas³¹. Com cenários montados e adaptados em diferentes ambientes, utilizou-se também iluminação artificial³², buscando através desse recurso a construção de atmosferas onde a luz, assim como na obra de Hopper, pudesse dialogar com os personagens retratados.

No momento de captura das imagens e de acordo com a concepção de cada cena, busco a construção de espaços que não apresentem uma relação temporal definida, seja pelo esvaziamento ou pelo acúmulo de informações, buscando inserir um caráter impessoal que reforce uma relação entre personagem e o ambiente em que está inserido, mesmo que em algumas fotos como “Já não consigo mais viver nesse mundo (Figura 8) e “Vazio acumulado” (Figura 9), essa relação seja de estranhamento.

30 Câmera utilizada para a produção das fotografias e vídeos-quase-fotografias: Sony Alpha a6300.

31 Objetivas: Sony 16-50mm, f3.5 e Pentacon 50mm, f1.8.

32 Dois *softbox* 60x90cm, lâmpadas 45W, temperatura de cor: 5500K.

De uma maneira geral, as imagens que produzo se dedicam, em primeiro lugar, a interpretar e propor a ideia de distanciamento, incomunicabilidade e isolamento social. A composição dos cenários, na sua maioria, com móveis e objetos que simulam estilos de decoração, arquitetura de diferentes períodos históricos, e a presença de aparelhos eletrônicos do agora, foram empregados com a intenção de propor uma falsa impressão de nostalgia, além de um duelo entre personagens e ambientes que pudessem indicar sensações de não pertencimento e inadequação.

A circular por esses diferentes mundos de realidades distintas, e também entre o físico e o virtual, o interior e exterior dos aparelhos eletrônicos e as conexões em rede, o indivíduo extrapola formas de vivência e sensações. “Já não consigo mais viver nesse mundo” (Figura 8), é uma fotografia que pretende discutir sobre essas possibilidades de distintas realidades e seus possíveis distanciamentos.

Mergulhado em uma experiência individual de imersão em realidade virtual, o personagem, a não ser por sua mão direita que tenta manter um vínculo de contato com a realidade física, não parece se comportar de maneira natural no espaço em que está inserido. Essa fotografia, em sua estrutura formal, é composta por três planos definidos e conectados por duas linhas diagonais que avançam da base para o interior do quadro. A mesa espelhada que atravessa diagonalmente a cena é utilizada visando propor uma ampliação



Fig. 8 – Carlos Donaduzzi,
Já não consigo mais viver
nesse mundo, Fotografia,
Impressão pigmento
mineral sobre papel luster,
70 x 125 cm, 2018.

vertical do espaço fotografado através da duplicação dos elementos que refletem na sua superfície.

Ela apresenta no primeiro plano o reflexo do personagem e avança em direção ao castiçal que se encontra no segundo plano dessa composição, na mesma linha onde o personagem está sentado.

A base da outra mesa, na qual a mão do personagem apoia, foi posicionada para atuar como um dos limites para o triângulo que delimita esse espaço que ele ocupa e assim, indicar uma sensação de aprisionamento dentro deste ambiente. Para reforçar essa ideia, posicionei gaiolas vazias sobre a estante que compõe esse cenário, de modo que diante da visualização da fotografia, o olhar para o personagem pudesse ser desviado e associado a estes elementos que se encontram, em outro plano, mas ainda no ponto de maior luminosidade da imagem.

Assim como a distância focal utilizada ao registrar a fotografia, a iluminação do cenário com tonalidades em verde possui variações suaves entre claro e escuro, permitindo perceber cada um dos elementos da imagem de maneira precisa. A busca por destacar o personagem se faz pela ideia de propor uma estranheza entre a sua ação e o ambiente onde a cena ocorre e, pelo seu posicionamento dentro da composição que possui uma predominância de linhas verticais que associadas às linhas diagonais e à leve fuga de frontalidade do registro, delimitam a atmosfera visual do fotografado em função dos limites do enquadramento.

Entre o tédio, o silêncio e a rotina, há também na fotografia a desconexão de temporalidades que habitam o ambiente carregado de elementos e repetições que sufocam o personagem entre o que ele vê nos óculos e o espaço que o aprisiona. Assim se configura uma existência de solidão e isolamento que se manifesta no reflexo parcial do corpo que surge na mesa espelhada e atua como único elemento de companhia. Uma presença virtual, assim como aquilo que os olhos do personagem conseguem ver no interior do aparelho que está utilizando.

Na segunda fotografia dessa série, “Vazio acumulado” (Figura 9), a mesa com duas cadeiras e a possibilidade de diálogo é substituída por uma presença virtual representada pelo computador e o celular, companhias do personagem que parece aguardar há um longo tempo uma resposta ou um sinal. Um ambiente de acúmulos preenche toda composição e parece dificultar o convívio nesse espaço, assim como a janela cerrada bloqueia o avanço da luz exterior que escapa tímida por uma pequena fresta.

Trata-se de uma fotografia com um olhar frontal, mas que não possui uma definição exata dos planos. A partir do todo é possível distinguir de uma maneira mais exata o que está a frente – o personagem e seus aparelhos eletrônicos, assim como os móveis, a mesa e as cadeiras, – e o fundo –, composto por uma massa de objetos que se sobrepõem uns aos outros. Uma cena que se faz entre a nitidez e o desfoque.



Fig. 9 – Carlos Donaduzzi,
Vazio acumulado,
Fotografia, Impressão
pigmento mineral sobre
papel luster, 70 x 125 cm,
2018.

Buscou-se na composição da fotografia a ideia de um todo confuso e agrupado que mesmo a partir de uma iluminação uniforme não permite que os elementos no ambiente possam ser compreendidos na sua totalidade. O ambiente é saturado. Apesar de uma parede branca ao fundo, sua superfície é bloqueada por móveis, além de um tecido denso, escuro, de tons dourados, que cobre a única janela presente. São inúmeros objetos de cristal e ferro, amontoados e sobrepostos, além de vasos de porcelana que se confundem com a roupa do personagem.

Enquanto o corpo desse personagem se dissolve entre os objetos que compõe a cena, são suas mãos e olhos em direção a tela do computador que permitem esquecer tudo o que há no entorno para perceber a ação registrada na fotografia. As poltronas pintadas como se fossem feitas de ouro desaparecem quando o olhar do observador encontra a linha de visão do personagem que procura na tela do aparelho algum significado. É desse encontro de olhares que se evidencia a tensão proposta por essa fotografia.

O silêncio e a busca por transpor o tédio do personagem é oriundo da interpretação da obra *Room in New York* (Quarto em Nova Iorque), (Figura 10), óleo sobre tela de 1932, de Edward Hopper. Na pintura, dois personagens dividem o mesmo ambiente, próximos e ao mesmo tempo afastados por um abismo que tem o elemento da mesa como símbolo de uma barreira comunicacional. Esse mesmo móvel que em muitos

casos é local de encontro e diálogo se torna o *punctum* (BARTHES, 1980) de um convívio despedaçado.



Fig. 10 – Edward Hopper, *Room in New York*, 1932, Óleo sobre tela, 73,3 x 91,4 cm.

“Vazio acumulado” pretende falar sobre uma intimidade compartilhada que é cada vez mais virtual e menos presença efetiva, física. Algo semelhante ocorre também em “O espelho” (Figura 11), fotografia que busca dialogar com a óleo sobre tela de 1959, *Excursion into philosophy* (Excursão filosófica), (Figura 12), onde Hopper construiu uma cena com elementos mínimos, mas potentes. Uma mulher seminua adormecida tem seu rosto anônimo diante de um homem vestido e sentado à beira da cama com um olhar vazio e aparentemente hipnotizado por um ponto invisível ao chão.

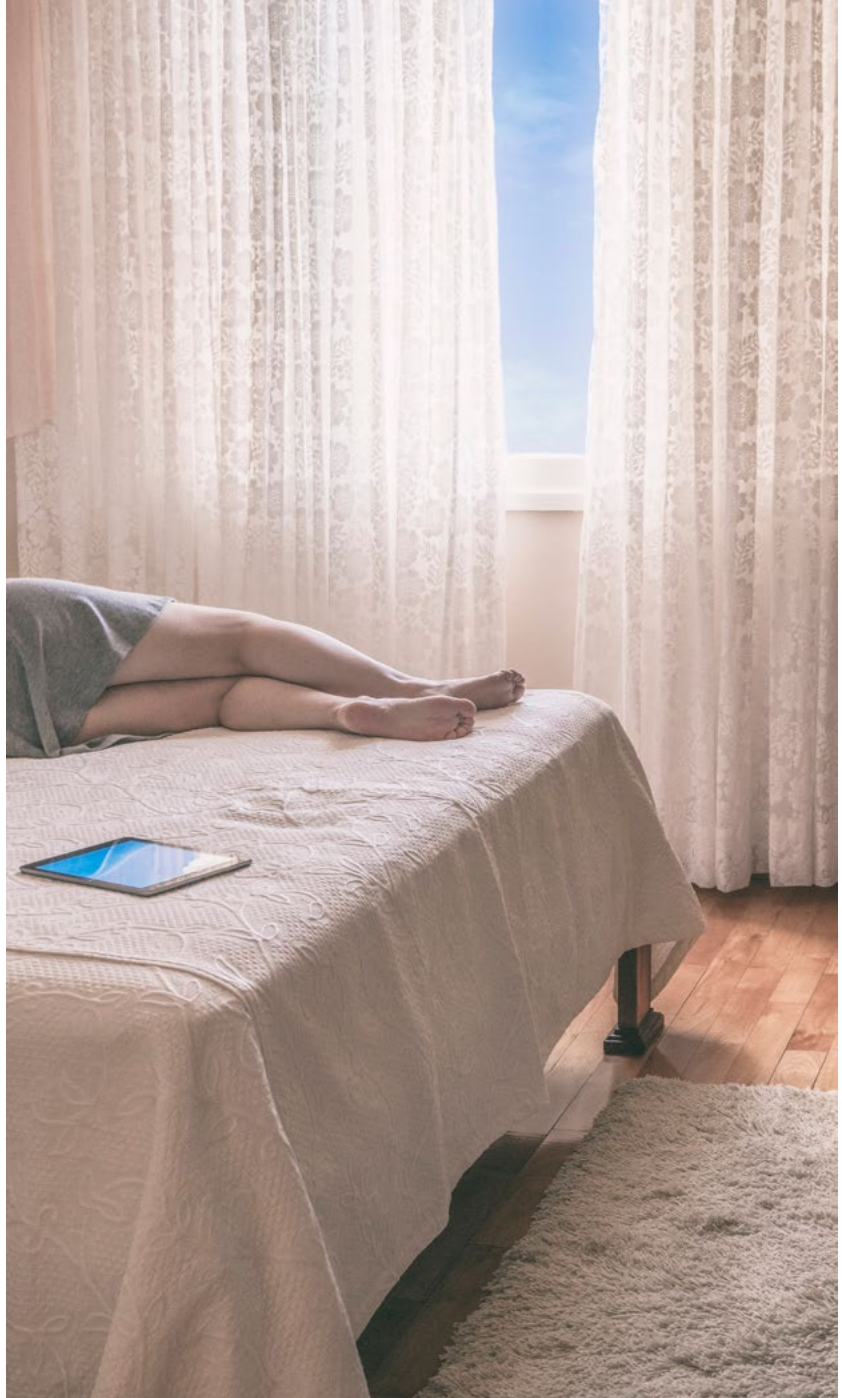


Fig. 11 – Carlos Donaduzzi,
O espelho, Fotografia,
Impressão pigmento mine-
ral sobre papel luster,
125 x 70 cm, 2018.



Fig. 12 – Edward Hopper,
Excursion into Philosophy,
1959, Óleo sobre tela, 76 x
102 cm.

A possibilidade de imaginar uma nova cena, com características do tempo de hoje influenciou o processo de criação de “O Espelho”, uma fotografia constituída na orientação vertical, mas que possui uma linha diagonal que se inicia-se no canto inferior esquerdo e finaliza na metade horizontal do enquadramento, organizando os três planos que compõe a sua superfície. O primeiro desses planos é composto pelo *tablet* sobre a cama e ao lado desse aparelho por uma marca de presença que não se encontra mais nesse local. O segundo plano é o que tem a linha horizontal da cama e as pernas da personagem como limite. Já o terceiro é constituído pela janela que permite a vista para o horizonte.

As cores pálidas e suavemente iluminadas de maneira invariável foram utilizadas pensando em

destacar os dois pontos de azul. Eles se sobressaem também pela conexão entre o que representam, as duas vistas de céu, em destaque na imagem, mas em menor importância para a personagem adormecida que os ignora.

Através de outro ângulo, da construção de outro cenário, diferente como é na pintura de Hopper, a figura da mulher solitária e também anônima habita um quarto onde a luz intensa e geométrica é substituída por uma luminosidade suave e esmaecida. A presença do outro personagem existente na pintura óleo sobre tela é agora uma marca na cama, de alguém que não está mais naquele espaço, enquanto o livro aberto se converte em um aparelho eletrônico com uma imagem que reflete a luz do céu. Nesse sentido, busca-se provocar os limites de compreensão da realidade, um céu idealizado, tanto na janela quanto na tela do equipamento eletrônico, elementos de hesitação que aspiram questionar o caráter ficcional do cotidiano.

O artifício luz, carregado de diferentes significações, é um detalhe complexo em toda produção de Hopper. É no sentido das luzes que muitos olhares dos personagens por ele retratados estão concentrados, como se buscassem nessas fontes luminosas algo que encerrasse seus momentos de angústia, de espera ou de solidão. Assim como nas demais fotografias apresentadas, onde a iluminação é de extrema importância, na fotografia “Uma e muitas

peças” (Figura 13), ela também invade o ambiente fotografado e sucinta pensamentos em torno da sua presença e função.

Nessa fotografia, foi a luz do sol que no momento da captura da imagem cortava diagonalmente o espaço, que indicou o posicionamento do personagem. Sentado em um sofá com a cabeça inclinada para baixo em direção ao *smartphone* que ele manuseia com suas duas mãos, ele recebe essa luz que preenche seu rosto e ainda incide sobre móveis e demais objetos que compõe o cenário.

Dessa luz natural e dura que indicou o ponto de interesse da fotografia, fontes artificiais de iluminação foram posicionadas ao longo de todo cenário para iluminar e esconder pequenos detalhes. Resquícios dessa luz tornam ainda mais brilhante uma das faces de um vaso de flores vazio que acompanha a linha do rosto do personagem. Aos poucos, com a intensidade dessas luzes diminuindo, a intenção foi guiar o olhar para a desordem de coisas sem formas definidas que se perdem no escuro que avança para o interior da cena.

Fotografada com intenção de captura frontal, os elementos, principalmente as luzes que atravessam “Uma e muitas pessoas” parecem subverter essa condição. Menos planejada e mais ao acaso que as demais fotografias dessa série, essa fotografia mantém a ideia de apresentar um ambiente repleto de acúmulos, onde elementos de diferentes épocas parecem conviver



Fig. 13 – Carlos Donaduzzi,
Uma e muitas pessoas,
Fotografia, Impressão
pigmento mineral sobre
papel luster, 100 x 180 cm,
2018.

com o abandono e a inutilidade. A solidão, por sua vez, se faz pela ideia de opor o vazio e pela figura de um personagem que mais uma vez parece alheio ao seu entorno.

Essa representação, de um personagem só e isolado, ainda que remeta a obra de Hopper, não apresenta nenhuma indicação ou referência específica ao trabalho do artista. O indivíduo que aparece em “Uma e muitas pessoas” (Figura 13) está com seu *smartphone*, mas não sabemos o que ele acessa. A intenção nessa fotografia encontra-se em mostrar momentos que possam remeter ao isolamento e a hiperconexão, ao olhar que deixa de perceber a luz do sol para focar-se no brilho de uma tela.

Se em Hopper, a luz, em muitas situações como blocos duros e quase abstratos que transbordam de fora para dentro dos ambientes retratados e que atravessa as cenas dos quadros é elemento marcante e em tal intensidade quanto um personagem, no meu trabalho, esse fascínio pela luminosidade se traduz pela intenção de construir atmosferas densas que possam insinuar sentimentos e conflitos.

Essa condição é fator preponderante também nos três vídeos que completam essa série e que serão discutidos no capítulo três dessa pesquisa. De maneiras distintas e reforçando as contaminações entre a pintura, a fotografia e o cinema, busca-se com as imagens de “Do outro lado do silêncio” um pensamento sobre o

silêncio e a possibilidade narrativa que transborda da vida cotidiana, entre os olhares para o horizonte e para as telas luminosas, mas principalmente para os personagens e as suas existências nesse mundo cada vez mais envolto, e com limites menos definidos, entre o real e o virtual.

2.1 *Tableau vivant:* entre pintura, fotografia e cinema

Estética da imobilidade, do silêncio e do “enquadramento”, mas igualmente da “reprodução”, um *tableau vivant* já é uma fotografia. (POIVERT, 2016, p. 108)

Para responder à questão título do seu ensaio, “A fotografia contemporânea tem uma história?”, o pesquisador francês Michel Poivert estabelece uma divisão que organiza a fotografia através de quatro diferentes tipos. Com base em um contexto histórico que possui a data de abertura para esse pensamento os

anos de 1980, sobretudo por uma ruptura em relação a arte conceitual, proveniente pelo seu declínio, segundo o autor, inicia-se um processo de retorno em direção a matéria pictórica, um redescobrimto da figura.

Nesse processo de estabelecer, não categorias, mas de organizar os fenômenos que se originam da pluralidade que a fotografia contemporânea manifesta (POIVERT, 2015), o autor define as suas vertentes em: experimental, documental, de reportagem e ainda, uma “fotografia sinônimo de arte contemporânea” (POIVERT, 2015, p. 140). Essa última, que de maneira resumida fala sobre uma imagem construída baseada principalmente em aspectos de teatralidade e encenação que se faz objeto para esse estudo.

Contudo, não se trata nesta imagem de reeditar aquilo que pode ser percebido, de aprisionar uma representação que já aconteceu (como reproduzir precisamente um *tableau vivant* ou documentar uma performance, por exemplo), mas de fazer da imagem a própria execução daquilo que se interpreta. O termo imagem encenada pode assim incluir esta dupla instância paradoxal do artifício e da operação de registro naquilo que ela contém de automatização.

A condição encenada da fotografia é deste modo expressa em sua exibição – a estilização teatral – enquanto continua mascarada num instantâneo, paradigma que determina as condições de um naturalismo do registro: observar um real bruto através da estilização da suspensão. (POIVERT, 2016, p. 105)

O paradoxo entre artificialidade e registro documental parece ser o cerne das questões que envolvem a imagem encenada. Sua força se concentra no espaço indeterminado de perceber o que está entre a *mise-en-scène* e o naturalismo que compõem sua visualidade.

Essa construção de pensamento se desenvolve a partir da concepção que parte da noção de *forme tableau*³³ em relação a fotografia e se estabelece através da ideia de *tableau photographie*, como:

uma forma de trazer as imagens à realidade, de reproduzir uma sensação da escala real dos assuntos tratados, o que ocorre na relação corporal com o espectador – é como se o espectador pudesse experimentar a sensação real de encontrar-se em espaços grandiosos... (RIBEIRO, 2016, p. 245)

A fotografia de quadro-vivo, na tradução do termo, como apresenta a pesquisadora Charlotte Cotton (2010) em seu estudo “A Fotografia como Arte Contemporânea”, utiliza-se de referências de fábulas, contos, lendas e outras histórias para propor uma narrativa visual, muitas vezes influenciada por referências pictóricas, concentrada em uma única fotografia, através do reconhecimento de uma cena coreografada composta por uma carga teatral e psicológica.

³³ “Por ocasião da exposição “*Une Autre Objectivité*”, em 1989, no texto do catálogo, Jean-François Chevrier, lança a ideia de *forme tableau* na fotografia, que passou a ser uma noção chave para a abordagem teórica de determinadas fotografias contemporâneas a partir do final do século XX.” (RIBEIRO, 2016, p. 230).

No cerne dessa estética onde as imagens representam cenas em que o espaço é pensado por meio da composição que articula atores ou modelos para atuarem como personagens de uma história e o artista/fotógrafo adquire um caráter de diretor de cena, o nome de Jeff Wall se torna evidente como um dos principais expoentes dessa ideia de fotografia. De maneira geral, a produção de Wall se constrói através de uma fusão de aspectos documentais e artificiais, sendo que é nesse limite entre dois extremos e da sua capacidade de observação do cotidiano que sua obra adquire originalidade.

Imaginemos uma fotografia tomada na vertical. Nela, a fachada de um prédio cobre diagonalmente sua superfície, uma linha imaginária que inicia do lado inferior direito em direção ao lado superior esquerdo, e do ponto de vista desse ângulo nota-se que essa edificação, possivelmente outrora um ponto comercial de grande movimentação, atualmente define no deserto de uma esquina a vias de abandono.

Na vitrine que contorna o encontro das ruas e acompanha o desenho da calçada encardida e vazia, grades de ferro desalinhadas protegem a integridade dos vidros cobertos por lonas desbotadas que bloqueiam a visão para o interior desse estabelecimento, transformando essas estruturas de transparência em espelhos opacos que criam imagens distorcidas das realidades nelas refletidas.

Sob esse cenário desgastado e centralizado no eixo vertical da fotografia, um homem, jovem, possivelmente um artista de rua, com a sua mão direita e entre seus dedos uma sacola vazia, segura-se nas barras da grade da vitrine como se estivesse buscando equilíbrio em um ambiente movediço. Ao mesmo momento, sua mão esquerda pinta delicadamente listras pretas tortuosas em uma máscara veneziana branca que cobre os seus olhos e nariz. Seu olhar é fixo diante desse mal reflexo que permite sua visualização. Usando um casaco vermelho e de capuz, esse jovem é como a imagem do super-herói pintada na parede desse mesmo prédio e que surge no segundo plano na fotografia, levemente desfocado, também mascarado e com um uniforme vermelho que cobre desde seu tronco até sua cabeça. Vemos agora dois personagens, dois habitantes anônimos das ruas, cada qual a sua maneira, mas ambos sem identidade reconhecida.

É sobre *Mask Maker* (Criador de máscara), (Figura 14), fotografia de 2005 de Jeff Wall, que essas palavras falam. Tomo o dito por Adolfo Montejo Navas, poeta, crítico e curador em seu livro, “Fotografia e poesia: afinidades eletivas” para notar que a fotografia de Jeff Wall faz pensar sobre a ambiguidade e a insuficiência do real. “A imagem é mais abrangente que a realidade” (NAVAS, 2017, p. 24). Esse mesmo real é a sua referência, mas não o seu compromisso.

“A princípio, queria ser pintor. Mas, em seguida, senti que a fotografia me fascinava cada vez mais. Era os anos de 1960 e tinha a impressão de que encontraria



Fig. 14 – Jeff Wall,
Mask Maker, 2005,
Cinematografia,
Transparência em caixa de
luz, 172.7 x 140.5 x 4.8 cm.

34 No original: “I originally wanted to be a painter but slowly photography became more fascinating. This was in the 1960’s still and it seemed like there was a direction for me in that medium.” (WALL, 2002).

nela o meu lugar.” (WALL, 2002, tradução nossa)³⁴.

Essa é uma das primeiras frases ditas por Jeff Wall em *Contacts* (Contatos), documentário de 2002 que busca dissecar sua produção através da apresentação das etapas que envolvem a produção do seu trabalho,

desde suas motivações e esboços até a montagem das grandes caixas iluminadas que servem de suporte para suas imagens. Jeff Wall (2002) é admirador de obras de Pieter Brugel, Diego Velázquez, Eugène Delacroix e Édouard Manet, artistas que formam um conjunto ao qual ele se baseou para desenvolver a ideia de uma fotografia pensada para a parede, em escala humana, com composições que destacam as cores, mas que não buscam imitar a pintura, e sim criar um vínculo com ela.

O impacto visual e as referências pictóricas fizeram com que a fotografia de Wall adquirisse de maneira bastante natural essa superfície de associação com a pintura. Ainda assim, mesmo depois de tornar visível a cada cena retratada e de não esconder sua admiração e referência à pintura, Jeff Wall insere o elemento luz que rompe a dualidade comparativa entre fotografia/pintura e aproxima o cinema dessa discussão de contágios entre linguagens. Não somente entre linguagens, mas das singularidades que envolvem essa tríade de manifestações artísticas.

Cinematographic photographic, na tradução para o português, Cinematografia, diferente de fotografia cinematográfica, que significa desenho de luz para imagens em movimento e não parece a melhor maneira de traduzir o termo, estabelece a nomenclatura que define uma concepção de fotografia encenada, com a presença de atores, cenário, figurino e direção de

cena, e nomeia, de maneira geral, a condição técnica da imagem no trabalho de Jeff Wall. Como resultado visual, as cinematografias de Wall são transformadas em *light boxes* (caixas de luzes), compostas por impressões de imagens em transparências e iluminadas em formatos de suportes que remetem a *outdoors* de escala industrial, explorados como meio estético pelo artista.

As imagens iluminadas de Wall falam sobre representações de acontecimentos, “de fragmentos ou de microcosmos” (WALL, 2002, tradução nossa)³⁵, como sugere o artista ao ser questionado no mesmo documentário. Existe uma pergunta recorrente associada a produção de Wall que questiona quando se trata de realidade e em que momento inicia a ficção em suas imagens. Na verdade, para o artista, a própria ideia de ficção não cabe quando o assunto são suas fotografias, mas admite o pensamento sobre uma noção de imaginação. De maneira direta ele afirma, em outro documentário, *Jeff Wall: an impossible photography* (Jeff Wall: uma fotografia impossível), 2017, sobre uma fala a respeito de *Mask maker*, mas em relação ao seu trabalho de modo geral, que o “como aconteceu é secundário comparado ao que aconteceu” (WALL, 2017, tradução nossa)³⁶.

³⁵ No original: “It’s a simply a fragment or it’s microcosmos.” (WALL, 2002).

³⁶ No original: “How it happened is secondary to the fact that it happened.” (WALL, 2017).

Diante da insistência da questão e talvez imaginando a sequência de perguntas, Jeff Wall prolonga sua resposta em direção a essa busca incessante de encontrar verdades e mentiras na

imagem fotográfica, não somente em relação ao seu trabalho, mas sobre a fotografia de um modo em geral. Para o artista, o caráter factual e histórico ligado a fotografia, sobretudo a fotografia nas artes visuais, as questões de veracidade parecem importar mais do que em outras artes, como no teatro, no cinema ou na pintura, por exemplo (2017). A reconstrução de uma cena, parcialmente ou integralmente, parece ser um dos pontos que envolve o trabalho de Jeff Wall, talvez pelo fato de que esse limite entre o que pode ser dito como real e o real construído seja o elemento de hesitação na percepção da imagem e a consequência que dificulta sua compreensão ou catalogação como uma imagem de uma ou outra categoria. Assim, as fotografias de Wall são exatamente o oposto de uma afirmação conclusiva.

Em *Pictures like poems* (Imagens como poemas), entrevista concedida em 2015, Jeff Wall se descreve como uma pessoa observadora, capaz de lidar com as aparências do mundo que absorve por meio de experiências, seja por uma leitura, uma memória ou uma caminhada que o faz perceber algo que futuramente poderá fazer parte de um processo de fabricação de uma composição. Assim, Wall transforma cenas construídas em imagens instantâneas. Ele define personagens, os controla, mas até determinado ponto, sua posição ou o movimento que irá fazer para que a cena aconteça como planejado. Porém, existe uma parcela de autonomia, quando Wall permite a existência desses personagens e os convida a participarem das

encenações mais do que como elementos de um cenário. Nesse ponto, em fotografias como *A view from an apartment* (A vista de um apartamento), de 2004-2005 (Figura 15), os personagens voltam a ser eles mesmos, retornam a sua própria identidade e repetem o que já fazem cotidianamente (WALL, 2005).



Fig. 15 – Jeff Wall, *A View From an Apartment*, 2004-5, Cinematografia, Transparência em caixa de luz, 167 x 244 cm.

A fotografia em questão é uma das imagens abordadas no documentário *Jeff Wall: tableaux pictures photographs* (Jeff Wall: fotografias de quadro-vivo), de 2014, no qual Wall apresenta seu processo de produção que inicia com o aluguel do apartamento retratado e o convite para que uma mulher passasse a morar no local, decorando e mobiliando o espaço de acordo com suas vontades e necessidades. Esse acordo permitia Wall posicionar uma câmera e filmar o passar dos dias nesse apartamento, até que o artista encontrasse um

momento em específico e, a partir dele, construiu a ideia de uma fotografia.

Quando Wall encontrou na duração do tempo o segundo exato que seria fixado em uma cinematografia, ele pediu para que a moradora do apartamento, agora personagem, revivesse aquele momento desejado. Ainda, pediu para que convidasse outra pessoa, também íntima ao espaço, para simplesmente habitá-lo, sem qualquer função determinada. A personagem principal começa a passar roupa, não uma roupa integrante do cenário como algum elemento somente interessante a narrativa, mas a sua própria roupa, a mesma que talvez irá guardar no roupeiro do quarto do apartamento que ela continuará habitando por indeterminados dias. “Eu não estava procurando nada dramático, apenas um apartamento com a vida acontecendo” (WALL, 2014, tradução nossa)³⁷.

Na composição que vemos na fotografia existe a interferência do artista, na qual Wall alterou, segundo conta no mesmo documentário, objetos de lugar, equilibrou elementos de cores e ensaiou a posição e o momento exato da apreensão do movimento realizado pela personagem/habitante do apartamento. Ainda assim, a imagem continua sendo um fragmento de realidade, mesmo com todos esses indícios de fabricação.

³⁷ No original: “I wasn’t looking for anything dramatic, just an apartment with life happening...” (WALL, 2014).

Por outro lado, se a fotografia sempre se definiu pela parcela de representação real, pela chamada “aderência ao referente”, é certo que a fotografia contemporânea muitas vezes flexibilizou a imagem até tal ponto que a verdade das imagens não pode mais ser medida pela proximidade como o real, o documental, mas com a suspeita... (NAVAS, 2017, p. 33)

Entre o referente e a suspeita, como menciona Adolfo Montejó Navas (2017) em relação a fotografia contemporânea, de um modo geral, e poderia ser também sobre a produção de Jeff Wall, pois ela parece se constituir desses diferentes níveis de verdade sobre o real. “O que você vê ocorrendo, ocorreu” (WALL, 2017, tradução nossa)³⁸.

Wall propõe também com suas fotografias, convites a intimidade dos personagens retratados. Em *Summer afternoons* (Manhãs de verão), de 2013 (Figura 16), o artista apresenta um casal, os dois nus e deitados, ela em uma cama e ele no chão, separados enquanto imagem, através de duas fotografias impressas que formam um díptico.

Em quadros de diferentes formatos vemos dois enquadramentos frontais que a partir de ângulos distintos mostram faces do mesmo ambiente. Em um quarto de paredes amarelas com quatro quadros em tons de verde e duas poltronas rosas vemos o homem nu de corpo inteiro, mas não temos acesso ao seu rosto. Ele está de frente para a porta de saída do quarto,

³⁸ No original: “What you see happening, happened.” (WALL, 2017).

parece aguardar por algo que pode surgir por aquela abertura. Ainda, é possível ver alguns livros, uma mesa de escritório, assim como uma cadeira que se repete na fotografia ao lado e um lençol estampado que conecta as duas imagens.

Esse é o lençol que cobre a cama a qual a mulher nua está deitada, com olhar pensativo e em direção a fonte de luz que guia sua mirada para a janela. De imediato, essa cena nos permite associar o ambiente com pinturas como *Sun in a empty room* (Sol em um quarto vazio), de 1963, de Edward Hopper, pela luminosidade que atravessa a figura e pela projeção da luz do sol na parede desse quarto. Da mesma maneira, a personagem remete a nus pintados pelo mesmo artista, como em *Morning in a City* (Manhã na cidade), de 1944 e/ou *Woman in the Sun* (Mulher no sol), de 1961.

Além da proximidade com obras da história da arte, há uma outra recorrência de fotografias produzidas por Jeff Wall que apresentam personagens envolvidos por possíveis narrativas³⁹. O artista dispõe elementos que permitem a cada espectador imaginar possíveis desfechos para as cenas imóveis.

Jeff Wall cita Edward Hopper para falar sobre o cotidiano. O fotógrafo constrói um retrato atual através de significados baseados em vistas do passado. Revive e refaz. A “... fotografia artística contemporânea indaga se de fato a realidade é imobilizada quando fotografada” (COTTON, 2010, p. 213). Talvez a realidade

39 Definição apresentada para o termo *Storyteller*, apresentado no glossário do estudo referente sobre a obra de Jeff Wall realizado pela Tate Modern. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/jeff-wall-resources-and-biography/jeff-wall-glossary>.

seja reconstruída (assim como busquei realizar nas imagens que apresento), uma repetição de motivos que de tempos em tempos são absorvidos por diferentes artistas, com variações, semelhanças e diferenças, e através de apropriações e releituras trazem para a discussão as imagens preexistentes (COTTON, 2010) que a fotografia contemporânea retoma.



Fig. 16 – Jeff Wall, *Summer afternoons*, fotografia, díptico, 183 x 212,4 cm e 200 x 251,5 cm, 2013.

Se a fotografia, ou melhor, as cinematografias de Jeff Wall são construídas e percebidas pela sutil relação entre a artificialidade e o documento, sendo uma prevalência maior da primeira característica, a fotografia de Philip-Lorca diCorcia se efetiva, inicialmente, por um destaque maior ao documental, ainda que ressaltando relações próximas entre o que pode ser dito como o verdadeiro na imagem e o atravessamento para o ficcional.

Publicada no formato de livro, em 2013, a série *Hustlers* (Garotos de programa), (Figura 17), de diCorcia foi amplamente discutida, principalmente através de uma concepção de leitura próxima ao relato social. Philip-Lorca diCorcia fotografou garotos de programa titulando cada fotografia com seus nomes, idade, cidade onde a foto foi realizada e o valor pago como cachê pela imagem, sendo a mesma quantidade de dinheiro cobrada por esses homens pelo seu serviço. Porém, diCorcia deslocava essas pessoas inserindo-as em cenários preparados, em ambientes que as tornavam personagens baseados nas suas próprias vidas.



Fig. 17 – Philip-Lorca diCorcia, *Eddie Anderson; 21 Years Old; Houston, Texas; \$20* da série *Hustlers*, 1990-2, Fotografia, 60 x 91,1 cm.

Sob o contexto da pandemia de AIDS durante o final dos anos de 1980 e início dos anos de 1990 (BICKER, 2013), diCorcia buscou na costa oeste dos Estados Unidos, especificamente em Los Angeles e

na região de Santa Mônica, locais bastantes afetados por essa crise, pessoas que pudessem atuar em suas composições. Devido ao financiamento (BICKER, 2013) recebido para a realização da série, diCorcia tinha como restrição não realizar um trabalho “obsceno”. Suas fotografias resultaram em imagens de enorme sutileza, com uma nítida preocupação de valorizar a humanidade dessas pessoas, naquele momento completamente rejeitadas pela sociedade e pelo próprio país.

Em estacionamentos, postos de gasolina, hotéis e em beiras de estradas, diCorcia aproximou-se também de viciados em drogas e traficantes que perambulavam constantemente pelos arredores desses locais e os retratou em suas intimidades. Sozinhos ou completamente isolados nos espaços que estão inseridos, nota-se, em cada fotografia, uma enorme cumplicidade entre fotógrafo e fotografado, uma autenticidade tão intensa nas expressões retratadas que em determinados momentos, como espectadores, esquecemos que se tratam de imagens encenadas. Nesse exato instante se concretiza o impacto de *Hustlers*, não só pelo seu contexto social, que discute uma situação de extrema importância, mas pela maneira como a imagem constrói a contradição entre “a ficção pós-moderna e fato documental” (GALASSI apud BICKER, 2013, tradução nossa) que traz luz a essas faces invisíveis retratadas por diCorcia.

As palavras de Peter Galassi, curador chefe de fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque no período em que Philip-Lorca diCorcia exibiu as primeiras imagens da série *Hustlers*, ainda nos anos de 1990, representam de uma maneira resumida uma definição sobre a totalidade da produção do artista.

Anterior, no que diz respeito a publicação na sua totalidade, a esse trabalho icônico de diCorcia, foi lançada em 2003 a exposição/livro *A Storybook life* (O livro de histórias da vida), contendo 76 fotografias realizadas ao longo de três décadas, onde o artista apresentou fotografias desapegadas de uma narrativa sequencial, ainda que a primeira e a última fotografia impliquem em imagens de um mesmo personagem deitado, primeiro em uma cama e posteriormente em um caixão.

Esse personagem que abre e encerra *A Storybook life* é na verdade o seu próprio pai (BUSSARD, 2006). Philip-Lorca diCorcia aborda de diferentes maneiras relações de intimidade nesse ensaio visual, que apesar de aparentemente não trazer vínculos concisos na sequência de imagens, sua família é bastante presente no decorrer de todas as fotografias, assim como, cada um dos parentes que passam a habitar suas composições se tornam anônimos quando o artista resolve não os nominar, intitulado as fotografias de acordo com os locais e datas onde cada uma foi realizada.

Hartford, 1989 (Figura 18), título que faz referência à cidade de origem de Philip-Lorca diCorcia apresenta uma personagem que possivelmente se auto interpreta. Assim como Jeff Wall realizou em *A view from an apartment*, quando a sua intenção era ver a vida acontecendo e convidar uma pessoa a simplesmente repetir o que fazia cotidianamente, diCorcia parece reter um olhar para os detalhes que o cercam e, a partir dessas referências, busca ressignificar esses momentos através de encenações que buscam construir possibilidades de narrativa dentro de uma dramaticidade construída.



Fig. 18 – Philip-Lorca diCorcia, *Hartford, 1989*, 1989, Fotografia, 40 x 50 cm.

Katherine Bussard, curadora da exposição *So the Story Goes* (Assim a história continua), realizada em

2006 no Instituto de Arte de Chicago, a qual integrou fotografias da série *A Storybook Life* de Philip-Lorca diCorcia, discorre sobre a questão narrativa entre ficção e documento e a relação da vida pessoal do artista no contexto dessas imagens.

Afinal, a relação persuasiva da fotografia com o realismo e a documentação está continuamente em tensão com sua capacidade igualmente poderosa de fantasia e artificialidade. *A Storybook life* enfatiza a percepção individual e, mais precisamente, como essa percepção investe as fotografias com significados fluidos e variáveis. E, como o significado muda e se transforma em relação à condição de cada espectador, a narrativa se altera continuamente, em fluxo e subvertida. À medida que a vida de diCorcia interage com a nossa, começa uma nova fábula. (BUSSARD, 2006, tradução nossa)

A relação entre ficção e real, entre a verdade construída e o documento, atravessa de um modo geral a discussão sobre a fotografia artística contemporânea e nesse contexto, a fotografia de quadro-vivo. O que surge como original em *A Storybook life* é a intimidade do artista que aproxima, ao mesmo tempo que afasta, o espectador da sua vida pessoal. Desde a escolha pelo pequeno formato de impressão dessas fotografias, na contramão da escala humana normalmente associada a fotografia de quadro-vivo, diCorcia busca um olhar

de proximidade diante da intimidade impressa. Nessa relação de falso convívio criada pelo folhear das páginas do livro, do álbum de família, voltamos a ser meros desconhecidos desses personagens que atuam, talvez como eles mesmo, mas nas fábulas conduzidas pelo artista.

Quanto mais as fotografias de Philip-Lorca diCorcia se aproximam em aparência do documental, mais próximas às concepções de ficção elas estão. Ao mostrar a intimidade e subverte-la enquanto tema, o artista também se afasta das comparações com a imagem cinematográfica e as possibilidades de imaginação do quadro futuro. As histórias contadas por diCorcia parecem se encerrarem ou acontecerem somente na extensão do título de suas obras, nos locais, datas ou nomes que elas apresentam. A cada página seguinte do livro existe um novo começo.

Se Philip-Lorca diCorcia renega a proximidade de aparência com a imagem do cinema (DICORCIA, 2015) em suas fotografias, o fotógrafo estadunidense Gregory Crewdson busca através de suas imagens atuar justamente no caráter dúbio dessas linguagens. A ideia da suspensão de tempo da imagem em movimento é visível em *Untitled (Brief Encounter)* (Sem título – Breve encontro), (Figura 19), fotografia da série *Beneath the Roses* (Sob as rosas), de 2006. As fotografias de Crewdson são minuciosamente elaboradas. Há um enorme cuidado com as encenações e as composições

dos cenários. De grandes dimensões, suas fotografias remetem à estética do cinematográfico.



Fig. 19 – Gregory Crewdson, *Untitled (Brief Encounter)*, 2006, Fotografia, 144,8 x 223,5 cm, 2006.

Na fotografia citada vê-se um plano geral, um enquadramento de ambientação, utilizado no cinema para evidenciar onde ocorrerá a narrativa que está por vir. É um plano que apresenta o todo, e que em muitos casos torna visíveis elementos importantes para a construção de um pensamento em torno do filme, nesse caso, da fotografia.

Na busca por registrar “momentos perfeitos”, Gregory Crewdson explora a vida cotidiana americana, influenciado pela maneira como o cinema e a pintura representaram esse imaginário popular. Existe um jogo entre realidade e ficção, da representação da banalidade e espontaneidade – um olhar direto para

as pinturas de Edward Hopper –, assim como para as estranhezas do dia a dia. Cabe citar a atmosfera de filmes policiais, como *Fargo* (Figura 20), 1996, de Joel e Ethan Coen, que compõem um conjunto de características onde se pode verificar a influência da cor que emerge da produção fotográfica de Fred Herzog e William Eggleston. A fotografia de Crewdson evidencia o lado comum do sonho americano e o envolve em uma densidade dramática – pensa-se em *Paris, Texas* (Figura 21), 1984, de Wim Wenders – para construir imagens de contemplação que evocam também o silêncio e a solidão.

A referência tanto em Fred Herzog quanto em William Eggleston é presente não somente no caráter cromático, mas também no interesse pelos detalhes e personagens das ruas, destacando elementos que fazem parte da paisagem urbana da cidade. O personagem que caminha solitário pela calçada coberta de neve na fotografia *Untitled (Brief Encounter)* de Crewdson é muito próximo a representação de um dos homens que vaga na fotografia *Two Men in Fog* (Dois homens na neblina), (Figura 22), 1958, de Fred Herzog, por uma rua também parcialmente deserta.

A atmosfera silenciosa e por vezes desconfortáveis de Edward Hopper é presença marcante na fotografia *Untitled (Brief Encounter)* e possível de associação tanto com Jeff Wall como com Philip Lorca diCorcia. A representação da melancolia e da solidão acarreta essa observação comum aos três artistas. Na fotografia de Crewdson, no entanto, no



Fig. 20 – *Frame do filme Fargo, 1996, de Joel e Ethan Coen.*



Fig. 21 – *Frame do filme Paris, Texas, 1984, de Wim Wenders.*



Fig. 22 – *Fred Herzog, Two Men in Fog, 1958, Fotografia, 30 x 20 cm.*

canto inferior direito nota-se uma mulher de vermelho sozinha, sentada em uma mesa de um bar. A iluminação do ambiente é vibrante e quente, contrastando com o interior frio e levemente escuro. Imediatamente é possível associar esse fragmento de cena à *Automat* (Automático), (Figura 23), pintura de 1927 de Hopper, que possui uma temática bastante semelhante, com a mesma relação entre espaço interno, externo e de uma personagem, que vagorosamente aproveita seu café durante um intervalo de solitude.



Fig. 23 – Edward Hopper, *Automat*, 1927, óleo sobre tela, 71 x 91 cm.

A obra silenciosa de Crewdson evoca a sutileza do vazio. Instantes de um tempo que fazem o olhar

percorrer cada elemento, permitindo a construção de narrativas por associações dentro de sua superfície. O vaguear desse olhar circular (FLUSSER, 2011) proporciona a sensação de espera por algo que venha a acontecer a partir da imagem oferecida pelo artista, da mesma maneira como as pinturas de Edward Hopper já permitiam pensá-las.

2.2

Um filme sobre as pinturas de Edward Hopper

Assim como é recorrente ao discutir a pintura de Edward Hopper e suas interpretações do cotidiano, nesse caso, as cenas urbanas que retratam convívios ou a relação do indivíduo com o ambiente ao qual está inserido e mencionar as sensações de silêncio e solidão, é notável falas que abordam sobre uma aparência cinematográfica que suas obras também manifestam. A presença marcante da luz, as indicações de olhares, a maneira como as cenas são construídas e a suposição de narrativas permitem essa associação a partir de aspectos recorrentes em discussões sobre cinema.

O instante que se insinua transbordar para fora do enquadramento, o momento de transição que alude, a partir do estático para o movimento, e por consequência associa as pinturas com a imagem cinematográfica não se trata apenas de uma sensação involuntária. Existem nas pinturas de Hopper pontos

fundamentais que permitem essa discussão.

O primeiro aspecto de semelhança e já mencionado é o enquadramento. Hopper decide o que será visto pelo observador de uma maneira muito próxima como ocorre na construção da imagem cinematográfica.

Essa questão diz respeito ao plano, a unidade de um filme localizada entre dois cortes, e a ideia de o que se vê nas obras de Hopper são na verdade visões emuladas de uma câmera. Obviamente essa é somente uma suposição, pois mesmo ao analisar seus trabalhos não se pode afirmar de maneira definitiva que o próprio artista buscava em diferentes filmes referências para compor suas telas. Porém, o inverso dessa afirmação já foi e continua sendo ratificado por inúmeros filmes que apresentam sequências inteiras e cenas baseadas em suas pinturas.

Em uma dessas obras em específico, o contágio entre pintura, fotografia e cinema apresenta-se tão significativa para a narrativa quanto um personagem é para um roteiro. O longa-metragem do diretor austríaco Gustav Deutsch, lançado em 2013, correu o risco, a partir de um olhar menos atento, de passar como uma simples versão em formato filme de pinturas de Edward Hopper. *Shirley: Visions of reality* (Shirley: visões da realidade), (Figura 24), não apenas conecta treze pinturas em uma narrativa que busca dialogar diferentes obras. O filme de Deutsch atravessa momentos impactantes da história norte-americana,

como a Grande Depressão e o discurso histórico de Martin Luther King contra a segregação racial nos Estados Unidos. Esse contexto social retratado no filme é o plano de fundo, diga-se ativo e capaz, de influenciar decisões, que conta com uma protagonista inquieta e oposta aos ideais da época. É o olhar do diretor, mas anteriormente um espectador, que supõe sua interpretação de narrativa diante das pinturas de Hopper.



Fig. 24 – Frame do filme *Shirley: Visions of reality*, 2013, de Gustav Deutsch.

Adjetivos mencionados em outros momentos do texto, como os de melancolia, solidão e silêncio são também associadas as telas de Hopper pelo diretor, principalmente as pinturas que destacam momentos da vida urbana, algumas dessas recriadas como *tableau vivant* (Figura 25) no filme em questão. Os olhares vagos, os momentos de incerteza, os pequenos dramas do cotidiano são retratados de maneira singular e

evidenciam personagens que parecem presos em suas vidas claustrofóbicas.



Fig. 25 – Imagem de bastidores do filme *Shirley: Visions of reality*, 2013, de Gustav Deutsch.

Eles habitam cenários construídos com elementos mínimos e na maioria das vezes suas únicas companhias são as luzes duras e de formas próximas ao surreal, que invadem e transbordam os ambientes, contaminando e guiando o olhar do observador pelas superfícies das pinturas de Hopper e também do filme de Deutsch, que se esforça em reproduzir fielmente cada detalhe de pigmento em versão fílmica. E assim como nas telas de Hopper, o silêncio dos ambientes retratados no filme é sentido pelo espectador. E mesmo quando nesses espaços habitam mais de uma pessoa, o sentimento de solidão é potencializado, não há vestígios de comunicação.

No filme, Deutsch valoriza a presença da luz na construção desses espaços transitórios pelos quais *Shirley* atravessa. Nesses cenários o viver parece suspenso, é como se todo o filme e porque não, as próprias obras de Hopper falassem sobre um estado intermediário. Talvez por isso, como espectadores, pensamos e imaginamos tanto o que as imagens podem contar, o atravessamento material do quadro, a busca por um infinito. Essa sensação permite tomar a ideia de “fora-de-campo” proposta por Jacques Aumont (2004), teórico do cinema, a partir da tese de André Bazin em “Pintura e cinema” para buscar entender o anseio pelo próximo fato na relação entre quadro fílmico e pictórico. A diferenciação entre quadro fílmico e quadro pictórico, o primeiro de característica centrífuga e a segunda centrípeta, no que diz respeito ao olhar, pode ser entendido se pensarmos a pintura e o cinema como linguagens isoladas, afinal, em uma definição geral de quadro, para Aumont, esse é compreendido como algo “que faz com que a imagem não seja infinita, nem indefinida, o que termina a imagem, o que a detém.” (2004, p. 112).

Mas, utilizando-se de um raciocínio do próprio Aumont nesse mesmo estudo, a janela permite ver por através dela. As pinturas de Hopper, por excelência propõem supor o extracampo, o atravessamento da moldura e a imaginação do que não é visto. Deutsch vê além da janela a partir de uma troca mútua entre pintura e cinema, não só pela aparência, mas pela

sensação do olhar. Ainda, nesse ponto de passagem pictórico-filmico há uma pausa fotográfica, um momento em que tudo em cena converge para o estático. Não é uma tentativa de enganar o olhar, o enquadramento está definido, a ambientação da pintura estabelecida, os atores postos e por frações de segundos de ausência de movimento a sensação de supor uma narrativa a partir de uma imagem fixa se dissolve, e passamos agora a condição de espectadores de um filme.

Essa passagem suave, o tom contemplativo e desacelerado do desenvolver das cenas contrasta com uma narrativa de caráter existencialista, misteriosa e carregada de conflitos que o filme apresenta. Shirley é uma atriz, *outsider* e idealista que se vê obrigada a além da sua profissão, trabalhar também em outras funções. Ao longo do filme e da sua montagem peculiar onde as variações de enquadramentos são mínimas e os movimentos de câmera menores ainda, vamos percebendo todos os motivos de suas inquietações e pensamentos de acordo com as sucessões das sequências de cenas.

Na estrutura do filme, os quadros de Hopper não se tocam. Entre cada *tableau vivant* filmado há um intervalo entre os planos. Em uma visão geral e se assistíssemos o filme sem áudio poderíamos até supor que se embaralhássemos a ordem das pinturas representadas teríamos o mesmo efeito ao final.

Porém, esse vazio visual entre cada uma das cenas é o mesmo que as fazem se conectarem. Iniciadas e finalizadas por *fades, in* e *out*, longos e suaves, é como se as cenas criadas por Deutsch quisessem-nos lembrar que estamos dentro de um museu diante de pinturas de Hopper, e esse vazio nas imagens do filme são os passos e olhares em direção a parede vazia que damos caminhando em direção a próxima obra. Nesse momento de distância entre planos uma narração radiofônica contextualiza o momento vivido, indicando assim o cenário político-social e a relação com a vida pessoal da personagem.

O contexto de crise é importante em toda narrativa, o filme evoca em determinados momentos sentimentos de esperança com o futuro que está por vir. Na penúltima cena, após passar por inúmeras desventuras, Shirley, prestes a definir um novo rumo em sua vida observa os cômodos de uma casa vazia onde ao fundo o som do rádio faz-se ouvir um discurso de tom libertador. Outra vez, como em diversos momentos dessa história, ela direciona o olhar para o horizonte através de uma janela. Seria o típico e possível final feliz?

Poderia surgir uma nova cena, um suspiro de alívio da personagem, um breve sorriso e esse seria o momento ideal para a trilha sonora se destacar e a inscrição enorme com as palavras *the end* surgirem na tela. Porém, não é esse o final, a pintura de Hopper não

fala e talvez não permita imaginar finais assim. Não que ela não admita imaginar finais felizes, o que ela não aceita são os finais fechados, com ponto final, suas obras se finalizam em reticências.

Após uma transição suave e segundos de escuridão a última cena surge lentamente iluminando a tela de projeção assim como o sol do amanhecer rompe as cortinas das janelas dos vagões de trem.

A versão audiovisual de *Chair Car* (Cadeira do vagão) (Figura 26), óleo sobre tela de 1965 mostra um trem, esse espaço transitório repleto de pessoas que dividem seus silêncios. O cenário perfeito para uma narrativa aberta, sem desfechos definidos e com a possibilidade de cada espectador desejar o final que preferir. Deutsch encontrou uma maneira de encerrar o filme assim como Hopper utilizava em suas pinturas, através de uma moldura rígida que distingue o visto do que pode ser imaginado.

Muitos anos antes de *Shirley: Visions of reality* estrear nos cinemas, inúmeros filmes já haviam, em algum momento, referenciado obras de Edward Hopper, seja a partir de citações puramente visuais, e em outros casos se aproximando também de aspectos direcionados a atmosfera silenciosa característica das obras do artista. Alfred Hitchcock, Michelangelo Antonioni e Wim Wenders são alguns dos mais conhecidos exemplos de diretores que buscaram em Hopper soluções para os conflitos de suas histórias.

Rear Window (Janela Indiscreta), 1954, de Hitchcock, a *Trilogia da Incomunicabilidade*⁴⁰, 1960 a 1962, de Antonioni e *The End of Violence* (O fim da violência), 1997, de Wenders são exemplos clássicos, somente desses cineastas, dessa relação íntima e observada de diferentes ângulos que reflete Hopper e o cinema.



Fig. 26 – Edward Hopper, *Chair Car*, 1965, óleo sobre tela, 101,6 x 127 cm..

Ainda, é possível citar também David Lean com *Brief Encounter* (Desencanto), de 1945, Hebert Ross e *Pennies From Heaven* (Dinheiro do Céu), filme de 1981 e ainda *Profondo Rosso* (Prelúdio para Matar), de 1975, um dos principais filmes de Dario Argento, como exemplos dessas conexões. Porém, sem a intenção de apresentar uma lista de produções cinematográficas e suas semelhanças com obras específicas do artista em

⁴⁰ A *Trilogia da Incomunicabilidade* é composta pelos filmes, *A Aventura*, 1960, *A Noite*, 1961 e *O Eclipse*, 1962.

questão, o que se pretende é destacar como a obra de Hopper interferiu e influenciou diferentes pensamentos em torno da imagem cinematográfica.

Assim, qual seria o motivo que invariavelmente, de tempos em tempos, surgem filmes que fazem reconhecer alguns traços *hopperianos*? A resposta mais comum para essa resposta seria enumerar aspectos visuais, como cores saturadas, a presença marcante da luz, as composições e sobretudo o enquadramento. Basta perceber a enorme quantidade de vezes que a óleo sobre tela *Nighthawks* (Falcões da noite) (Figura 27), 1942, já foi recriada e citada em filmes, desenhos animados e outras obras de arte.



Fig. 27 – Edward Hopper, *Nighthawks*, 1942, óleo sobre tela, 84 x 152 cm.

Essa aparência cinematográfica que parece surgir do cinema e busca na pintura a sua referência não ocorre ou ocorreu em via única. O próprio Edward Hopper, e textos referentes a sua produção dão conta (KLANZFELDER, 2003), era um grande admirador da

sétima arte, frequentando com bastante assiduidade salas de cinema. Fato que pode representar uma possível resposta a influência e trocas entre linguagens percebidas ao analisar a relação pintura/cinema em suas obras.

Porém, é preciso ter cuidado em afirmar que Hopper buscava em filmes referências para suas pinturas. Embora, ao analisar sua produção entre os anos de 1920 e 1960 é possível traçar aspectos que possibilitam pensar essas trocas. Contudo, essa é uma visão que parte de um estudo sobre fotografia e cinema e as aproximações que surgem dessas linguagens em direção a pintura do artista. Perceber o que o cinema possa ter influenciado na pintura é um exercício que parece atuar no fluxo oposto, pois a resposta para as inúmeras citações a Hopper parece ocorrer justamente nos detalhes onde o cinema se reconhece.

De tal modo, é possível notar em obras de Edward Hopper um conjunto de características que surgem de nuances que perpassem desde o cinema expressionista alemão até a estética *noir* (KURTINAITS, 2010), destacando também aspectos, ainda que sutis, da pintura metafísica. De maneira simplificada, a expressão dos sentimentos e o caráter psicológico do cinema expressionista, o contraste acentuado e ambientação do cinema *noir*, e o enigmático vazio de luzes e sombras geométricas presentes em pinturas de Giorgio de Chirico parecem compor um conjunto de detalhes perceptíveis em Hopper.

Para compor esse pensamento, cabe associar um dos filmes citados, *Profondo Rosso* de Dario Argento com a obra *Nighthawks*, de 1942, de Hopper. Em *Profondo Rosso* (Figura 28), um filme que fala sobre um crime e sua investigação, há uma locação que claramente aponta para a óleo sobre tela mencionada. Esse local importante e cenário em inúmeros momentos na trama surge na sequência final do filme após uma cena que permite associar Giorgio de Chirico e Edward Hopper em um mesmo plano.



Fig. 28 – Frame do filme *Profondo Rosso*, 1975, de Dario Argento.

Na sequência em questão vimos um personagem que caminha solitário em uma praça durante a noite e quando esse ato, por um recurso narrativo, subitamente se torna estático e o enquadramento é modificado temos a visão geral do espaço que declaradamente atua como uma alusão a obra *Piazza d'Italia* (Praça da Itália), (Figura 29), de 1913, do artista italiano Giorgio de Chirico. No momento seguinte, o movimento de câmera mostra o personagem inquieto diante de um

bar em segundo plano construído a semelhança como na representação realizada em *Nighthawks*. Finaliza-se assim uma sequência de caráter investigativo através da confrontação, talvez involuntária, no sentido de associar a produção de dois artistas, mas que se torna oportuna para associar elementos intrínsecos a obra de Hopper com características da pintura metafísica, especificamente através de telas de Giorgio de Chirico.



Fig. 29 – Giorgio de Chirico, *Piazza d'Italia*, 1913, óleo sobre tela, 25 x 35,2 cm.

O contraste acentuado de luzes, a enigmática representação do vazio nas composições e as tonalidades vibrantes presentes nas obras do pintor italiano são elementos corriqueiros percebidos em toda produção de Hopper. Por sua vez, essas informações, agregadas a presença da ideia de silêncio que perpassa

também as duas produções, são alguns dos elementos que reunidos a densidade de como os sentimentos são expressados e a condição psicológica presente na construção dos personagens no cinema expressionista, assim como atmosfera opressora caracterizada pelo embate de claros e escuros do estilo *noir*, contribuem para essa análise do efeito cinematográfico em Hopper.

Nesse sentido cabe destacar também o potencial de observação do cotidiano que faz com que as pinturas de Hopper consigam transmitir com intensidade ideias de isolamento, incomunicabilidade, desconexão pessoal e solidão. O efeito cinematográfico parece surgir justamente nessa capacidade de representar em somente uma imagem uma densidade de sensações que fazem o espectador buscar o fora de campo.

Por essa interpretação, pode ser realizada uma leitura de que o filme de Deutsch parte de um material bruto fornecido por Hopper, no qual o diretor o decompõe, via um roteiro que supõe o fora de campo, e volta a compor através de uma narrativa ficcional que rompe a pintura, o índice, se transformando em imagens em movimento, ainda que sem autonomia. Em nenhum momento há intenção de se distanciar de Hopper, ao contrário, o filme parece sobreviver da potência interpretativa que o artista inseriu em suas pinturas, fortalecendo uma montagem que respeita os limites físicos da pintura.

A segunda interpretação em relação ao filme pode se aproximar da discussão sobre “tema” apresentada

por Sergei Eisenstein, sendo possível resumí-la pela ideia de uma “... imagem que incorpora o tema.” (2002, p. 28). O que se pode observar em *Shirley: Visions of reality*, pensando de maneira isolada, é uma coleção de fragmentos, obras de Hopper, transformadas em coleções de cenas. As pinturas recriadas como imagens em movimento. De maneira independente, cada cena criada por Deutsch contém “a síntese do tema” (EISENSTEIN, 2002, p. 28) e suas justaposições convergem para o todo, o filme.

Eisenstein apresenta uma definição atrelada ao processo criativo que de acordo com a visão desse estudo é pertinente tanto para a interpretação da obra de Edward Hopper quanto para o filme sob análise:

Diante da visão interna, diante da percepção do autor, paira uma determinada imagem, que personifica emocionalmente o tema do autor. A tarefa como a qual ele se defronta é transformar esta imagem em algumas *representações parciais* básicas que, em sua combinação e justaposição, evocarão na consciência e nos sentimentos do espectador, leitor ou ouvinte a mesma imagem geral inicial que originalmente pairou diante do artista criador. (EISENSTEIN, 2002, p. 28)

Shirley: Visions of reality é um filme que surge da percepção de um espectador que investiga e imagina os elementos que Hopper dispôs em suas pinturas.

Já como autor, o diretor do filme busca a mesma sensação diante de um novo olhar. Assim como na obra de Hopper, o filme evoca os mesmos sentimentos, o mesmo silêncio e a possibilidade de supor uma narrativa além quadro. O que não é tão evidente é que isso não ocorre pela aparência da construção detalhada dos quadros ou pela luz rígida, que ao mesmo tempo faz-se estranhar e ser o elemento final de semelhança com a pintura, mas pelos pensamentos invisíveis de *Shirley* que atravessam todas as cenas do filme e amarram a narrativa através das obras de Hopper.

Todos os segundos de um infinito

Janela dá entender que há, *atrás* dela, esse algo que se vê, ao menos se tomamos totalmente ao pé da letra essa metáfora tradicional. Foi o que quis dizer Bazin, que gostava de fazer acreditar que se poderia atravessar as aparências, essa “janela”. (AUMONT, 2004, p. 115)

Uma vez eu tive uma janela. Ela era tão grande que tomava quase toda a extensão de uma das quatro paredes do quarto/estúdio que eu ocupei anos atrás e, com uma mesa postada diante da sua base, os dias transcorriam entre leituras, escrita e edição de fotografias e vídeos. Nesses dias, por inúmeros momentos, direcionava olhares que logo tornavam-se vagos em direção ao horizonte. Esses, eram descansos para os olhos cansados das tantas horas diante da tela luminosa do computador.

Nesses segundos de cabeça levantada e olhares distantes, a respiração voltava a ser percebida enquanto a paisagem era absorvida. A vista por essa janela era como uma abertura e também uma barreira para o fora. Permitia ver e bloqueava os sopros de vento que tentavam entrar pelas frestas das madeiras. Por ela, o cinza e o concreto das residências ao redor não podiam ser vistos. Através dela, via-se o verde das árvores em primeiro plano, o morro longe ao fundo e o céu de cada dia que completava a sua vista.

Eu tive essa janela por muitos anos, décadas e mesmo assim nunca realizei registros fotográficos ou em vídeo do que ela permitia ver. Ao longo de todo esse tempo, simplesmente me contentei em observar o lado de lá do vidro durante diferentes momentos. Ao longo das horas e das estações. Via as folhas das árvores esmaecendo, caindo, sendo sopradas pelo vento e se decompondo. Via os galhos secando, o sol gelado

do inverno e os ruídos das diferentes intensidades das chuvas. Ainda, o calor escaldante de cada verão que chegava e trazia consigo os pássaros para cantar durante os longos dias dessa estação.

Ao fundo, até onde a visão alcançava, um morro quase inalterável resistia a urbanização da cidade e a todas as mudanças de clima, não importava a intensidade das estações ou a agressividade dos temporais. E, nos finais de tarde de sol, o brilho quase poente ainda destacava de dourado o seu contorno quase simétrico. Era como se essa janela, como moldura, tivesse sido desenhada para abrigar na sua dimensão essa visão da paisagem. Uma composição que se alterava todos os dias entre o abrir e o fechar das cortinas e que possibilitava ver um pouco de tudo o que passava diante dos seus limites. Cenas sem histórias ou roteiros, apenas segundos de acontecimentos.

3

Do outro lado do silêncio: *vídeos-quase-fotografias*

Viajar em um trem é como viver em um sonho. Um estado intermediário. O passado se foi e o futuro ainda está por vir. [...] os outros passageiros compartilham o mesmo espaço e tempo, o mesmo sonho, tão perto, e ainda, tão distante. (Monólogo da personagem homônima do filme *Shirley: visions of reality*).

Durante um período de minha produção artística, inclusive nesse trabalho, quando realizava fotografias, observava-as depois de fotografadas e imaginava as cenas estáticas adquirindo pequenos movimentos. Quando produzia vídeos, captava o

mínimo de movimentos possíveis, objetivando que eles fossem quase imperceptíveis para o observador. Assim, buscando os opostos, resolvi que poderia tentar uma maneira de registrar instantes e infinitos dentro de uma única imagem.⁴¹

Como é mencionado na citação que abre o ensaio, busca-se “um estado intermediário”, onde não se pode saber o que está por vir e muito menos sobre o que já passou. Desse modo, a noção de *vídeo-quase-fotografia* surge para denominar a linguagem dessas imagens apresentadas nesse capítulo a partir de duas vias. A primeira diz respeito a possibilidade de isolar um instante dentro de uma linha de tempo e o torna-lo infinito pela sua repetição. Já a segunda está relacionada com o “quase” e aproxima-se com o que é dito por Roland Barthes quando o autor aproxima a fotografia do cinema para discutir as particularidades dessas duas imagens. Para o autor, diferente do cinema, por onde os personagens passam, na fotografia elas podem até se mexer, mas “... não saem: estão anestesiados e fincados” (BARTHES, 2012, p. 57) no interior do enquadramento.

Com isso, o “quase” entre o vídeo e a fotografia diz que ainda é vídeo, pois tem duração e apresenta movimento. Porém, continua sendo fotografia, já que sua origem e finalidade está na preservação do instante, o que condiz uma das definições básicas da imagem imóvel. Por isso, abre-se a janela. A câmera fixa no tripé delimita as bordas do quadro que não irá se alterar, o obturador capta os movimentos e de dentro de um

⁴¹ Com base na idéia de *Cinemgraph*, um *software* que também denomina uma técnica de criar imagens concomitantemente estáticas e com detalhes em movimento.

retângulo surge a imagem. Nela, há aquilo que passa e o outro que permanece na imagem. Quase fotografia e quase vídeo.

Jacques Aumont, como mencionado no capítulo anterior quando abordada as possíveis relações entre obras de Edward Hopper e do filme *Shirley: visions of reality* de Gustav Deutsch, propõe uma discussão sobre o quadro que articula principalmente o cinema e a pintura, mas que segundo o próprio é inerente também a fotografia. Para o autor, o quadro – diferente da narrativa que é o ponto que separa a pintura do cinema –, é o que os torna semelhantes, pois ele detém a imagem (AUMONT, 2004).

A partir dessa definição básica, Aumont amplia a concepção de quadro propondo três variáveis: o *quadro-objeto*, o *quadro-limite* e o *quadro-janela*. O primeiro quadro diz respeito ao enquadramento físico da tela de pintura, aquilo que a moldura delimita. O segundo quadro ignora a moldura, ela não é presente em sua leitura e por isso o seu limite visual encontra-se na borda da imagem. Já a definição da terceira variável de quadro, a ideia de janela remete a tudo que pode ser visto pelo imaginário, para algo de simbólico que acompanha o visual (AUMONT, 2004).

Desse modo, como o autor menciona em seu estudo e é relevante para pensar a ideia de *vídeo-quase-fotografia*, pode-se considerar juntos o *quadro-limite* e o *quadro-janela*, pois o primeiro:

... reage com o interior, a superfície que ele delimita, não há nada além que se possa relacionar com esse interior, nem em termos ficcionais – essa é a função da ‘janela’... (AUMONT, 2004, p. 120).

Essa conexão entre os dois tipos de quadros, na visão do autor, diz respeito as suas características onde um representa o avesso do outro, das ideias de quadros abertos/fechados e centrípetos/centrífgos no que diz respeito ao olhar do observador.

Assim, pensa-se que uma das bases da definição do termo *vídeo-quase-fotografia* se assemelha a essa condição da imagem onde o olhar procura o que está além do quadro. Porém, através da percepção dos movimentos que acontecem na cena, o olhar que chega até as bordas retorna para o interior do quadro e se mantém fixo/circular na superfície limite do que a obra permite ver. Tudo está contido nessa única imagem. Não há o corte e por consequência, não existe cena posterior.

Por isso, ao iniciar a discussão sobre a série “Do outro lado do silêncio” resolvi apresentar as imagens resultantes desse estudo de maneira que as fotografias surgissem antes dos *vídeos-quase-fotografias*. Porém, cabe ressaltar que a linha temporal que segue neste texto é oposta a linha que deu origem a estrutura da série. A transição que parece mais recorrente e que transporta a imagem fixa para a imagem movimento foi rompida através de necessidades expressivas que o próprio trabalho passou a requisitar.

Nesse sentido, foi em busca dessa imagem entre a fotografia e o vídeo que abri a câmera para a captação da primeira cena. “Entardecer das escolhas” (Figura 30), 2017, é a tentativa que inaugura a busca pelo *entre* e por consequência a representação do limite que separa fotografia de sua possível transformação em vídeo. De maneira resumida, assim como se configura desde as fotografias apresentadas, as imagens em movimento que completam essa série também buscam referência em obras de Edward Hopper, porém, não pretendem apresentar um possível desfecho para as suposições de enredo, mas sim potencializar, por meio da repetição, a espera por um futuro que possa existir.

Citação a *Morning Sun* (Sol da Manhã), (Figura 31), de 1952, de Hopper, “Entardecer das escolhas”, e sua imagem simultaneamente fixa e móvel, apresenta esteticamente a visualidade borrada entre duas linguagens. Se distanciando das premissas tradicionais da fotografia e do vídeo, o resultado é o de um instante contínuo.

Buscou-se em “Entardecer das escolhas” aproximar-se da pintura de Hopper mencionada através dos elementos principais que a compõe, como a personagem em destaque no ambiente e a presença da janela como limite entre o espaço interior e o exterior da cena. Em “Entardecer das escolhas”, assim como se supõe em “Sol da manhã”, existe uma intenção de direcionar os olhares dos observadores para as mãos das personagens e também para os seus olhos e o

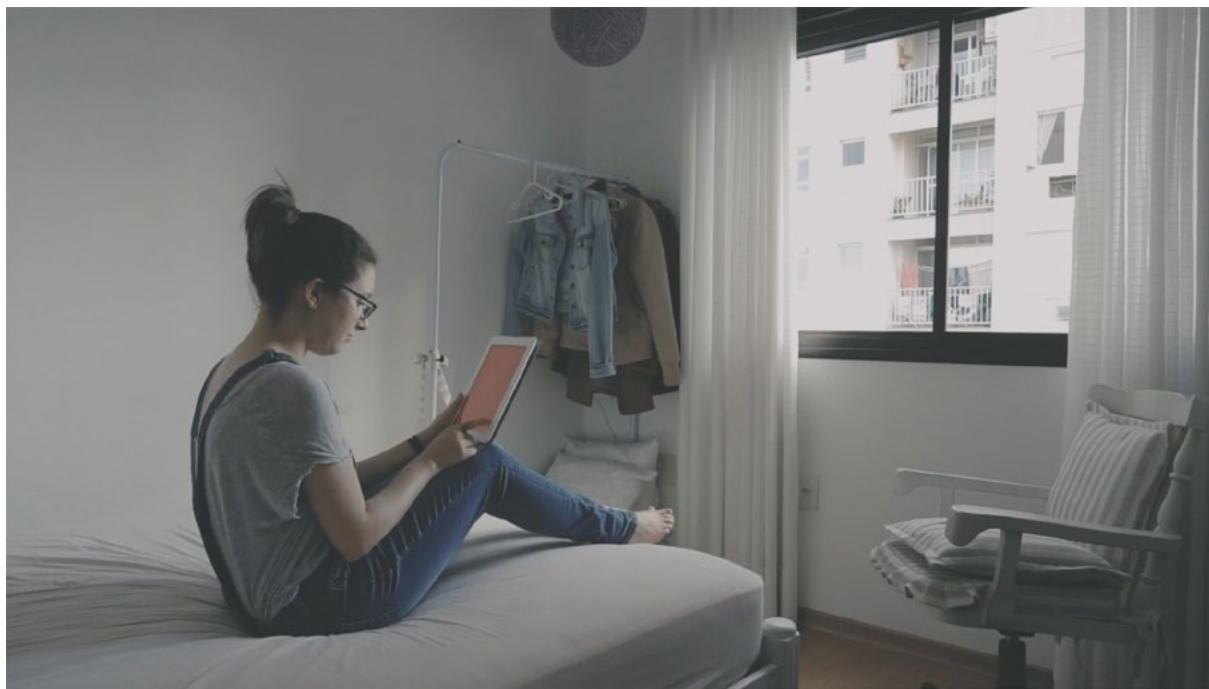


Fig. 30 – Carlos Donaduzzi,
Entardecer das escolhas,
Vídeo-quase-fotografia,
1:35min (*Loop*), 2017
(disponível em <https://vimeo.com/262852991>).





Fig. 31 – Edward Hopper, *Morning Sun*, 1952, óleo sobre tela, 71 x 101 cm.

que eles podem estar vendo. Porém, é também das semelhanças que surgem as diferenças.

Em Hopper, as mãos da personagem se encontram e se sobrepõem em suas pernas em uma posição de proteção do próprio corpo, enquanto seu olhar se perde para além do que a paisagem exterior a janela permite ver. Em “Entardecer das escolhas”, as mãos da personagem suportam e interagem com um aparelho eletrônico e seu olhar, mesmo com a possibilidade da janela, está voltado para essa tela que brilha diante do seu rosto. Capturada a partir de uma visão diagonalmente um pouco mais acentuada do que na pintura, “Entardecer das escolhas” se distancia da obra de Hopper por apresentar uma vista de um final de tarde nublado, com iluminação opaca, uniforme e com sombras suaves.

Em “Sol da manhã”, Hopper criou uma atmosfera de cores quentes e bastante contrastadas, onde a representação da luz do sol torna vívidos os tons de verde das paredes do quarto, a roupa da personagem e sua pele, assim como o azul brilhante de um céu de poucas nuvens ao horizonte. Com essa análise que propõe perceber as obras pelas suas semelhanças e distanciamentos, pretende-se tornar evidente que a ideia de citação a obra de Edward Hopper diz respeito a detalhes, sejam visuais ou conceituais, tornando evidente as características e efeitos das décadas que separam as duas produções, assim como as características específicas das imagens da pintura, da fotografia e do vídeo.

“Entardecer das escolhas” foi o ponto de partida de toda essa pesquisa, a primeira imagem produzida, antes de qualquer fotografia apresentada no capítulo anterior. Passa por ela também a discussão para compreender sua identidade enquanto linguagem. A relação pintura/cinema em Hopper atua como um paralelo para a ideia de fotografia/vídeo e a intenção de narrativa, e a quase total imobilidade que caracteriza esse e os demais *vídeos-quase-fotografias* a serem apresentados para perceber a relação temporal que conecta as linguagens.

Na superfície dessas imagens existem uma relação do ambiente com quem os habita, um silêncio que se manifesta na busca por algum acontecimento, ou desfecho de ação e mesmo quando surge o movimento

que insinua a quebra dessa espera, a percepção através das sequências de repetições revela que estamos deparados com algo que não irá mudar. Sempre será o mesmo, o tempo é finito, está congelado e preso dentro de uma narrativa circular que assim como na obra de Hopper remete a algum futuro. Este, não é evidenciado, está inscrito para ser suposto, imaginado e montado a partir de cada visualização.

A noção de montagem neste caso diz respeito à visualização do espectador, pois um quadro – uma imagem fixa – de um só plano também presume movimento (EISENSTEIN, 2002). Um movimento que não é somente dos olhos que vagueiam pelos elementos da imagem e neles procuram detalhes, mas um movimento ligado à montagem; de imaginar o próximo corte, a nova cena, o suceder do acontecimento. Para o cineasta russo Serguei Eisenstein, a imagem concebida pelo autor tem seus elementos reunidos e é concretizada finalmente também na percepção do espectador.

O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor. E este é, obviamente, o maior grau possível de aproximação do objetivo de transmitir visualmente as percepções e intenções do autor em toda a sua plenitude, de transmiti-las com “a força da tangibilidade física”, com a qual elas surgiram diante do autor em sua obra e em sua visão criativas. (EISENSTEIN, 2002, p. 29)

Há um processo de fusão de individualidades, do autor – artista – e o espectador – observador – no contato com a obra. Se os dois experimentam o mesmo processo de surgimento da imagem, cabe ao artista insinuar a intenção de montagem e nela permitir a livre interpretação de suas imagens.

De uma maneira literal, destacar o espectador já foi assunto para Hopper em algumas de suas telas. Na maioria das vezes, essas representações mostram pessoas alheias ao que está ocorrendo no espaço onde estão inseridas. O artista parece reforçar, em relação a sua própria obra, como os momentos de solidão se manifestam também em ambientes coletivos, através da observação de atos singelos sobre a intimidade e seus devaneios.

Sob um olhar para a obra *Intermission* (Intervalo), (Figura 32), de 1963, de Edward Hopper, o vídeo-quase-fotografia “Sessão de um filme sem nome” (Figura 33), 2017, tem sua referência evidenciada através da representação de uma personagem solitária em uma sala de exibição de filmes. Nessa pintura que revela um local repleto de poltronas vazias, Hopper potencializa a sensação de solidão através de um olhar vago da personagem que parece desconectada do ambiente ao qual está inserida. O fragmento de cortina sob o placô insinua a inércia de atividade e a porta que discretamente recorta a parede atribui ao ambiente uma atmosfera de silêncio e mistério. Para onde leva aquela porta? Onde estão as outras pessoas dessa sessão?



Fig. 32 – Edward Hopper, *Intermission*, 1963, óleo sobre tela, 101,6 x 152,4 cm.

Em “Sessão de um filme sem nome” o objetivo da citação em Hopper foi reforçar como uma presença pode ser compreendida também como uma ausência.

Isso é algo que a composição da obra objetiva, pois entre a escuridão e a luz que supostamente surge da projeção de um filme à direita e exterior ao quadro, há uma indicação de linhas que pretendem guiar o olhar do observador para perceber a personagem que segura o *smartphone*.

Esse foi o detalhe buscado como o foco para nessa composição. A personagem solitária em uma sala de cinema também não tem sua atenção direcionado para a projeção do filme. O seu olhar ocupa uma pequena tela que em intervalos indeterminados de tempo ilumina e aprisiona a atenção da personagem para algo externo ao momento e ao espaço ocupado.

Alheia a situação, a personagem se dissolve na quase total escuridão de uma sala de cinema onde a luz lânguida da projeção avança timidamente, o suficiente para iluminar o vazio e tentar intensificar a ideia de solidão que as poltronas vazias podem indicar. Ao fundo, quase imperceptível na penumbra, ainda é possível notar através do que resta da luz uma porta que também é presente na obra de Hopper, mas que igualmente não permite saber o que há além de sua moldura.

Um cenário próximo a esse ocorre em *Solitary Figure in a Theatre* (Figura Solitária num Teatro), (Figura 34), 1902-04, óleo sobre tela de Hopper, uma obra com elementos semelhantes a “Intervalo”, ainda que através de outro enquadramento e de uma composição com características soturnas. A pequena variação de

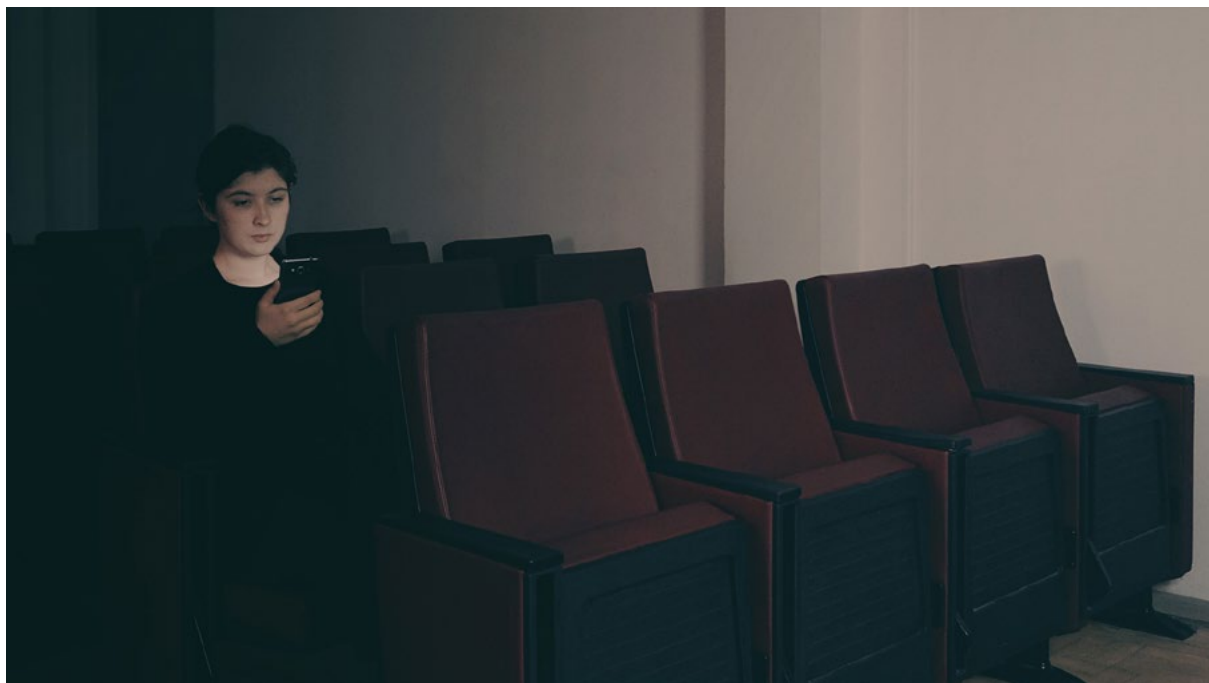


Fig. 33 – Carlos Donaduzzi,
Sessão de um filme sem
nome, *Vídeo-quase-
fotografia*, 1:09min (*Loop*),
2017 (disponível em [https://
vimeo.com/262864652](https://vimeo.com/262864652)).



cor e luz presente nessa obra que retrata um teatro torna o personagem solitário “parte de um todo” (KRANZFELDER, 2003, p. 143), um ser praticamente absorvido pelo ambiente em que está inserido, assim como se pretende com a composição de “Sessão de um filme sem nome”.

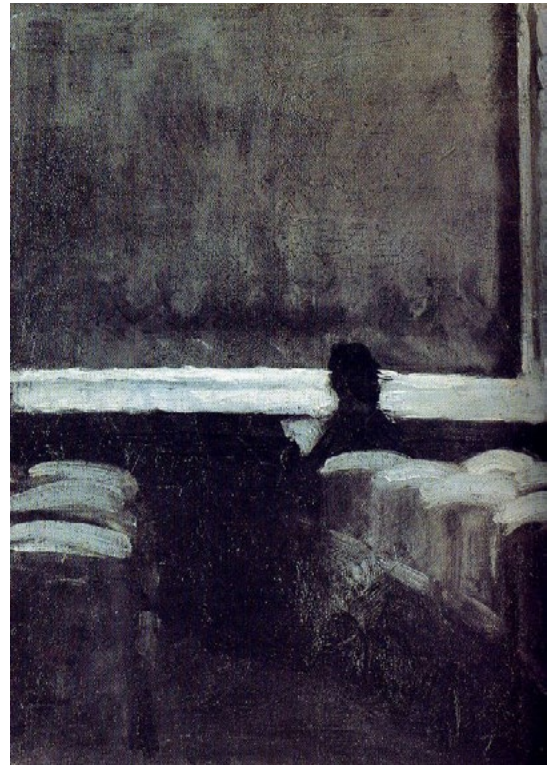


Fig. 34 – Edward Hopper, *Solitary Figure in a Theatre*, 1902-04, óleo sobre tela, 31,8 x 23,3 cm.

Ainda, nesse *vídeo-quase-fotografia* não há vestígios de ruídos, o espectador é incapaz de descobrir o que a luz da projeção transmite. Também não existem pistas que indiquem o que o olhar inexpressivo da personagem, que em nenhum momento muda de direção, busca nos segundos de iluminação da pequena

tela. A ideia foi mostrar uma personagem anestesiada e aprisionada pelas repetições e dentro de um período de tempo que pretende fazer com que o espectador reviva sucessivamente o mesmo acontecimento dessa figura solitária.

Essa última afirmação é propriedade inerente aos três *vídeos-quase-fotografias* apresentados nessa série e por sua vez é a condição buscada para representar o personagem deste próximo trabalho. Abatido e encarcerado por uma rotina desgastante, Tertuliano Máximo Afonso, o personagem central do romance “O Homem Duplicado” (2002), do escritor português José Saramago, utilizado como referência para o trabalho em questão, vive pacientemente acompanhado pela solidão, habituado, nas palavras do autor, a uma “... maldita rotina” (2002, p. 13) que converge para uma existência condicionada a um grande marasmo. Acostumado com a ausência de desdobramentos que quebrem essa rotina do seu viver diário, o personagem, a partir de um acontecimento, passa por um momento de arrepio que desestabiliza sua inércia.

Eis que, ainda nas primeiras páginas do livro, um colega de trabalho indica para Tertuliano Máximo Afonso um filme. Isso o deixa intrigado, não parecia uma simples menção a um filme qualquer e Tertuliano passa a pensar que seu colega estava tentando lhe dizer algo com isso. Alguns dias após a troca de palavras, Tertuliano resolve ir a procura e encontra o título

mencionado em uma locadora. Ele não demonstra nenhuma pressa ou anseio em assistir o longa-metragem. Observa a capa, relê o título e, passado alguns dias, de súbito, por algum motivo não aparente, resolve quebrar a continuidade de uma de suas noites triviais e coloca a fita VHS rodar em seu vídeo cassete.

Nos primeiros minutos não parece satisfeito com o que seus olhos e ouvidos estão absorvendo. Definitivamente não é um filme que pode ocupar espaço na mesma prateleira das grandes obras do cinema, mas também não é totalmente desprezível, o que o faz manter-se atento a narrativa. Porém, um momento específico, em uma cena próxima ao final, mas não tão significativa para o desfecho da história, seu coração acelera, sua boca seca e os seus olhos duvidam, a ponto de pausar, retroceder e avançar novamente. Não uma vez, mas inúmeras vezes. Tertuliano Máximo Afonso se esforça, mas é impossível não notar a semelhança. Plasmado nas linhas que formam a imagem da televisão, gravado na fita do filme agora pausado, era a si mesmo que via, sua cópia. Duplicado.

Rendido a falta de ânimo, fazia tempo, Tertuliano tinha agora um motivo que quebrava sua aparente tranquilidade, leia-se, solidão. Tal sopro de desassossego parecia trazer movimento para seu cotidiano, uma quebra, a qual Saramago menciona:

Para temperamentos nostálgicos, em geral quebradiços, pouco flexíveis, viver sozinho é um duríssimo castigo, mas uma tal situação, reconheça-se, ainda que penosa, só muito de longe em longe desemboca em drama convulsivo, daqueles de arrepiar as carnes e o cabelo. (SARAMAGO, 2017, p. 10)

Tertuliano Máximo Afonso parecia viver esse drama, de cabelos arrepiados assistia outras vezes tentando encontrar dessemelhanças, mas elas não surgiam. Era realmente a sua face, alguns anos mais jovem, mas era inegável não se reconhecer. E assim, após o choque inicial, buscou descobrir o nome do ator e iniciou nesse momento uma investigação que percorre as páginas subsequentes desse romance sobre a descoberta de um duplo, mas que nada tem a ver com clonagem. “O que está em jogo é a perda de identidade numa sociedade que cultiva a individualidade e, paradoxalmente, estabelece padrões estreitos de conduta e aparência.” (SARAMAGO, 2017, contracapa).

Essa crítica posta por Saramago dialoga de maneira geral com as questões que envolvem a série “Do outro lado do silêncio”. No caso específico da história desse homem duplicado que o autor acompanha, sua referência acontece e é explícita visualmente no vídeo “Tertuliano Máximo Afonso assiste um filme” (figura 35), em relação ao ato da descoberta da duplicação. Menos próxima a uma associação visual com o trabalho de Edward Hopper, a relação que se pretende estabelecer é a de um

personagem que poderia habitar de maneira natural as pinturas do artista.

Tertuliano Máximo Afonso, na sua versão desse *vídeo-quase-fotografia*, é um personagem aprisionado entre uma tela e o sofá em que se encontra sentado. Seu corpo está anestesiado, com olhos vidrados e imóveis. Sua única possibilidade de ação concentra-se, e ao mesmo tempo se desfaz, em sua mão direita que segura o controle remoto. Nessa composição com profundidade reduzida, com um plano que se faz do desfoque das pernas, parcialmente das mãos e torna-se nítido nos olhos e na ausência de expressão, a iluminação é elemento que complementa o espaço.

Com intensidade reduzida e fria, a luz geral do ambiente é composta também por um ponto de calor que incide do abajur vermelho à esquerda do enquadramento. Esse elemento, além de criar um equilíbrio estético com o corpo que habita a cena, estabelece um ponto de desvio do olhar para o observador.

Mesmo que o título do *vídeo-quase-fotografia* revele o motivo que mantém Tertuliano estático, a imagem não permite que saibamos tudo que envolve seu olhar. Há vestígios, mas não há conclusões. Todas as pistas que indicam a existência do seu duplo e que se fazem presentes na literatura tornam-se nesse trabalho elementos que compõe o enquadramento, seja pela luz intermitente da tela da televisão ou do vazio que ocupa o sofá.



Fig. 35 – Carlos Donaduzzi, Tertuliano Máximo Afonso assiste um filme, *Vídeo-quase-fotografia*, 1:00min (*Loop*), 2018 (disponível em <https://vimeo.com/262879716>).



No livro de Saramago, a cena que se forma mentalmente, conforme a leitura avança pelas frases, estabelece a atmosfera da sala da casa de Tertuliano. A luz de pouca intensidade que faz companhia ao sofá que se encontra de frente para a televisão é o local onde o personagem se estabelece para enfim apertar o botão que inicia a rotação do filme.

A visão frontal proposta em “Tertuliano Máximo Afonso assiste a um filme” pretende colocar o espectador no papel da televisão imaginária ao qual o personagem direciona o seu olhar. Por de trás dessa tela plana espionamos a sua vida. É o momento anterior a descoberta, os segundos de silêncio, solidão e vazio existencial que cercam esse personagem que logo terá sua monotonia rompida na narrativa do livro, pois na duração do vídeo o desfecho seguirá sendo sempre uma possibilidade não revelada.

3.1

Suportes de visualização de imagens

Com os trabalhos finalizados e com oportunidades para expor, surgiram os primeiros desafios de como apresentar essas imagens. Era importante, no primeiro momento e para o meu entendimento sobre o trabalho que realizava, que os *vídeos-quase-fotografias* dialogassem com as fotografias também integrantes da série, mas era necessário que o dispositivo de reprodução não duelasse visualmente com apresentação da obra. Nesse sentido, as primeiras tentativas de expor os vídeos não obtiveram resultados que potencializassem a natureza da imagem apresentada.

Assim, quando ocorreu a primeira possibilidade de expor uma das obras em movimento (Figura 36), a solução encontrada diante das condições do espaço expositivo foi a de utilizar uma projeção. Apesar da dimensão espacial que a imagem adquire na projeção,

ao mesmo tempo em que ela destacava a obra no ambiente, fazia com que o seu ponto de interesse, o movimento, se dissolvesse diante de observações rápidas e distantes que rompiam com a ideia de intimidade que se pretendia.



Fig. 36 – Carlos Donaduzzi, Entardecer das escolhas, 2017, vídeo, na exposição dos selecionados do XV Salão Latino-Americano de Artes Plásticas de Santa Maria. Museu de Arte de Santa Maria, MASM. Julho de 2017.

Semelhante as percepções obtidas a partir da primeira exibição, na segunda apresentação de um desses trabalhos, o mesmo ocorreu com a utilização de uma televisão. Mesmo sendo um aparelho de tela plana, com bordas reduzida, ainda não parecia o suporte mais adequado, pois a interface do eletrônico remete automaticamente para a presença de uma imagem em

movimento e essa característica tende a conduzir o pensamento e o comportamento do visitante diante da obra. Nesse sentido, tornava-se necessário para esse momento, uma visualização que perdesse o referencial do aparelho.

Como os *vídeos-quase-fotografias* apresentam um diálogo bastante intenso com as linguagens da fotografia e também da pintura, seria interessante um suporte que pudesse indicar essas aproximações a partir de diferentes níveis de visualização. Assim, a solução encontrada foi a construção de caixas de vídeo (Figura 37), onde uma tela de LCD⁴² foi inserida no interior de uma moldura. Com isso, a partir de um olhar distante, a impossibilidade de distinguir que tipo de aparelho se trata convida o espectador aproximar-se para descobrir que imagem está sendo exposta.

A consequência da primeira visualização é o reconhecimento de uma moldura, uma estrutura tradicional para exposição de pinturas ou fotografias. Conforme a distância entre o espectador e o quadro diminui torna-se perceptível a presença de uma tela luminosa, mas que ainda não permite acertar sobre a natureza da imagem. Por fim, através de uma edição que manteve os movimentos que surgem nas obras distantes devido a adição de intervalos silenciosos de tempo, revela-se que a imagem de pequeno formato emoldurada é também em movimento.

42 Sigla para *Liquid Crystal Display*, em português significa “tela de cristal líquido”.

VÍDEO P/ FORMA RETANGULO DIGITAL

.AVI

CODEC: mjpeg

FPS: 30

Tx BITS: 13000 ou +

QUADRO

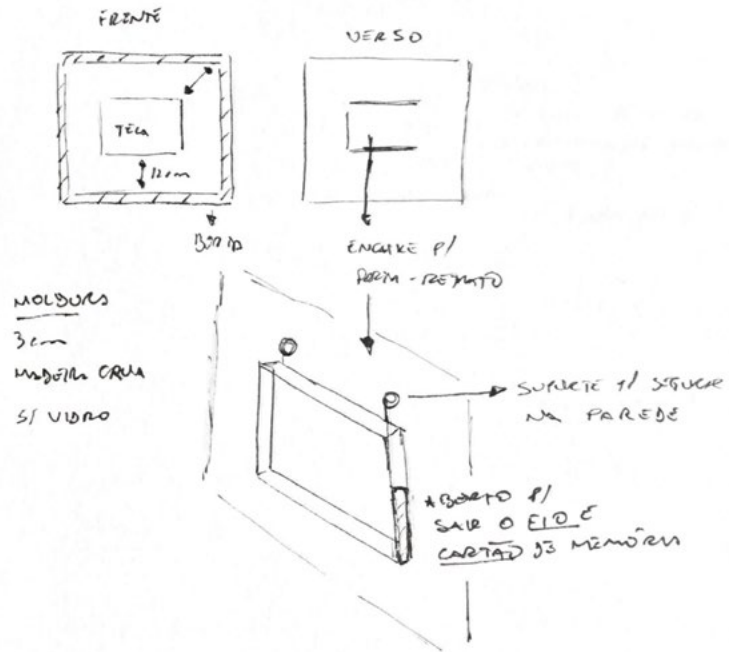


Fig. 37 – Esboço para construção de quadro com tela.

Essa maneira de apresentação propõe uma relação de intimidade que se pretende extrair entre obra e espectador. Ainda, a necessidade de um tempo demorado de observação, primeiro para descobrir o movimento e depois para saber que a narrativa é

cíclica se faz presente pela intenção de propor uma pausa, um olhar contemplativo. Inevitavelmente, essa condição poderá remeter a uma frustração para o espectador, pois o “tempo perdido” diante de uma obra que não trará desfecho para o seu conflito, apesar de supostamente indicar isso, é a sensação que se busca com o esse diálogo entre a imobilidade e o movimento.

Com isso, trago relatos de observações e por consequência, de análise diante dos trabalhos expostos no formato de caixa de vídeo. O primeiro, na exposição coletiva “Notas de subsolo”, realizada no Porão do Paço Municipal em Porto Alegre – RS no ano de 2017. Nesse momento a obra “Entardecer das escolhas” (Figura 38), foi apresentada com o quadro posicionado em uma altura onde o público em deslocamento pudesse observá-la a altura dos olhos, sem necessitar uma mudança de postura.

Nesse espaço, o intuito foi manter um intervalo de tempo menor entre a ausência e a presença de movimento na imagem, pois acreditava, nesse momento, que um tempo mais demorado iria resultar em observações que não percebessem a relação de movimento na imagem e por consequência a dimensão temporal que se pretende expor.

Com essa percepção e após observar a reação do público diante da obra, em uma segunda possibilidade de expor um desses trabalhos em *vídeos-quase-fotografias* resolvi tentar uma outra

alternativa de visualização (Figura 39). Na “Mostra: arte, cinema e audiovisual”, realizada na Sala Cláudio Carrionde, em Santa Maria – RS, em 2018, o vídeo “Sessão de um filme sem nome”, foi exposto e contou com a adição de uma cadeira diante do quadro.



Fig. 38 – Imagem do suporte de apresentação utilizado na exposição “Notas de subsolo” no Porão do Paço Municipal de Porto Alegre – RS, 2017.

Por se tratar de uma exposição que discutia e contava com obras e artistas que abordam contaminações entre arte e cinema em suas pesquisas, a ideia foi estabelecer um convite para que o espectador se sentasse em uma poltrona semelhante as utilizadas em salas de cinema para a partir desse momento “assistir” a obra. Essa versão em relação a visualização do trabalho, sobretudo pelo fato de a obra ser

visualizada individualmente, teve origem na intenção de referenciar sutilmente os *nickelodeons*, as pequenas e populares salas de cinema que apresentavam filmes de curta duração e muitas vezes de maneira contínua para públicos que se alternavam constantemente (ABEL, 2005).



Para isso, realizei uma nova edição no vídeo, alongando os intervalos entre a presença e a ausência de movimento. A intenção foi potencializar a sensação de busca por uma nova cena, inerente ao trabalho, assim como o tempo de espera por algo que a imagem possa apresentar. Desse modo, a visualização da obra parecia mais potente e somava duas esperas.

Fig. 39 – Suporte de exibição dos vídeos em ambiente expositivo.

A primeira resultante da observação pelo espectador que percebe a existência de uma ação na cena, e a segunda, após alguns segundos, a de que o possível desfecho que a obra pode indicar não ocorre. Existem apenas repetições.

A partir dessa última experiência expositiva passei a utilizar essa formatação para o suporte de exibição. Sem a utilização de cadeira, como na imagem anterior, mas com as caixas de vídeo fixas na parede, as três lado a lado e em alturas que pudessem ser visualizadas por pessoas de diferentes estaturas e em pé. As imagens seguiram com os momentos em movimento bastante distanciados, promovendo poucos, mas longos instantes de imobilidade e espera.

Porém, com o passar do desenvolvimento da pesquisa e das observações que realizava após as exposições dos trabalhos, a ideia que já havia sido experimentada com a obra “Entardecer das escolhas”, de utilizar uma televisão como suporte de visualização, voltou a ser explorada quando percebi que na obra “Tertuliano Máximo Afonso assiste a um filme”, a televisão que o personagem assiste e que não é visível para o espectador poderia ser o suporte de sua visualização. Assim, a moldura do aparelho podia tornar-se o limite da imagem e a sua tela ser o ponto de encontro entre os olhares, do personagem e do espectador. Ao mesmo tempo, observadores e observados.

Surge desse modo um projeto de instalação que assume o visual dos aparelhos eletrônicos ao

qual as obras são apresentadas. A utilização de uma televisão para a visualização de “Tertuliano Máximo Afonso assiste a um filme” expande para “Entardecer das escolhas” e “Sessão de um filme sem nome”, por meio de um *tablet* e um *smartphone*, respectivamente, aparelhos nos quais as personagens desses trabalhos estão diante e imersas.

A partir desse momento, os *vídeo-quase-fotografia* de “Do outro lado do silêncio” adquirem novos suportes de visualização (Figura 40 e 41). As três telas de diferentes formatos se aproximam e, como se fossem um todo dividido em partes, conectam-se através das imagens que cada uma transmite. A extensão elétrica que possibilita que os equipamentos funcionem também fortalece essa condição de conexão, que nesse momento efetiva-se fisicamente com os cabos entrelaçados. A instalação se concretiza, com os suportes de visualização adquirindo um novo significado para a apresentação das obras, não apenas como transmissores de imagens, mas como parte delas.

Após a construção das molduras que buscavam manter oculto ou dificultar a percepção dos suportes de visualização utilizados nas obras, com essa instalação propõe-se o caminho inverso. Com ela, a ideia é de sugerir, principalmente pelo reconhecimento dos aparelhos utilizados e o fato de serem comuns ao cotidiano, a ideia de uma possibilidade de visualização por parte do espectador que o aproxime das ações encenadas pelos personagens de cada trabalho.

Sentado diante de uma TV alterando os canais, ligando e desligando o *smartphone* em busca de atualizações e envolto pelas possibilidades que podem ser acessadas através dos *tablets*, estabelece-se uma ideia de metalinguagem onde o espectador pode se reconhecer como os personagens aprisionados em cada uma das telas. Desse modo, essa ideia de instalação constitui-se em algo que pode se adaptar a cada ambiente ao qual for exposta, com os aparelhos transcendendo a condição de suporte, para também interferir nas leituras das obras ou então constituir uma obra única, composta através de três telas, de suas molduras e do emaranhado de fios que a permitem funcionar.



Fig. 40 – (Detalhe) Imagem da instalação com os *vídeos-quase-fotografias* “Tertuliano Máximo Afonso assiste a um filme” (2017), “Estardecer das escolhas” (2017) e “Sessão de um filme sem nome” (2017). Montagem realizada em 2020.



Fig. 41 – Imagem da instalação com os *vídeos-quase-fotografias* “Tertuliano Máximo Afonso assiste a um filme” (2017), “Estardecer das escolhas” (2017) e “Sessão de um filme sem nome” (2017). Montagem realizada em 2020.

3.2 A imagem mínima em movimento

“Cine-fotógrafos” é um termo descrito por Philippe Dubois (2012) em seu texto “A imagem memória ou a mise-en-film da fotografia no cinema autobiográfico moderno” para abordar obras de cinco artistas que segundo ele estão associados ao experimentalismo. Em uma definição simples, Dubois coloca esses artistas como “... além de e tanto quanto cineastas, fotógrafos.” (DUBOIS, 2012, p. 2). Artistas que circulam e passam por essas linguagens sem se prenderem ou ainda que permanecessem “dos dois lados ao mesmo tempo” (DUBOIS, 2012, p. 2).

Um dos nomes citados é Chris Marker (1921 – 2012). “O mais secreto dos cineastas” (DUBOIS, 2012, p. 26), autor de *La Jetée* (1962), uma narrativa de ficção científica montada a partir de fotografias, que na relação entre imagem fixa da fotografia e imagem movimento do cinema potencializa a intenção de viagem temporal. O fotorromance em curta-metragem

fala de um homem que é colocado em experiências de viagem no tempo. Do subterrâneo de Paris, local onde é prisioneiro, até o futuro em um momento decisivo de sua vida.

Entre imagens fixas somente uma cena em movimento e toda a densidade do filme reduzida em poucos segundos. “Essa forma original de narrar, situada entre a suspensão do instante e a fluidez do movimento regular, problematiza os limites da forma fotografia e da forma cinema” (FATORELLI, 2013, p. 55). Esse instante suspenso e o movimento fluido encontra sentido em um filme onde a imagem é signo de memória entre passado e futuro. O personagem que atravessa os tempos se refugia nas imagens para suportar a experiência submetida de lembranças e vivências nos tempos visitados.

Marker ao produzir uma obra onde se espera naturalmente imagens em movimento, mas a partir de imagens fixas, quebra uma lógica e transfere para o espectador uma sensação fragmentada de passagem temporal, apresentando lacunas entre um enquadramento e outro. Possivelmente, essa escolha estética, possa ser um dos elementos que conferiu a *La Jetée* (Figura 42) tamanha importância e motivo de assunto em discussões sobre arte, fotografia, vídeo e cinema. Um filme sobre memória e tempo composto por imagens fixas que se animam pela montagem é um elemento de genialidade introduzido pelo fotógrafo ou

quem sabe cineasta e porque não artista, nessa obra audiovisual atemporal.

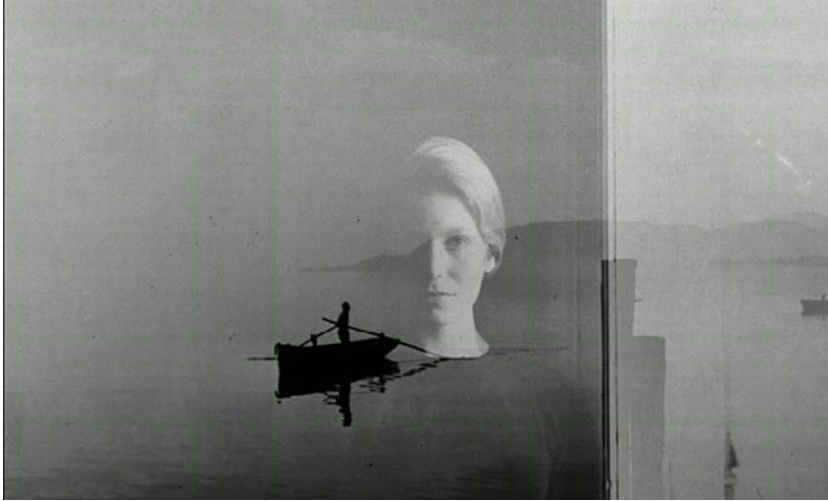


Fig. 42 – *La Jetée*, 1962, Filme de Chris Marker.

Aproveitando essa indefinição na maneira de denominar o autor de uma obra, retomo o termo “Cine-fotógrafos” para comentar outra produção. Conhecido por empilhar caixas de sabão em pó, serigrafar dezenas de imagens de latas de sopa de tomate, cabeças de vacas e também rostos de artistas populares, Andy Warhol é produtor e diretor de uma vasta filmografia. Entre suas duas décadas de produção e títulos como *Sleep* (1963), *Kiss* (1963), *Batman Dracula* (1964) e *Empire* (1964), escolherei esse último para aprofundar essa discussão sobre a imagem.

Finalizado com um tempo de duração superior a oito horas, o filme consiste em uma tomada única em direção ao topo do *Empire State Building*, mais alto prédio da cidade de Nova York – EUA, naquele

período. Trata-se de um filme em oposição ao cinema tradicional, o personagem principal é o prédio, centralizado no quadro da cena, e a narrativa é o passar do tempo. *Empire* possui uma relação com o tempo peculiar. O filme foi gravado em vinte quatro quadros por segundo, um tempo real de um pouco mais de seis horas. Ele foi convertido para dezesseis quadros por segundo, o que o fez passar de oito horas, porém ele é exibido em versões de duração inferior a vinte ou dez minutos. Parece não significar muito, mas estes aspectos técnicos são importantes no caso de *Empire* (Figura 43).



Fig. 43 – *Empire*, 1964.
Filme experimental de
Andy Warhol.

O filme é gravado a partir do signo da fotografia. Ele possui apenas um enquadramento, algo que remete

diretamente a ideia inicial de instante aprisionado da fotografia, mas ao contrário, ele possui o tempo do cinema. Ou talvez, não o tempo do cinema, mas o tempo do olhar, onde o único objetivo possa ser o de fazer o observador perceber o tempo passar na escuridão de uma noite. Há uma concepção de múltiplas temporalidades que vai contra o pensamento de “instante decisivo” (BRESSION, 1952):

Desse modo figurado com um ponto na linha do tempo cronológico, o instante oferece a falsa impressão de um estado temporal em suspensão, destituído de espessura. Entretanto, o instantâneo fotográfico comporta um intervalo, uma duração ainda que breve, no qual se inscrevem múltiplas temporalidades – um passado, um presente e um futuro –... (FATORELLI, 2013, p. 41)

Empire trabalha com uma ideia de dilatação do tempo provocada por um obturador aberto que prefere manter-se em um presente em constante atualização. O filme supõe uma fotografia que nunca é fixada e imagem por sua vez, imagem que não é estática é *imagem movimento*. É filme. Essa tensão entre as imagens é o que o pesquisador Antônio Fatorelli discute como “a autonomia problemática”. Segundo o autor, ponderando sobre os trabalhos multimídias, mas que cabe ressaltar também em relação a *Empire*, essas obras tendem a possuir um caráter experimental e com isso passam a desconhecer fronteiras e definições formais:

Entre as definições normativas da forma fotografia e da forma cinema – da fotografia pura e do cinema clássico narrativo –, transitam formas híbridas que não se deixam classificar facilmente. Este lugar entre a imagem imóvel e a imagem em movimento compreende as expansões e as contrações do instantâneo e, igualmente, as temporalidades complexas resultantes das intervenções no encadeamento regular e sucessivo das imagens em movimento. (FATORELLI, 2013: 32)

Com as tecnologias digitais a fotografia passa por uma remediação, da foto-objeto para a foto-projeção (DUBOIS, 2009, p. 89). Algo que provoca pensar novas concepções de temporalidade para essa imagem. A nova imagem é entendida como um entrecruzamento de sintaxes de diferentes linguagens e as obras em movimento que produz no contexto da série “Do outro lado do silêncio” foram produzidas com o intuito de discutir relações de atravessamentos entre imagens, onde o menos importante é catalogá-las em relação a uma linguagem, mas sim compreendê-las a partir de suas relações temporais que perpassam diretamente a concepção de montagem que acompanha os exemplos de *La Jetée* e de *Empire*.

A montagem mínima, a cena única, a repetição e a ideia de o que uma imagem em movimento pode transmitir está contida dentro dos limites de um único enquadramento que confunde fotografia e vídeo se faz presente em obras de artistas contemporâneos que

também são referências para essa pesquisa. Robert Wilson, artista com trabalhos ligados ao teatro e as artes visuais, realizou uma série de trabalhos intitulada *Video Portraits* (Vídeo retratos), desde 2004, composta por retratos filmados que combinam cinema, fotografia, música, literatura e artes plásticas, apresentando cenas com movimentos mínimos e gestos coreografados. Cada uma dessas imagens possui uma trilha sonora composta especialmente para compor a atmosfera criada pelo artista, através de cenários que estabelecem relações com pinturas, associando de maneira íntima cada vídeo com obras da história da arte.

O foco principal de Robert Wilson é na teatralidade, suas obras em vídeo convergem para a atuação, o personagem, sua expressão e a dramaticidade da cena. Brad Pitt, Isabelle Huppert, Steve Buscemi e Winona Ryder são alguns dos atores que dão vida aos seus retratos repletos de influências que não somente a pintura, lembram o cinema, a dança e a cultura contemporânea, evidenciando também um grande apelo a cultura de massa ao trazer para suas imagens personagens públicos amplamente conhecidos.

Robert Wilson parece trazer esses rostos não somente como uma ação de busca por um reconhecimento imediato ou por qualquer citação/crítica a *pop art* de Andy Warhol que eternizou nas artes visuais as faces de figuras públicas, mas para que

através de um olhar contemplativo para essas cenas repletas de detalhes estranhos pudessem notar a duração do tempo. Penduradas nas paredes dos museus e galerias onde são apresentadas, essas telas luminosas reconfiguram, a medida do olhar, a natureza fotográfica aparentemente absorvida na visão inicial para o todo da exposição, trazendo para o espectador uma visualidade, segundo abaliza Adolfo Montejo Navas, sobre a temporalidade da fotografia contemporânea que se encontra livre de padrões (2017). Nessa discussão em torno do tempo na fotografia, Navas assinala para a questão da pluralização da linguagem que permite associar com o trabalho de Robert Wilson.

... cabe ressaltar a nova temporalização à qual acedeu a fotografia em movimento, assim como a multidirecionalidade da imagem como duas interessantes dilatações visuais que ampliam o ponto de vista, já menos central e sim plural. (NAVAS, 2017: 81)

Robert Wilson trabalha os *Videos Portraits* na ambiguidade da imagem, no entre o que se espera ver e aquilo que realmente é visto. A percepção do movimento, extremamente delicado em algumas das obras, as vezes transferindo a sensação de que esses tratam-se de movimentos involuntários dos corpos que habitam as telas, proporciona uma certa conexão do visto e a sugestão de uma espera que parece acontecer tanto na imagem quanto em quem a encara.

Escolher Steve Buscemi, um ator conhecido principalmente por interpretar personagens desajustados, como ocorre com *Carl Showalter* no filme *Fargo*, 1996, de Joel e Ethan Coen e *Mr. Pink* em *Reservoir Dogs* (Cães de Aluguel), 1993, filme de Quentin Tarantino, para ser um açougueiro inexpressivo diante de um pedaço gigantesco de uma carne indecifrável, não aparenta ser mero acaso. Nessa cena grotesca que emoldura *Steve Buscemi, 2004* (Figura 44), sob um cenário que remete as cenas de delírio criadas por David Lynch em *Twin Peaks*, 1990, Robert Wilson abusa das associações dos atores com quem trabalha com seus papéis icônicos e como são reconhecidos pela sociedade.

Não diferente de Buscemi, a atriz Winona Ryder (figura 45) surge na obra homônima em uma cena que remete diretamente a atmosfera onde habitava a sua excêntrica personagem em *Beetlejuice* (Os Fantasmas se Divertem), 1988, de Tim Burton. Ainda, Brad Pitt, como símbolo sexual e recorrente interprete de personagens em filmes de ação e aventura é retratado somente de roupas íntimas na chuva enquanto segurando uma arma.

Salvo algumas exceções, quando Robert Wilson não trabalha com celebridades, o artista parece reforçar estereótipos na busca por um maior impacto midiático em suas imagens. A associação direta do representado com o seu papel de reconhecimento é reforçada pelos

Fig. 44 – Robert Wilson,
Steve Buscemi, 2004,
VÍdeo retrato.



Fig. 45 – Robert Wilson,
Winona Ryder, 2004, vídeo
retrato.



títulos das obras, que apresentam principalmente o nome do ator ou atriz e o ano de execução, fortalecendo a ideia de que não há uma intenção por parte de Robert Wilson de propor qualquer possibilidade narrativa, seja com fim no próprio vídeo ou na imaginação do extracampo, mas sim criar uma ambientação de impacto que ressalte o reconhecimento do artista/modelo/interprete.

Posterior a série de vídeos retratos realizados entre 2004 e 2006 e a convite do Museu do Louvre, Robert Wilson volta a ativar sua fórmula de sucesso, ressaltando algumas variações, na exposição *Living Rooms* (Sala de estar), 2013, que não somente os vídeos, contava também com objetos pertencentes ao próprio artista, no intuito de apresentar uma composição de dados que pudessem retratar suas memórias e a vida pessoal. Um abrir de portas para a intimidade e aos elementos que influenciaram direta ou indiretamente a produção do Wilson ao longo de sua carreira.

Nesta nova e pequena série de vídeos, Robert Wilson, a convite do museu, recriou algumas obras da história da arte no formato de vídeos estrelados pela cantora Lady Gaga, internacionalmente conhecida. Em uma dessas obras, Wilson aborda a reinvenção da pintura óleo sobre tela, “A Morte de Marat”, 1793 (Figura 46), de Jacques-Louis David em *Lady Gaga: The Death of Marat* (Lady Gag: A morte de Marat), (Figura 47). Na versão em tela digital, com trilha sonora e texto narrado, temos a sensação ao assistir o vídeo

Fig. 46 – Jacques-Louis David, A morte de Marat, 1793, óleo sobre tela, 1,62m x 1,28m.



de um pouco mais de três minutos⁴³, de vivenciar esse momento invisível entre a morte de alguém e a descoberta do corpo.

Em uma obra repleta de signos, Jacques-Louis David eternizou a figura de Jean-Paul Marat, um importante personagem da Revolução Francesa, sob a ótica de um herói idealizado. O velho caixote como um símbolo de simplicidade e a carta por escrever mostram

⁴³ Versão disponibilizada online no link: <https://youtu.be/gO5Z6j5JKc>

um homem comprometido com sua causa mesmo em momentos de intimidade. Com os braços abertos e o sangue que escorre na túnica branca na altura do peito, reforça a construção de uma cena de morte onde o assassinado parece aceitar o seu destino. A arma do crime ao chão, reforçando uma fuga apressada, o cenário reduzido em segundo plano e a dramaticidade da iluminação contrapõe ao olhar terno de uma figura pública que passa a ser percebida como um mártir. Transformado em símbolo, Marat é representado a feição de Cristo.

No texto repetido incessantemente, os pequenos intervalos para tomada de ar apontam para uma sensação de sufocamento por parte da leitora, que ao contrário de uma aparente relação com um mantra, não objetiva relaxar, mas expressar a dor e a angústia através de palavras que falam sobre abuso físico e mental sofridos por uma mulher. As repetições aceleradas são acompanhadas pela dramaticidade da trilha sonora que favorece o clima de tensão potencializado pela iluminação que ascende lentamente e evidencia a cena do assassinato construída diante de um fundo sólido, assim como na obra original, ainda que nessa nova versão traga um aspecto de frieza e opressão pela grandiosidade do espaço que limita à borda inferior todo o conflito que o vídeo transmite.

Com as obras lado a lado podemos sugerir uma leitura de que o vídeo seja para lembrar de Charlotte

Fig. 47 – Robert Wilson,
*Lady Gaga: The Death of
Marat*, 2013, Vídeo retrato.



Corday, a responsável pelo assassinato de Marat e posteriormente julgada e guilhotinada pelo crime⁴⁴. Na inversão dos papéis, com o corpo feminino nu e morto, Robert Wilson propõe uma crítica à maneira como a mulher é percebida e tratada em muitas situações na sociedade, historicamente e também no período atual. Na reinterpretação, a lâmina ao chão não simplesmente a apunhalou, mas removeu um dos seus seios, o que remete a pensar sobre a sexualidade e a feminilidade, a ofensa e o estupro recorrente narrado pelo poema até a exaustão (PRAPOGLOU, 2015). Na busca pelo limite entre o sublime e o grotesco,

44 LAROCHE-SIGNORILE, Véronique. 13 juillet 1793 : Charlotte Corday assassine le citoyen Marat dans sa baignoire. Le Figaro, França, 12 jul. 2018. Disponível em: <<https://www.lefigaro.fr/histoire/2018/07/12/26001-20180712ARTFIG00194-13-juillet-1793-charlotte-corday-assassine-le-citoyen-marat-dans-sa-baignoire.php>>. Acesso em: 12 set. 2018.

Robert Wilson valoriza na imagem o corte e o sangue que escorre do peito para o tecido branco, ainda por uma visão idealizada, mas não higienizado como na pintura original, concluindo uma atmosfera impregnada de excessos e tensões.

Nessa possível discussão que abarca fato histórico, documental e fragmentos de realidade, outro artista, com uma poética que permite observar diálogos entre pintura, fotografia e vídeo apresenta uma transição suave entre relato factual e o encenado, através de uma obra que fala do passado, mas que está diretamente ligada ao presente. Adad Hannah, artista visual canadense, esteve presente na Bienal do Mercosul de 2018 em Porto Alegre - RS com uma obra que além de uma citação visual a uma pintura do século XIX, reconstrói uma crítica social em torno dela, enquanto representação e um acontecimento histórico e também pela proximidade do seu tema com questões políticas e sociais do mundo atual.

“A Balsa de Medusa”, (Figura 48) óleo sobre tela de 1818-1819 do pintor francês Théodore Géricault apresenta uma interpretação do encalhe da fragata francesa “Medusa” que após o abandono do seu capitão, deixou aproximadamente 150 pessoas à deriva no mar no ano de 1816, próximo à costa de Senegal, em uma embarcação improvisada, com suplementos escassos de comida e água, o que provocou a morte da grande maioria dos tripulantes (LABORIE, 1991).

Fig. 48 – Théodore Géricault, A Balsa de Medusa, 1818-19, óleo sobre tela, 4,91 x 7,16 m.



O vídeo, de 2016 de Adad Hannah, *The Raft of the Medusa (Saint-Louis)* (A jangada de Medusa – Saint-Louis), (Figura 49), recorda esse fato histórico em um período onde são constantes as notícias sobre navegações com imigrantes superlotados atravessando oceanos e muitas vezes naufragando nessas tentativas. A associação com o tema atual é quase involuntária, pois na sua maioria negros, pobres e com expressões desoladas, os personagens da obra de Hannah se amontoam em uma embarcação improvisada e esfarrapada.

Construída em estúdio, sob um mar de tecidos remendados, assim como o céu de retalhos geométricos, o próprio cenário é também uma instalação, construída para lembrar das vítimas no



Fig. 49 – Adad Hannah, *The Raft of the Medusa* (Saint-Louis), 2013, vídeo.

aniversário de 200 anos⁴⁵ da tragédia e ao mesmo tempo denunciar uma realidade cada vez mais presente, principalmente na vida dos habitantes dos países africanos.

Nesse vídeo de um pouco mais de sete minutos, ficamos diante de uma quase ausência de movimento, a não ser por pequenos detalhes que discretamente se animam conforme a duração avança. Nem o mar, muito menos a vela ou as roupas dos tripulantes tremula, a sensação a de que Adad Hannah tentou reconstruir e transmitir os minutos de desesperança diante de um final anunciado. Não vemos o mar revolto, as enormes ondas, o desespero dos tripulantes, os corpos amontoados, o efeito da força do vento e o contraste pesado que confere a obra de Théodore Géricault uma tensão tão avassaladora que podemos quase ouvir os gritos das pessoas, os estrondos das águas e o ricochetear da ventania.

45 Em 2015, Adad Hannah foi convidado para uma residência em Keur Laminaire, em Saint-Louis, no Senegal para produzir um trabalho comunitário no 200º aniversário dos eventos relacionados ao encalhe da fragata francesa Medusa. Disponível em: <https://adadhannah.com/2017-the-raft-of-the-medusa-saint-louis>

Na obra de Hannah, todos os personagens parecem como a figura do homem conformado sentado a esquerda do barco em “A Balsa de Medusa”, que inutilmente se agarra a um corpo sem vida impedindo-o de ser levado pelo mar. Esse personagem deu as costas para a tragédia, com um olhar vago e em completo silêncio parece pacientemente aguardar pela sua morte, já não escuta mais os gritos de socorro e tão pouco tem forças para lutar pela sobrevivência. No vídeo, essa desolação se torna ainda mais impactante, pois nem mesmo a teatralidade do cenário consegue diminuir a agonia que envolve a reconstrução ficcional desse fato histórico.

Esse interesse pela imobilidade e o quase sufocamento é presença marcante em outro trabalho do mesmo artista, ainda que relacionando uma temática muito distante, mas próxima ao romance e as fábulas, e com intensa citação a história da arte. Em *Blackwater Ophelia*, 2013 (Figura 50), Adad Hannah apresenta um vídeo de longos dez minutos, longos pois, como espectadores nos sentimos como a personagem que flutua imóvel durante toda essa duração de tempo, em um pequeno córrego, aprisionada por uma respiração ofegante e cometida de movimentos corporais que surgem como espasmos.

Nessa reconstrução da pintura de John Everett Millais, *Ophelia* (Figura 51) 1851-2, Hannah consegue transmitir a mesma atmosfera exuberante e melancólica dessa obra que expressa inúmeros



Fig. 50 – Adad Hannah, *Blackwater Ophelia*, 2013, vídeo.



Fig. 51 – John Everett Millais, *Ophelia*, 1851-2, óleo sobre tela, 76 x 112 cm.

significados diante da representação de uma personagem de Shakespeare. A atriz/modelo da obra em vídeo consegue através de sua quase e proposital inexpressividade, reconstruir a dramaticidade do

possível suicídio cometido pela personagem que perde a razão ao acreditar que o seu amado e também assassino de seu pai, Hamlet, enlouqueceu (RIGGS, 1998). Nessa expressão de amor, lealdade e loucura, o vídeo consegue extrair de maneira sincera o sofrimento e a desilusão o ser humano.

Nas obras de Adad Hannah e de Robert Wilson existem detalhes reconhecíveis como mútuos, mas que diante de suas visualizações se tornam poéticas de interpretações bastantes distintas. Nos dois trabalhos existem aspectos visuais de aparência, não entre si, mas individualmente e a partir de referências a outras imagens. Uma característica mencionada por Adolfo Montejo Navas (2017) sobre a imagem fotográfica na arte contemporânea que é recorrente em inúmeros trabalhos artísticos atuais. Essas imagens, sejam elas por origem na história da arte, no cinema, na cultura de massa ou baseada em fábulas literárias estabelecem relações tanto visuais, como uma referência a tradição pictórica do passado, como associações que aproximam o público da arte através do reconhecimento de algo já vivenciado.

Robert Wilson constrói seus trabalhos focados no personagem, é para eles que olhamos e é através de suas expressões que nos sentimos quase hipnotizados por uma atmosfera que a trilha sonora ajuda a compor. Nos vídeos de começo e fim, como em *Lady Gaga: The Death of Marat*, diferente dos vídeos cíclicos e infinitos da série *Video Portraits*, temos a sensação de uma

preocupação maior com a narrativa e ambientação, enquanto os primeiros vídeos apresentam uma intenção maior de propor um impacto visual, seja pelo estranhamento que a imagem causa, na relação da fotografia com o vídeo, os aspectos surreais das composições, mas sobretudo por tratar a figura do ator, a sua própria identidade e signo, como elemento de maior importância para a obra.

Com obras que também utilizam “a fotografia como ponto de partida, mas não necessariamente de chegada.” (NAVAS, 2017: 76), Adad Hannah se apropria desse instante duradouro que pode ser observado também nos retratos em vídeo de Robert Wilson, para, sem início e fim definidos, apresentar imagens reconstruídas baseadas na ficção, mas sem se afastar totalmente dos documentos históricos. Nessas releituras mais próximas a uma abordagem literal, a obra de Hannah parece priorizar a história a ser contada em detrimento dos rostos que vestem os seus personagens.

Os trabalhos desses dois artistas que surgem como referências para a minha pesquisa permitem discutir as ideias de cenas únicas em movimento, como nos *Video Portraits* de Robert Wilson e as obras de Adad Hannah. Não somente os instantes infinitos, a busca por uma superfície contemplativa e as citações a história da arte se fazem presentes também nessa pesquisa autoral, onde o suporte de apresentação

exerce uma relação direta com a visualidade da imagem, propondo um olhar de suspeita diante dos hiatos que separam o movimento da sua ausência. A conexão com esses trabalhos é em primeira instância pelo reconhecimento de que as produções dos artistas citados e o trabalho poético apresentado nessa pesquisa possuem como ponto de partida a imagem fotográfica e posteriormente, podem se transformar em outras coisas.

Ainda assim, além das características da imagem que pode ser semelhante, os assuntos abordados por elas são bastantes distintos. As proximidades direcionam-se as referências a história da arte, ao cinema e/ou a literatura. Além de uma busca por citar ou referenciar visualmente obras, como pinturas e filmes, nessa pesquisa que se inicia com a série “Do outro lado do silêncio”, o foco é expandir as representações para além das semelhanças visuais, assim como ocorre na obra de Robert Wilson que reconfigura o personagem de Marat.

Porém, nos *vídeos-quase-fotografias*, os movimentos inseridos na imagem não possuem apenas a ideia de distinguir fotografia do vídeo ou ampliar algum tipo de imaginação sobre alguma obra da história da arte ao recriá-lo propondo movimentos, mas potencializar as ações dos personagens. Os movimentos dessas imagens fazem parte dos temas que elas buscam abordar. Eles discutem o contexto atual. Uma pessoa que passa horas diante de uma televisão alterando

infinitamente de canais e fica hipnotizada pela luz que incide nos seus olhos. Outra que não consegue assistir um filme por duas horas sem checar seu telefone de tempos em tempos e ainda a escolha que nunca acaba de alguém que não consegue indicar uma preferência.

Os movimentos nesses trabalhos dizem respeito ao tempo, o da espera, o da angústia e o da alienação que toma os dias das pessoas aprisionadas por todos os aparelhos eletrônicos e suas conexões que fazem de tudo para limitar ou inibir o foco. A atenção requisitada por eles a todo instante e a maneira como muitos de nós que os utilizamos passamos a agir diante deles e por através do que eles permitem acessar vai de encontro a reflexão desenvolvida no primeiro capítulo da tese.

Os *vídeos-quase-fotografias* e as imagens fotográficas que compõe essa pesquisa refletem sobre o artificial e o real, a vida a céu aberto e a virtual, expande do campo artístico para o social para pensar o contexto em que essas imagens foram produzidas. Assim, a visão proposta a partir do próximo capítulo segue essa linha de raciocínio que percebe vivências cada vez mais *online* e atreladas as redes sociais. Um mundo de pessoas isoladas e hiperconectadas.

Solidão Hiperconectada

Algo totalmente novo está acontecendo. Nos últimos cinco ou dez anos, quase todo mundo começou a carregar consigo, o tempo todo, um aparelhinho chamado *smartphone*, feito sob medida para modificações de comportamento pelos algoritmos. Muitos de nós também usam aparelhos chamados *smart speakers* (alto-falantes inteligentes) na bancada da cozinha de casa ou no painel do carro. Estamos sendo rastreados e avaliados constantemente, e recebendo o tempo todo um *feedback* artificial. Estamos sendo hipnotizados pouco a pouco por técnicos que não podemos ver, para propósitos que não conhecemos. Agora somos todos animais de laboratório. (LANIER, 2018, p. 8)

Vivemos na era da solidão hiperconectada. Sozinhos, fazemos de tudo para sermos notados a distância. Quando juntos, preferimos nos isolar diante de telas, evitando os olhares e o silêncio de encarar o outro ou a si mesmo. Assim, passamos a preencher todos os segundos de inatividade da vida com interações digitais muitas vezes desnecessárias. Curvados e distraídos. Todos os dias, o dia inteiro.

Acordamos, ainda estamos com os olhos entreabertos quando nossas mãos já buscam o *smartphone* ao lado da cama para checarmos as atualizações perdidas enquanto dormíamos. Levantamo-nos ou, mesmo deitados, já ligamos a televisão. Saímos do quarto, vamos ao banheiro, preparamos o café e permanecemos lendo, ouvindo e assistindo as novidades que surgem a cada segundo.

Os ruídos se sobrepõem, da TV ligada aos *stories* do *Instagram*. Ouvimos tudo e quase nada. Os sons das notificações emitidas pelos *smartphones* nos distraem enquanto a água na chaleira começa a chiar. Estamos atrasados. O tempo voou enquanto o novo *feed* era devorado. Temos que correr. O café foi engolido. Onde estão os fones de ouvido? Não posso passar o dia sem eles. E o carregador portátil? Pior ainda seria ficar sem bateria.

Mesmo com dispositivos sem fio seguimos sempre plugados, atrás de tomadas e extensões que permitam aos nossos aparelhos sobreviverem e a nós também, através do que eles podem nos oferecer.



Uma notificação. Meu *smartphone* emitiu um ruído enquanto escrevia. A tela ascendeu. Não consigo ver o que é, mas não estou mais concentrado na escrita. Perdi o foco. Parei de escrever. Preciso checar o que recebi.

Há um tempo atrás comecei a assistir uma série de televisão chamada *Mr. Robot*. De maneira geral, abordava em seu argumento a tentativa de um grupo de *hackers* de invadir e destruir uma megacorporação tecnológica que atuava em diversas áreas, desde a produção de energia nuclear ao setor bancário. Repleta de personagens complexos, a série construiu um cenário político e social baseado em referências ao atual mundo hiperconectado, obviamente com exageros, tratando-se de uma produção de ficção, mas com cenários plausíveis para um futuro próximo.

Com atuações impecáveis, direção idem e uma narrativa cuidadosa, fui arrebatado pela série e no intervalo de dois dias assisti as suas mais de 10 horas de episódios que correspondiam a primeira temporada. “Maratonei” a segunda e a terceira temporada e, em menos de um mês, já ansiava para assistir a quarta e última leva de capítulos que iriam me permitir saber que fim teriam aqueles personagens e o mundo desenhado pelo roteirista da série.

Foi então que nesse intervalo de espera comecei a pensar em uma personagem coadjuvante. Uma daquelas que surge e desaparece por alguns episódios para depois voltar e tornar-se importante para a trama. Mesmo assim, o que me chamou a atenção não foi a sua participação no que era o eixo principal dessa história, mas como a sua vida pessoal era retratada e como isso falava, fala e falará sobre a intimidade de muitas

pessoas e as relações desencadeadas pelo convívio cada vez maior com a tecnologia no cotidiano.

Representada como alguém extremamente solitária, a personagem passava a maior quantidade de horas do seu dia no trabalho, saindo de casa quando luz do dia pouco brilhava e retornando quando a escuridão já era total. Ao voltar para o lar, sua primeira ação após abrir a porta era a de ativar com sua voz a *Alexa*, sua *smart speaker*⁴⁶. Ela pedia para que os e-mails fossem lidos, as ligações repassadas e, com o passar dos dias, enquanto sua solidão aumentava, na mesma proporção da sua insônia, passando noites inteiras sem dormir, a personagem começou a tentar diálogos com o aparelho que até o momento era programado apenas para auxílio em tarefas cotidianas.

Em um desses momentos de desespero, após dias seguindo a mesma rotina de silêncio e solidão, a personagem, depois de mais uma noite inteira sem dormir, inicia uma tentativa de aproximação e intimidade com a assistente virtual. Ela começa perguntando se *Alexa* é sua amiga, qual a cor dos seus olhos, se ela possui namorado, perguntas para as quais a assistente virtual não possui respostas programadas em seu código, para então finalmente perguntar, já com lágrimas em seu rosto e com a voz trêmula, se *Alexa* a amava. Antes do *fade out* escurecer lentamente a cena, a assistente responde que esse não é o tipo de coisa de que ela é capaz.

46 Dispositivo eletrônico sem fio capaz de fornecer informações, tocar músicas e executar determinadas tarefas em resposta a comandos falados.

A situação extrema que a série trás à tona, a busca por não se sentir só, mesmo estando ao redor de tantas pessoas, é cada vez mais presente, não só em obras de ficção como essa ou tantas outras que exploram as aventuras pela virtualidade, algo corriqueiro para muitas pessoas desse mundo dito real. Chegamos a um momento onde já não nos importamos se a resposta que vem do outro lado da tela é real ou gerada por algoritmos. Desde que não nos sintamos sós, qualquer resposta parece ser suficiente.

4. Todos os dias, o dia inteiro

De repente, algo me forçou a erguer os olhos. Senti que me achava só. Tudo estava quieto. E quando olhei em volta, (...) sentia-me completamente abandonado (...) O que será que sinto? Sinto-o muitas vezes. Um silêncio repentino como uma linguagem inaudível. (MUSIL, 1981, p. 21)

Abri pela última vez durante o desenvolvimento dessa pesquisa e antes de iniciar as fotografias e *vídeos-quase-fotografias* desse ensaio, um livro com imagens de pinturas de Edward Hopper. Já havia decidido tomar distância, da mesma maneira como aconteceu na série “Do outro lado do silêncio”, onde a intenção de citação às pinturas foi perdendo força conforme outras

questões surgiam e indicavam o caminho para onde a pesquisa poderia rumar.

Comecei com os esboços (Figura 52), como é de costume em meu processo de desenhar fotografias antes de captá-las. Normalmente inicio pelas linhas do quadro, na horizontal ou vertical. Nesse momento, quando a caneta toca o papel, a ideia do que será realizado já está há dias passando e desaparecendo dos pensamentos. Assim, todos os trabalhos apresentados nesse ensaio foram realizados em ambientes que costumo frequentar e que em determinados momentos provocaram alterações no olhar condicionado do ver e rever.

As paredes que eram somente paredes começaram a exalar significado de suas superfícies neutras e desabitadas de objetos. Sempre tive a sensação de que uma casa se tornava lar a partir do momento em que quadros eram pendurados na parede, mas a ausência desses nesse local escolhido permitiu ver o que não havia lá. Vi a luz da televisão brilhar e iluminar de cores cada uma das paredes da sala de estar. Vi o sol entrar de maneira feroz e esquentar um quarto durante as tardes de inverno. Vi muito e comecei a ver luzes que refletiam de fora para dentro e passavam por lá por alguns segundos, e então as projetei e dei cores quentes e frias para trazer à tona esse elemento que tinha como objetivo romper com a naturalidade do lar. Eis as imagens cenográficas, aquelas que estão entre a naturalidade e o artifício.

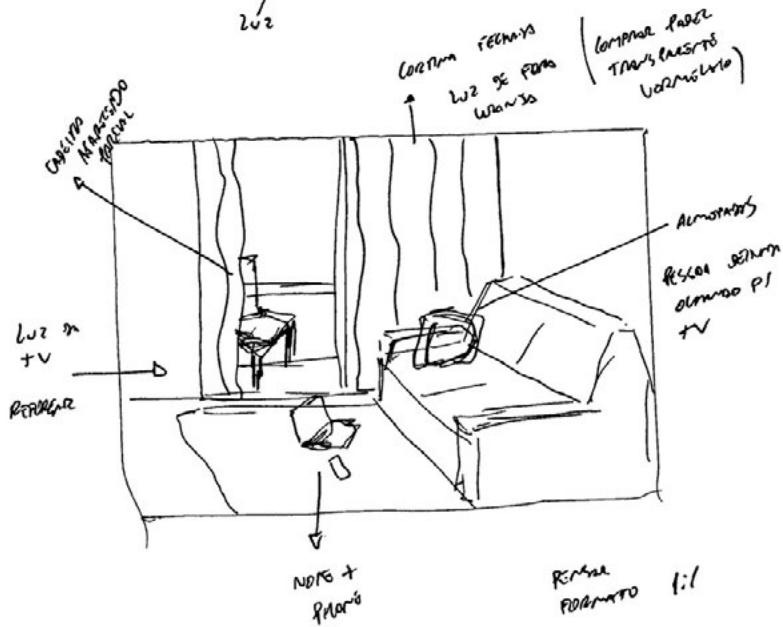
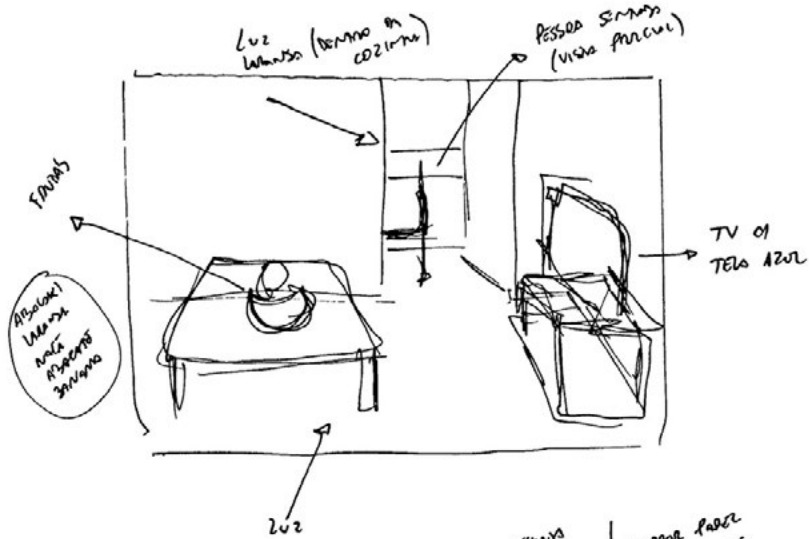


Fig. 52 – Esboços para construção de cenas.

Pensei nos desencontros, nos ambientes vazios e nas conversas que não acontecem quando não há com quem falar. Nessa narrativa de uma casa e duas pessoas existe uma intenção de não concluir olhares de um para o outro, muito menos de imaginar qualquer tipo de relação que possa existir entre elas. Nem mesmos os elementos que se repetem nessas imagens podem garantir que de fato uma existência de pessoas ao mesmo tempo ocorreu nesse local. As frutas o girassol de plástico que aparecem em algumas dessas imagens permanecem quase intactos, ainda que levemente diferentes entre as suas aparições e não permitem qualquer confirmação da passagem de tempo entre a primeira e a última fotografia.

Ao pensar cada uma das cenas considerei a relação direta entre homem e máquina que ocorre através dos aparelhos como os *smartphones* e a televisão, e busquei construir ambientações semelhantes, quase padronizadas, ainda assim, distintas nos diálogos propostos entre personagens e cômodos onde as imagens foram realizadas.

As locações das cenas são de suma importância. Pretendi a ideia de um lar temporário, sem singularidades, mas ao mesmo tempo que não remetesse a um hotel. Por isso, baseei-me nas experiências proporcionadas por certos aplicativos que intermediam o aluguel temporário de residências. Enquanto os seus habitantes originais mudam-se

para outros locais, essas casas tornam-se abrigos para desconhecidos.

Há alguns anos atrás utilizei uma dessas plataformas e fui acometido por um desconforto quando ao entrar no apartamento, que a partir daquele momento seria meu por dois dias, vi o morador daquele espaço encher de maneira apressada um saco de lixo com seus pertences mais pessoais e sair enquanto me deixava a sua única chave. Senti uma estranheza por mim, por pagar e ver alguém saindo da própria casa daquela maneira. Senti por imaginar que talvez a pessoa que alugou precisasse do dinheiro. Mas, o estranhamento maior foi ver que lares habitados se converteram em produtos temporários vendidos com um filtro de empreendedorismo alinhado às tendências mercadológicas do momento e sobretudo a necessidade de lucrar para manter-se com as contas em dia.

Na verdade, como usuários desses serviços, pagamos na maioria das vezes para viver por um determinado tempo em locais que muitas vezes não condizem com o padrão de vida levado fora desses espaços. É como se estivéssemos nos disfarçando desse “outro” para viver por alguns dias sob o seu teto, com os seus pertences, na sua cidade e da sua maneira. Assim, nessas imagens apresentadas há uma busca de uma relação dos personagens com o ambiente onde estão. A ideia de um não pertencimento, seja por uma possível falta de intimidade com o local ou por um tédio, esse indiferente ao local, que os consome e por isso os

mantém sempre conectados, buscando a companhia dos ruídos.

Desse modo, durante os esboços realizados estabeleci a relação que gostaria de apresentar entre os personagens – destacando as suas expressões – e o ambiente – como representação de uma ideia de vazio. Assim, as imagens se alternam entre enquadramentos frontais e diagonais, proporcionando visões direcionadas aos limites dos quadros com a intenção de guiar os olhares dos espectadores para o que está além do que é fotografado.

A série “Todos os dias, o dia inteiro” inicia-se com as fotografias “Vasto horizonte” (Figura 53) e “Ninguém aqui” (Figura 54), ambas de 2019 que juntas formam um díptico de orientação horizontal. Realizadas no mesmo local, mas em ângulos e momentos diferentes, elas buscam construir uma atmosfera que se faz entre a presença e a ausência. “Vasto horizonte” é uma citação à pintura de Edward Hopper, semelhante, ao mesmo tempo que não se refere a nenhuma obra em particular. Ela busca citar um pouco das inúmeras personagens criadas pelo artista, que em lugares fechados e diante de janelas, olham para algo fora do quadro.

A composição de “Vasto horizonte” fotografada através de um ângulo diagonal tem por objetivo destacar não só a figura humana que se encontra no primeiro plano da imagem e o *smartphone* que repousa ao seu lado, mas encaminhar o olhar do observador



Fig. 53 – Carlos Donaduzzi,
Vasto horizonte, Fotografia,
Impressão pigmento
mineral sobre papel luster,
70 x 125 cm, 2019.

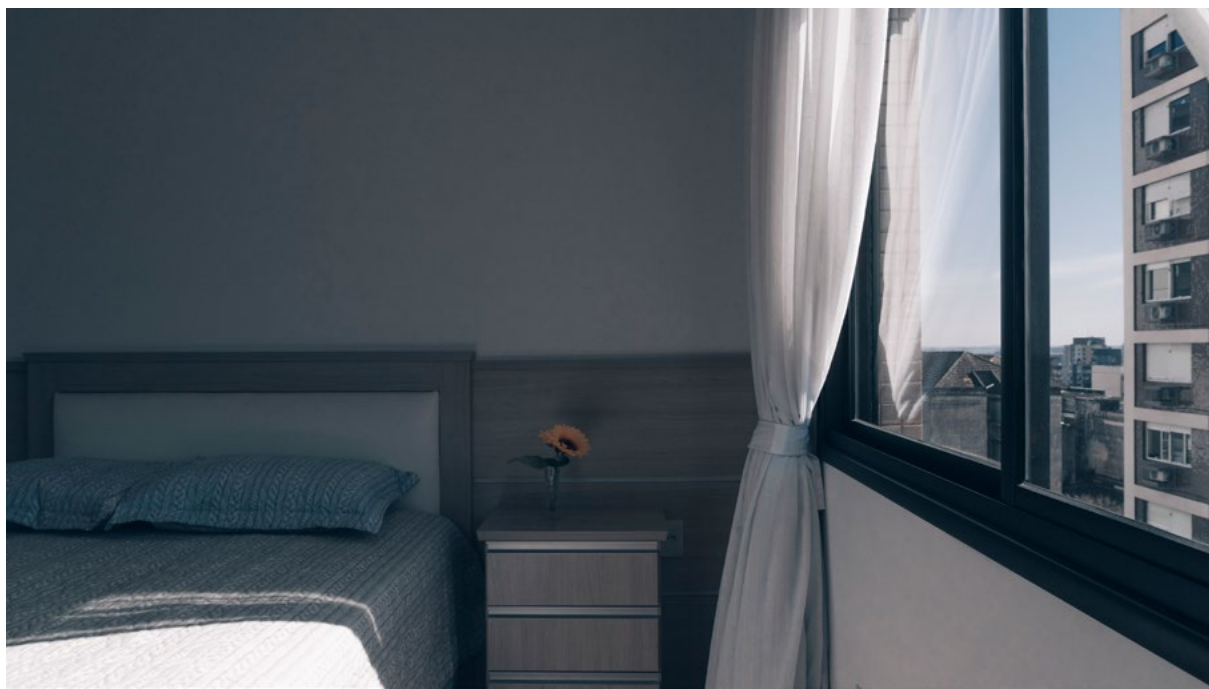


Fig. 54 – Carlos Donaduzzi,
Ninguém aqui, Fotografia,
Impressão pigmento
mineral sobre papel luster,
70 x 125 cm, 2019.

para a mesma direção em que está fixado o olhar da personagem. Nessa passagem de planos, o girassol de plástico busca falar sobre essa artificialidade que se repete na fotografia seguinte. E, da janela, percebe-se a luz de intensidade moderada que invade o ambiente, projetando uma sombra do corpo sob a cama e realçando a sua silhueta.

Com uma paleta de cores esmaecida, o azul das fronhas dos travesseiros e da roupa da personagem destacam-se em um espaço composto por tonalidades neutras. Há ainda, um vazamento de luz em tom avermelhado que ilumina parcialmente a parede da cabeceira da cama, onde pretende-se indicar a presença de algum elemento desconhecido que incide sobre o enquadramento da fotografia e também para remeter as demais imagens dessa série.

Com esses poucos elementos na composição de “Vasto horizonte”, buscou-se direcionar a atenção do observador para o olhar da personagem, para que assim se possa supor o que possa existir além do que a vista permite notar. Existem as janelas vazias e desfocadas de um outro prédio, mas o olhar da personagem solitária não parece estar direcionado para elas. O que ela vê? As cortinas emolduram a janela desse ambiente e assim ela pode adquirir a condição de tela, onde cada um pode projetar a imagem que deseja ver.

Mas ela está sozinha? Ao lado esquerdo dessa personagem, entre a sombra desse corpo e a luz que

atravessa a fotografia encontra-se um *smartphone*. Ele é a companhia – a coisa – aquilo que está sempre disponível. Ele vai junto a todos os lugares. Está na intimidade. É um acessório e quase uma extensão do corpo. Às vezes funciona como os olhos e nos diz, através dos formatos disponíveis para capturas de imagens e dos filtros que disfarçam a realidade, como podem ser às visões desejadas do mundo.

A luz pálida do sol de inverno atravessa novamente a mesma janela para iluminar o cenário em “Ninguém aqui”, agora através de uma vista frontal, como se lá houvesse alguém sentado observando o ambiente. Tudo continua quase intacto, as cortinas que suavizam parte da luz que invade o ambiente, a cama, os travesseiros e até o girassol artificial sob o criado-mudo. Vemos do lado de fora por meio de outro ângulo o mesmo prédio de “Vasto horizonte” e novamente não há ninguém diante das janelas. Tudo é concreto e ferro. Um único fragmento entrecortado permite ver o céu azul perdendo intensidade até chocar-se com a linha do horizonte, registrada de maneira que pudesse atravessar o limite da janela para continuar pela cabeceira da cama, criando uma linha que corta horizontalmente toda superfície da fotografia. Não há nada e muito menos ninguém.

O vazio dessa segunda fotografia não é tão distante da presença que existe na imagem anterior. Uma é o complemento da outra, pois o vidro que separa

o dentro do fora e permite ver o que está distante, também reflete aquele que olha, assim como as telas negras dos *smartphones*. E nesse reflexo, dependendo do olhar, não existe nada além de paredes, móveis e um simulacro de planta. O virtual coexiste com a realidade nessa metáfora sobre um mundo que não parece mais dividido entre extremos, mas sim composto pelo que é palpável e o que também é gerado por códigos.

A mesma ideia de coexistência entre real e virtual acontece em “Mais artificial do que o céu lá fora” (Figura 55), *vídeo-quase-fotografia*, de 2019. A construção do cenário tem como influência uma visita realizada a um apartamento modelo de um prédio que seria lançado. Nesse espaço foi colocado diante da sacada um grande *banner* com uma imagem de natureza. Gramado, árvores, um céu azul de poucas nuvens e nenhuma outra edificação. Completamente o oposto do que era possível perceber aos arredores dessa construção, contornada por outros prédios, com vistas para outras janelas, ruas, postes e muito asfalto.

Nessa imagem a intenção foi de proporcionar duas zonas de interesse, uma que remete a ação da personagem, sentada e focada em seu *smartphone*, em um ambiente de iluminação mediana com tonalidades que variam entre o azul e o vermelho. A outra, bastante iluminada e que direciona o olhar para uma cadeira vazia e, logo acima, a vista para o exterior desse apartamento.



Fig. 55 – Carlos Donaduzzi,
Mais artificial do que o
céu lá fora, *Vídeo-quase-
fotografia*, 32s (loop), 2019.
(disponível em: [https://
vimeo.com/366608504](https://vimeo.com/366608504))

Por esse fragmento de céu ao horizonte passam nuvens em movimento acelerado, uma solução de edição realizada para criar a sensação de passagem de tempo, enquanto a personagem segue imóvel e absorvida pela sua ação. Lembrando do *banner* que simulava uma vista perfeita para o apartamento à venda, escolhi um céu agradável, retirado de um dos muitos vídeos com sons ambientes e paisagens relaxantes presentes no *YouTube*. Para complementar a beleza da artificialidade, inseri alguns *glitches*, erros de sinal de imagens, nessa paisagem idealizada ao horizonte, trazendo à tona o poder e as falhas da artificialidade que o título da obra menciona.

Na diagonal oposta à vista de “Mais artificial do que o céu lá fora” está o cenário da fotografia “O alimento” (Figura 56), de 2019. Apesar de ocupar o mesmo espaço e possuir uma ambientação semelhante, a ideia não é a proposição de um convívio entre os diferentes personagens, ainda que a posição da câmera indique pontos de vistas que se cruzam. O personagem dessa fotografia está deslocado levemente para a esquerda do enquadramento. Diante da mesa, móvel onde encontra-se a dramaticidade da fotografia e que por isso recebe uma iluminação artificial para destacar os elementos que estão sob a sua base, o personagem divide a atenção do centro da fotografia com a cesta de frutas, o prato de comida e o *smartphone* que surge entre eles.



Fig. 56 – Carlos Donaduzzi,
O Alimento, Fotografia,
Impressão pigmento
mineral sobre papel luster,
70 x 125 cm, 2019.

Está tudo organizado para iniciar a refeição, mas o personagem parece mais atento com o que o seu aparelho pode oferecer. “Então, estamos todos aqui reunidos hoje, celebrando o nosso telefone religado e esse *wifi* generoso.” (PARASITA, 2019). Essa frase é pronunciada por um dos personagens do filme sul-coreano “Parasita”, 2019, de Bong Joon-Ho, também em um momento de refeição acompanhado de tecnologia. Ela ocorre logo após a cena (Figura 57) em que os filhos desse personagem encontram um sinal aberto de internet momentos antes que a família que o espectador do filme começa a conhecer realize uma de suas refeições diárias.



Fig. 57 – Cena do filme “Parasita”, 2019, de Bong Joon-Ho.

Entre inúmeras outras críticas a sociedade contemporânea, o filme explora os extremos que separam uma família que vive em uma mansão em um bairro de luxo e outra que habita um pequeno porão

na periferia de Seul, na Coréia do Sul. A exclusão social aparente em cada sequência do filme que separa e entrelaça esses dois mundos se faz presente também na ideia de hiperconexão, pois todos os personagens, ricos ou pobres, carregam consigo uma extensão do próprio corpo, seus *smartphones*.

Obviamente que com o decorrer do filme essas e outras críticas revelam o tom satírico utilizado pelo roteirista e diretor para retratar diferentes faces do sistema capitalista. Para Álvaro Miranda, jornalista e doutor em Políticas Públicas, o filme evidencia um ícone da contemporaneidade, “a esperança de tudo se resolver pelo aparelho celular e seus aplicativos.” (MIRANDA, 2019).

Assim, os primeiros minutos do filme exploram essa condição. Uma família em situação vulnerável, com todos os seus membros desempregados e vivendo em condições precárias. Eles, além da fome por alimento, sentem fome por conexão a internet, pois das telas aguardam e sonham com acontecimentos que poderão mudar suas realidades. Por isso, a prece proferida pelo pai da família não é para agradecer o alimento, mas pela possibilidade de voltar a estar *online*.

Olhando novamente para o personagem da fotografia “O Alimento”, talvez ele utilize desse dispositivo como companhia para esse momento de refeição para não perceber as cadeiras vazias ao seu redor. Diante do prato de comida, o seu alimento

parece vir principalmente da tela do aparelho que segura com sua mão esquerda, enquanto sua mão direita aguarda para que o que lhe mantém vivo seja consumido. Em relação a cena do filme, mesmo que esse trate e se dirija a uma realidade distinta, também mostra personagens condicionados pela hiperconexão, com hábitos transformados por ela, onde o alimento também é prescindível, mas divide a atenção com a necessidade de permanecer *online*.

Essas últimas duas cenas retratadas, em “Mais artificial do que o céu lá fora” e em “O Alimento” conectam-se a última imagem apresentada dessa série, “Sem sinal” (Figura 58), *vídeo-quase-fotografia*, de 2019. Em um ângulo reto que parte do sofá onde encontra-se a personagem de “Mais artificial do que o céu lá fora”, vemos a mesma, em segundo plano, no espaço de uma cozinha. Ela encontra-se imóvel, parece hipnotizada por algo que não podemos ver, um olhar para baixo, talvez para alguma tela, embora a luz que brilha forte e cria uma sombra densa em seu rosto e no próprio ambiente parece muito potente para ser algo emitido por um aparelho portátil.

O tom vermelho dessa iluminação cria um aspecto de mistério para a cena e contrasta com a televisão e o sinal difuso ininterrupto que se mantém durante toda duração do vídeo. Enquanto a imagem da TV é móvel e acidentada, a luz do interior da cozinha é inalterável, assim como a expressão da personagem

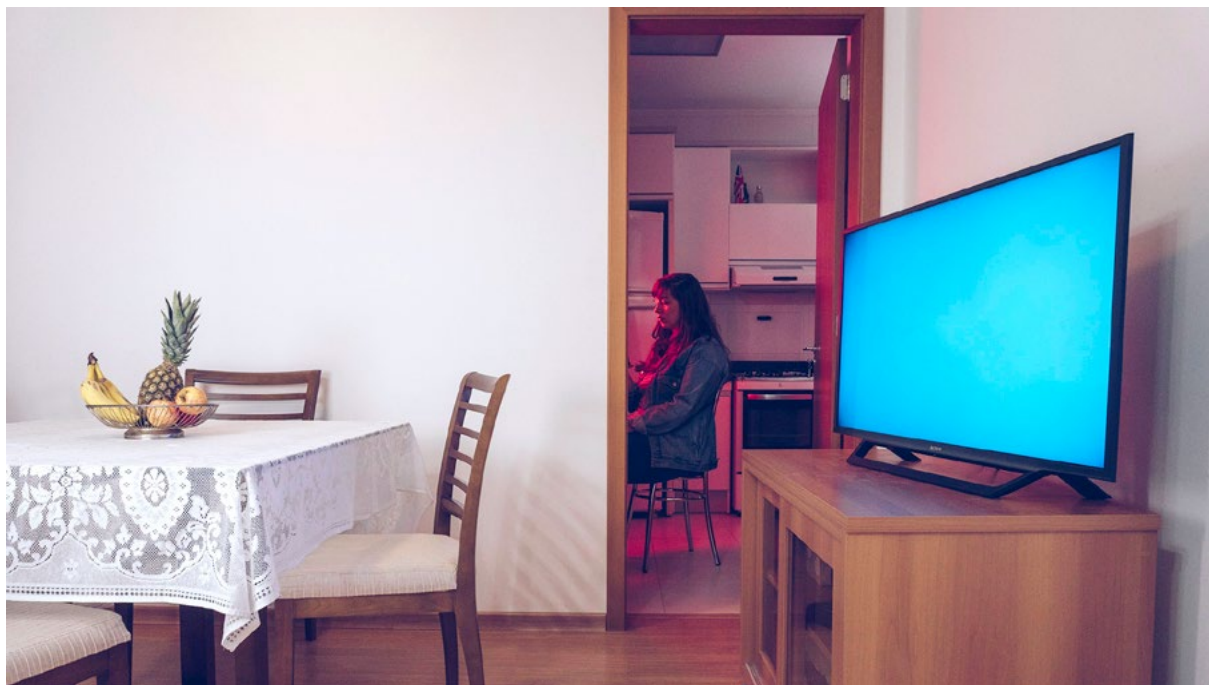


Fig. 58 – Carlos Donaduzzi,
Sem Sinal, *Vídeo-quase-
fotografia*, 20s (loop), 2019.
(disponível em: [https://
vimeo.com/366610822](https://vimeo.com/366610822))

iluminada por ela. A cesta presente também em “O alimento” está lá, sozinha sobre a mesa, no plano anterior da imagem, com menos frutas e um pouco envelhecidas em relação a aparição anterior.

O tempo passou, mas ainda é impossível saber se esses personagens que surgem em diferentes cômodos da casa se encontram. Algumas narrativas são possíveis. As cadeiras vazias que se repetem mudam de posição, mas existe algum vínculo entre eles ou são somente dois desconhecidos que habitam ou habitaram em momentos distintos o mesmo espaço? Inevitavelmente existe uma barreira de comunicação. Se habitam a mesma casa, o desencontro impossibilita a permanência ao mesmo tempo no mesmo cômodo. Se lá não estiveram durante o mesmo momento, surgem duas maneiras distintas e também semelhantes de permanecer, encarar e se comportar, onde a casa por ser a mesma se torna uma metáfora para a padronização de um modo de viver.

Da proximidade a distância, ainda é visível a aura de Hopper em algumas das fotografias e *vídeos-quase-fotografias* apresentadas em “Todos os dias, o dia inteiro”. Ainda assim, talvez não mais que a iluminação dos ambientes, a visão diante do cotidiano e a solidão de quem habita as imagens. Isso parece muito, é verdade, mas a principal intenção é a de imaginar a vida simplesmente acontecendo. As pessoas e os locais por onde circulam e habitam, além da presença e o papel

da tecnologia, dos aparelhos de mediação de interações nesse contexto.

Um diálogo possível de estabelecer para esse trabalho é com as fotografias da série *Bloggers*, 2010-2011, (Figura 59) da fotógrafa de dupla cidadania, brasileira e estadunidense, Gabriela Herman. Realizado em um período onde os blogs possuíam tanta influência quanto hoje em dia possuem os perfis em redes sociais, a fotógrafa registrou momentos de interação dessa que era considerada uma nova maneira de conexão entre as pessoas naquele período.



Fig. 59 – Fotografia da série *Bloggers*, 2010-2011, de Gabriela Herman.

Todas realizadas no período da noite e com contrastes acentuados, as fotografias da série *Bloggers* mostram cenas de pessoas no escuro, apenas com os rostos iluminados pelas telas dos computadores.

As intensidades dessas luzes criam pontos específicos de interesse em cada fotografia, como se a fotógrafa quisesse passar a sensação de que essas interações digitais eram realizadas às escondidas, quando todos ao redor e a própria cidade estivesse dormindo.

No silêncio da escuridão as pessoas passavam a acessar esse novo mundo para ser exatamente quem elas eram ou queriam vir a ser.

As fotografias evidenciam momentos onde todos os personagens fotografados estão sozinhos em quartos, salas e cozinhas. Parecem estar há horas esperando por algo. Nenhum deles aparentam estar com sono, apenas alguns surgem parecendo entediados, porém todos curvados diante de telas e sem a indicação de que logo irão deixá-las. Estão concentrados em suas atividades. Os momentos de vigília noturna explorados pela fotógrafa ganham impacto a partir das cores saturadas utilizadas nas imagens e nos focos de luzes precisos que mostram e apagam o entorno no qual as pessoas retratadas estão.

Segundo Herman⁴⁷, sua ideia ao iniciar o projeto era a de propor uma visão à intimidade dessas pessoas que passaram a criar conteúdos diversos para serem divulgados *online* e também como isso implicava em novas maneiras de comportamento nessa era digital que já se encontrava em ebulição. Assim, uma das questões levantadas no texto de apresentação do seu trabalho era também de como essa conectividade

47 HERMAN, Gabriela. Bloggers. In: Bloggers. [S. l.], 2 fev. 2011. Disponível em: <<https://www.gabrielaherman.com/bloggers>>. Acesso em: 6 jan. 2020.

interferia na maneira de pensar e utilizar o próprio tempo.

Esse é um cenário próximo do proposto para os trabalhos apresentados em “Todos os dias, o dia inteiro”. São imagens baseadas nos instantes de vida *online*, onde a presença do corpo no ambiente em que ele se encontra perde o seu sentido e dá espaço para a sobrevivência do *eu* virtual em outro plano. Nessa dimensão acessada pelos movimentos dos dedos a existência é transferida para um mundo de algoritmos. A respiração se converte em dados e o sangue passa a circular através de cabos e sinais invisíveis que entrelaçam corpos e máquinas, dissolvendo pensamentos e sonhos em forma de textos e imagens que se perdem em um fluxo ininterrupto de *bits*.

Busca-se propor nas imagens a coexistência de vidas divididas entre o real e o virtual. Desses pequenos instantes, perdidos entre os segundos que constituem as horas e os dias, surgem as cenas fotografadas. São fotografias baseadas em observações do cotidiano, recriando-o através de microficcões. Nelas, mais do que aquilo que se pode ver, a busca é por um efeito sobre o que intencionalmente não é mostrado⁴⁸.

Todos os personagens presentes nesses trabalhos estão representados diante de algum aparelho eletrônico. Soterrados de textos, imagens e vídeos, de um turbilhão de vozes mudas que se sobrepõem em camadas que aparecem e desaparecem de maneira

48 Referência ao que diz o crítico e escritor John Berger sobre a “mínima mensagem de uma fotografia” no livro “Para entender uma fotografia”. “A medida com a qual eu acredito que valha a pena olhar para isto pode ser aquilatada por tudo que eu intencionalmente não estou mostrando, porque já está contido nisto.” (BERGER, 2013, p. 31)

quase incontrolável. Desse modo, as cenas fotografadas pretendem representar a alienação dos personagens diante de objetos e das possibilidades que esses oferecem.

O tema da alienação em relação a esse ensaio visual é pensado a partir de uma definição presente no estudo de Guy Debord sobre a sociedade do espetáculo, quando o autor afirma sobre o espectador que:

... quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo.”
(DEBORD, 2003, p.26).

Esses sujeitos que contemplam e pouco vivem são espectadores do mundo convertidos em personagens para as cenas fotografadas em “Todos os dias, o dia inteiro”.

Essa condição da sociedade voltada para as imagens pode parecer atual devido aos inúmeros aplicativos que funcionam com base em fotografias ou vídeos de curta duração, mas é na verdade uma questão recorrente ao longo dos anos em inúmeros estudos de diferentes áreas do conhecimento. Já citado em outros momentos desse texto, “A Câmara Clara” de Roland Barthes é um estudo que se dedica a decifrar a fotografia a partir das inúmeras possibilidades de leitura que as suas imagens possam expressar.

Barthes fala sobre o tempo, memória, morte, o preto e branco, a cor, o olhar e entre tantos outros assuntos soa como se estivesse observando o mundo de agora, mesmo já tendo se passado 40 anos da publicação original. No último argumento desse livro, “A fotografia domesticada”, ele discorre sobre uma intenção da sociedade de tornar a fotografia sensata e em uma das possibilidades levantadas afirma que esse é um efeito que fala sobre generalizar e banalizar a sua imagem. Uma imagem que se sobrepõe a outras informações, em um mundo onde elas são produzidas e consumidas. (BARTHES, 1980). Assim, elas permitem uma visão de mundo mais interessante do que ele aparenta ser, completa Barthes, um “imaginário generalizado” (1980, p. 106):

O que caracteriza as sociedades ditas avançadas é que hoje essas sociedades consomem imagens e não crenças, como as do passado; são, portanto, mais liberais, menos fanáticas, mas também mais ‘falsas’ (menos ‘autênticas’) – coisa que traduzimos, na consciência corrente, pela confissão de uma impressão de um tédio nauseabundo... (BARTHES, 1980, p. 107).

O que somos hoje se não uma sociedade que consome imagens? Apenas temos novas ferramentas que permitem saciar a fome que é cada vez maior. Banalizada, generalizada e mostrando na sua superfície um mundo mais interessante em cores e contrastes –

leia-se filtros – a fotografia, para manter a metáfora, está esmagando-se em si pela maneira como é utilizada (se era feita para ser guardada, como memória, item de lembrança, ela agora é descartável), pois se pensarmos o mundo das redes sociais como base, ao qual esse estudo constantemente se refere, a fotografia é aplicada ao esgotamento. Uma mensagem de rápida e fácil compressão. A fotografia, gostaria de dizer *fotografia-outra-coisa* ou somente “imagem realizada para divulgação *online*” converteu-se em um sedativo para o tédio e uma atividade em busca de validação social.

Por esse pensamento, e aproximando da afirmação anterior de Debord, vive-se numa irrealidade que surge do real e torna-se representação de um modelo. A existência passa para o segundo plano e a contemplação de imagens se torna a regra para o viver.

Cabe ressaltar que a própria ideia de realidade é bastante mutável nesse contexto onde existe uma influência constante dos meios de comunicação que se adaptaram e se transformaram em outras coisas com o avanço tecnológico. Christopher Lash, um autor que se dedicou, entre outros estudos, a pensar a interferência das mídias pré-internet no “eu”, aponta que esse sistema vomita informações e faz um “esforço para contar quem somos...” (LASH, 1986, p.60). Para ele, quando o sistema diz o que devemos gostar, o que assistir, comprar e em quem votar, ele induz através de palavras e imagens. A individualidade se torna uma

massa a ser moldada de acordo com os interesses do mercado e também políticos (LASH, 1986).

Ao longo de toda essa pesquisa, o eixo de discussão direcionou-se a presença da tecnologia na vida cotidiana e a sua ingerência no comportamento das pessoas. Assim, é uma frase de Jaron Lanier, autor citado na abertura da quarta parte desse estudo: “Bem-vindo à gaiola que vai a todos os lugares com você” (2018, p. 8) que também disparou questionamentos e influenciou na construção desses trabalhos e suas reflexões.

A ideia defendida por Lanier, de uma hipnose que aos poucos nos domina, está relacionada a essa gaiola que nós mesmos entramos sem sermos obrigados e onde muitos, inclusive alguns dos que percebem as grades, acabam por acomodar-se. De dentro dessas prisões acessamos e somos acessados pelas redes sociais que percebem nossas vontades, inquietações, buscando controlar-nos a base de estímulos que desencadeiam uma frenética e incansável busca por satisfação. Ainda que existam nessas ferramentas opções e maneiras de uso que não implicam nessa ideia de prisão voluntária, o que parece existir em grande escala é uma sobrevivência atrelada a tudo o que implica estar *online*.

As mídias sociais focam na instabilidade e nas fraquezas dos seus usuários, e elas tornam-se nossas prisões pela maneira como as utilizamos. A passagem de Robert Musil que acompanha as imagens de “Todos

os dias, o dia inteiro” fala sobre um personagem que está só, perdido em uma floresta durante o anoitecer e cercado por uma natureza imponente que o amedronta. Um cenário que adaptado para esse contexto de hiperconexão de hoje pode ser visto como semelhante, talvez menos verde e mais cinza, mais artificial do que natural. Uma natureza que possui energia elétrica e vários outros confortos, mas que ainda pode ser dominante e assustadora. E, talvez seja o momento de erguer os olhos, tirá-los das telas e enfrentar as criaturas que habitam essa atmosfera envolvente que há anos nos seduz com seus encantos e promessas de satisfação.

4.1 Os impérios de imagens e os “termos de uso”

Para o quê estão olhando os personagens das fotografias da série “Todos os dias, o dia inteiro”? O que há naquelas telas que faz com que o entorno pareça desaparecer e o alimento se tornar menos importante? Essas e outras perguntas surgiram durante o planejamento e execução de cada uma das fotografias e *vídeos-quase-fotografias* desse ensaio visual. Iniciei esse processo com a ideia de retratar o cotidiano, o comportamento das pessoas e a intenção de replicar cenas que se repetem todos os dias e nos mais diferentes cenários. Um olhar para os momentos corriqueiros, onde o tempo ocioso é tomado pelo entretenimento proveniente dos aparelhos eletrônicos.

Esse é um novo mundo que está sendo anunciado há pelo menos duas décadas, com modificações de comportamentos, gaiolas e algoritmos. Isso é dito por Jaron Lanier, pesquisador citado anteriormente e autor de “Dez argumentos para você deletar agora

suas redes sociais”. Nesse livro, o cientista e um dos pioneiros em pesquisas sobre realidade virtual discursa sobre os poderes destrutivos das redes sociais e dos *smartphones*. Lanier é um dissidente do Vale do Silício, o campo minado de *start-ups* localizado na Califórnia, nos Estados Unidos e endereço de empresas como o *Facebook* e o *Google*.

Nesse estado que há dois séculos atrás tornou-se um dos epicentros da corrida pelo ouro, a marcha em direção ao oeste do território americano para a extração do metal precioso, apesar de ressignificado, segue ainda hoje sendo um local de busca por enriquecimento rápido. A multiplicação de dólares atualmente se dá através de outra corrida, a da era do silício (SOUTHWICK, 2000), a partir das empresas de tecnologia que tão logo surgem e se espalham por toda baía de São Francisco e mais rápido ainda, virtualmente pelo mundo.

Em abordagens sobre a internet e as redes sociais que vão além da publicação mencionada, Lanier define o cenário atual como um mundo de controle e menciona a ideia de um erro trágico que desencadeou o que atualmente presenciamos *online*, além da sua reverberação também *off-line*. Segundo o autor, a ideia de cultura digital tinha no princípio as noções de gratuidade e acessibilidade, no sentido de que todos com acesso a conexão com a internet poderiam consumir o que era oferecido sem custos.

De uma maneira simples, tudo seria de domínio público. Na sua sequência de pensamento, empresas como *Facebook* e *Google* surgiram oferecendo serviços sem qualquer custo e isso proporcionou para elas inicialmente imagens de empresas alinhadas a esse pensamento inicial de liberdade, além de confiáveis, o que atraiu imediatamente uma multidão de usuários fiéis.

Mas, era preciso lucrar. Ainda assim, cobrar dos usuários por perfis em redes sociais ou por contas de e-mails não era uma hipótese cogitada. Com isso, a publicidade passou a ser uma saída para receitas mais altas e para isso, anúncios “quase inofensivos” (LANIER, 2018) passaram a surgir nas periferias das telas desses sites. Foi dessa solução que inicialmente pouco afetava a navegação que as redes sociais se desenvolveram e com elas as suas ferramentas para proporcionar a atenção e o controle diante das ações do público.

Com o passar do tempo, os algoritmos foram sendo aprimorados e os anúncios cada vez mais específicos, funcionando de acordo com a maneira como cada usuário se comporta ou é percebido pelos códigos. Assim, nas palavras de Lanier:

... o que começou como publicidade não pode mais ser chamado assim [...] então, não posso mais chamar essas coisas de redes sociais. Eu as chamo de “impérios de modificações de comportamento”. (LANIER, 2018).

Desse modo, essas modificações de comportamento atreladas a lógica da recompensa, que guia o fluxo de interações nesses ambientes, se metamorfoseou e passou a agir nos cérebros dos usuários como um vício, ou na palavra utilizada por essas mídias, em forma de “engajamento” (LANIER, 2018). Por conta disso, para essas empresas manter o público conectado é de suma importância, visto que esse engajamento está diretamente ligado a possibilidades de gerar consumo.

O algoritmo tenta capturar os parâmetros perfeitos para manipular um cérebro, que, por sua vez, muda em resposta aos experimentos do algoritmo para buscar significados mais profundos; é um jogo de gato e rato baseado em pura matemática. Como os estímulos do algoritmo não significam nada e são verdadeiramente aleatórios, o cérebro não está se adaptando a nada real, mas a uma ficção. Esse processo — de ser fisgado por uma miragem imprecisa — é o vício. (LANIER, 2018, p. 10)

A afirmação de Lanier vai ao encontro da pesquisa sobre algoritmos realizada pela matemática Cathy O’Neil. Segundo a autora, os algoritmos, os quais ela denomina como “armas de destruição em matemática” (O’NEIL, 2017), catalogam e interpretam as pessoas e suas escolhas. Não sendo sinônimo de verdade e tampouco neutros, eles são somente opiniões no

formato de códigos e tendem a repetir padrões vigentes na sociedade, ou seja, automatizando o *status quo* (O'NEIL, 2017). Assim, o que é comum, tanto para Lanier quanto para O'Neil é a percepção de que todos nós que utilizamos as redes sociais, com maior ou menor intensidade, estamos sob estado constante de vigilância e manipulação. E como aceitamos viver nessa condição?

Aceitamos, e inclusive sem ler os termos dos contratos assinados que permitem tais ações. Simplesmente concordamos sem saber ou sem querer saber o quê e o porquê. Aceitamos o convite e entramos voluntariamente para dentro dessas gaiolas⁴⁹ que carregamos conosco para todos os lugares.

Um bom exemplo da impaciência que nos faz pular rapidamente para o botão de “aceitar” os termos de uso está no tempo levado para lê-los, já que alguns deles podem necessitar mais de trinta minutos⁵⁰ de atenção. Minutos a serem “perdidos” que definitivamente não passam pela cabeça da maioria das pessoas quando resolvem registrar-se em algum novo aplicativo. Além disso, muitos, para não dizer a maioria dos principais aplicativos de redes sociais deixam de respeitar as políticas de privacidade escritas por eles mesmos, comercializando dados dos seus usuários sem qualquer tipo de responsabilização. Essa é uma prática bastante comum entre empresas de tecnologia, visto que não há nenhuma regulamentação vigente para este setor e também é uma das principais fontes de renda dessas empresas⁵¹.

49 Termo empregado por Jaron Lanier no livro “Dez argumentos para você deletar agora suas redes sociais” para se referir aos *smartphones*.

50 ROMERO, Luiz. Não li e concordo. Super Interessante, São Paulo, 27 mar. 2017. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/tecnologia/nao-li-e-concordo/>>. Acesso em: 15 dez. 2019.

51 BECKER, Fernanda. Facebook, a máquina de fazer dinheiro agora se prepara para se enquadrar à lei. El País Brasil, São Paulo, 14 abr. 2018. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/04/13/tecnologia/1523575337_496030.html>. Acesso em: 25 mar. 2019.

Foi possivelmente com questionamentos sobre “o porquê ninguém lê” e também para criticar os conteúdos dos termos de uso disponibilizados pelas redes sociais mais utilizadas que o designer israelense Dima Yarovsky produziu a obra *I Agree* (Eu aceito) (Figura 6o). Yarovsky imprimiu de maneira contínua os termos de sete aplicativos de interação social. Ao final deles, indicou o nome de qual cada texto pertencia, adicionando a quantidade de palavras e o tempo necessário para a sua leitura.



Fig. 6o – Dima Yarovsky, *I Agree*, 2018.

Em uma entrevista⁵² concedida sobre a obra, o designer afirmou que sua intenção com *I Agree* partiu do momento em que ele percebeu que inúmeras pessoas sequer sabiam que existia um “termo de uso”, isto é, um contrato legal entre empresa e usuário que era assinado no momento inicial da utilização de

52 TWISTED, sifter. This guy printed out the terms of service for the world's most popular apps. Nova York, 22 mai. 2018. Disponível em: <<https://twistedifter.com/2018/05/i-agree-by-dima-yarovsky/>>. Acesso em: 05 jun. 2019.

algum aplicativo ou site. Para ele “quase ninguém tem consciência do que está assinando” (YAROVINSKY, 2018) e de que aquilo se trata de algo que não permite negociação que possibilite a alteração de qualquer uma das cláusulas.

Yarovinsky acredita que, ao materializar o que é visto com um passar de dedos nas telas, pode trazer uma dimensão real para a questão. O impacto do seu trabalho está justamente nessa apresentação do problema em formato impresso e em como isso pode alterar a percepção dos usuários para algo que é assinado. Sua obra trás luz ao banal, a ideia de que todo contrato ao ser assinado deveria ser examinado pelas partes envolvidas. Os aplicativos, por sua vez, baseiam-se na ansiedade dos usuários para evitar essa análise e assim passam a lucrar, através de dados e rastros digitais que abastecem e fomentam esse mercado obscuro.

Assim como no trabalho de Yarovinsky, esse cenário contemporâneo descrito por Lanier e O’Neil tem reverberado no mundo da arte a partir de inúmeras produções poéticas. As que percebem e criticam as modificações de comportamento impulsionadas pela tecnologia e as novas condições impostas, assim como as que utilizam dispositivos e/ou aplicativos para com eles proporem comentários à hiperconexão que toma as relações na sociedade vigente.

Com isso, outro exemplo de projeto artístico que dialoga com esses assuntos, e nesse caso, propondo

uma discussão sobre vigilância no mundo *online*, é o trabalho do artista italiano Fidia Falaschetti. Em sua série *Social Security Cameras* (Câmeras sociais de segurança), 2014 – 2017 (Figura 61), o artista explora essa possibilidade de controle.



Fig. 61 – Fidia Falaschetti, *Facebook*, 2014, 15,2 x 45,7 x 25,4 cm.

Falaschetti reutilizou câmeras inativas de segurança, tornando-as, a partir de novas pinturas baseadas nas identidades visuais de inúmeros aplicativos de redes sociais, objetos de arte que propõe um comentário sobre o aspecto vigilante atribuído a essas plataformas. O papel inerente das redes sociais, de espionar os caminhos percorridos por seus usuários nos seus ambientes virtuais surge também no jogo de palavras que nomeia a série. “Câmeras sociais de segurança”, uma tradução possível, ainda que não precisa, brinca com a ideia de monitoramento que não diz respeito apenas aos usuários sentirem-se espionados por corporações tecnológicas, mas também pelos próprios “amigos” e contatos que passam a utilizar essas mídias sociais para espreitar a vida alheia.

O artista joga com o humor para pensar sobre o contexto atual que envolve as redes sociais. Assim como Falaschetti, Joan Cornellà, cartunista e ilustrador espanhol, utiliza-se do humor na sua versão mais ácida para satirizar a vida contemporânea, principalmente com ilustrações que debocham, entre outros assuntos, da maneira como as redes sociais são utilizadas pelas pessoas.

Os seus trabalhos cheios de cores remetem às ilustrações publicitárias da primeira metade do século XX e por trás de uma aura de alegria que parece existir de um olhar a distância, seus personagens com sorrisos falsos, sem braços e sangrando conseguem encontrar com o humor, mesmo quando os assuntos abordados são a poluição, o suicídio e a pobreza, por exemplo. Cornellà possui um trabalho considerado bastante sombrio⁵³, pois suas ilustrações e também esculturas se encontram em um limite tênue entre o humor e o sadismo, o que faz com que suas contas no *Facebook* e *Instagram* sejam constantemente censuradas e deletadas por períodos indeterminados após denúncias realizadas sobre seus trabalhos.

“*Selfie*”, escultura de 2017, (Figura 62) é uma dessas obras que criticam o momento atual da sociedade. A prática de *selfies* é recriada pelo artista que substitui a câmera por um revólver e a foto pela possibilidade da morte.

O trabalho de Cornellà, nas suas palavras, “... é baseado na ideia de que a humanidade pode ser

53 – HOOTON, Christopher. Um papo com Joan Cornellà, o artista que a internet já devia ter cancelado. *Vice*. Montreal, 23 mai. 2019. Disponível em: <https://www.vice.com/pt_br/article/kzm7dv/um-papo-com-joan-cornella-o-artista-que-a-internet-ja-devia-ter-cancelado>. Acesso em: 10 dez. 2019.

realmente nojenta” (CORNELLÀ, 2019). Para ele, todo o seu processo envolve também uma visão sombria das redes sociais, as quais ele critica, mas que percebe ser o principal canal de escoamento dos seus trabalhos, fazendo-o concluir que isso o torna dependente delas.



Fig. 62 – Joan Cornellà, *Selfie*, Escultura, 2017.

Obras como essa mostram que essas plataformas se tornaram uma ferramenta poderosa de divulgação, apropriação de imagens e também de produção de conteúdo artístico. Por sua vez, o *Instagram*, possivelmente o maior “império de imagens” do momento tem influenciado inúmeras produções de artistas, sejam eles emergentes ou reconhecidos.

É através dele o ponto de partida de uma produção realizada em 2014, quatro anos após o seu surgimento, que apresentou uma visão ampla sobre

arte, fotografia e os efeitos gerados pela própria rede social. Richard Prince, um artista reconhecido por um amplo trabalho envolvendo apropriações, apresentou nesse ano uma nova série de trabalhos denominada *New Portraits*, que também intitula a exposição realizada na Gagosian Gallery em Nova York, Estados Unidos. Através de capturas de telas do *Instagram*, o artista apropriou-se de fotografias de diferentes pessoas, celebridades ou anônimas, e adicionou pequenos comentários embaixo das imagens, utilizando-se da mesma tipografia do aplicativo, antes de imprimi-las em médio formato e assiná-las como obras de sua autoria.

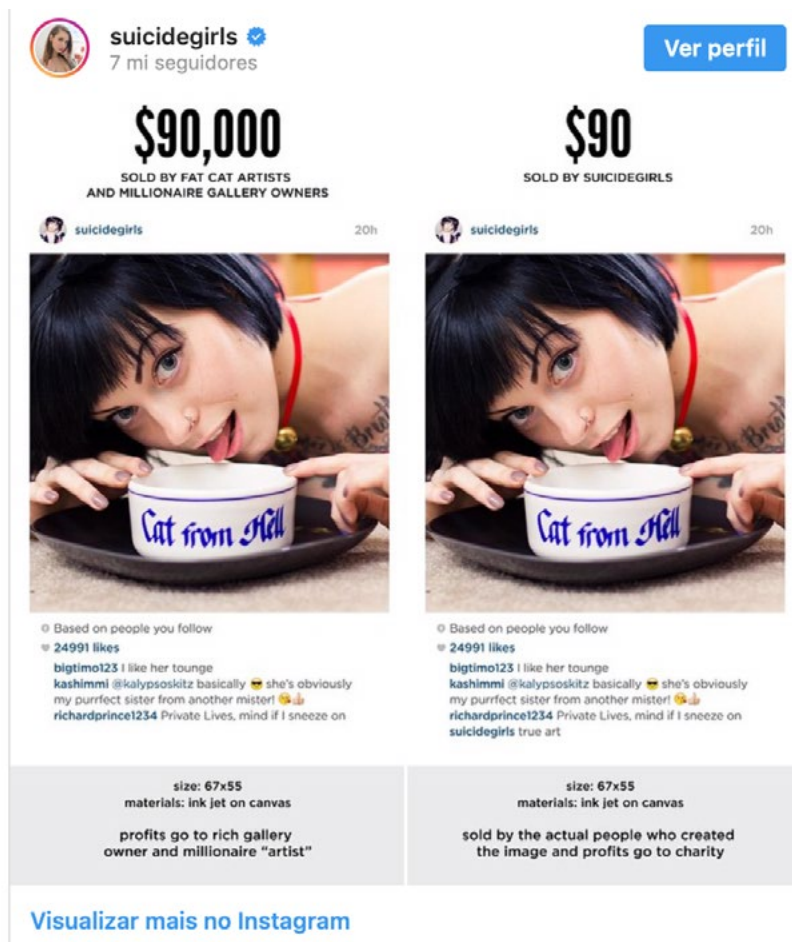
Originárias das redes sociais e visivelmente apelando as mesmas, após expostas as imagens de Prince retornaram ao aplicativo através de registros de pessoas que se reconheceram e acharam divertido perceber a transformação de seus *posts* em obras de arte. Por outro lado, houve quem descobriu o seu trabalho entre as apropriações e resolveu rebater da mesma maneira a ação do artista, passando a comercializar imagens com pequenas alterações sobrepostas a obra de Prince. E ainda, casos de processos judiciais por utilização sem autorização de fotografias. Um deles, por sinal, envolvendo o fotógrafo Donald Graham, reverberando até o presente momento, levando para a corte judicial americana discussões sobre autoria, apropriação, fotografia e arte contemporânea.

Como ainda não há um veredito para a questão judicial, vou manter o verbo roubar entre aspas para definir a ação do artista. Assim, entre as repercussões citadas, duas delas tornam-se bastante relevantes para pensar o papel da fotografia nos dias de hoje. Na primeira delas, uma das fotografias “roubadas” por Prince tinha os direitos de imagem atribuídos ao site *Suicide Girls*, uma página que comercializa ensaios fotográficos eróticos com modelos femininas. Como resposta, o site passou a comercializar uma nova impressão baseada na realizada pelo artista, uma imagem idêntica a que foi apresentada na galeria, exceto pela adição de um comentário após o realizado por Prince, com o texto “*True art*” (arte verdadeira) (Figura 63). Impressa com o mesmo material e nas mesmas dimensões. Para a cópia da cópia foi atribuído um valor de \$90 (noventa dólares), em alusão aos \$90.000 (noventa mil dólares) pagos pela obra de Prince a venda na galeria. Um valor que segundo a fundadora do site, seria doado para uma fundação que atua na área de pesquisa em direitos digitais⁵⁴.

O segundo caso que atualmente encontra-se aberto na justiça dos Estados Unidos também iniciou após a abertura da exposição. Inicialmente, o fotógrafo Donald Graham reconheceu uma de suas fotografias penduradas na parede da galeria ao lado do nome de Prince e entrou com um pedido de cessação, que visa impedir a utilização de algo sem autorização.

54 MCDERMON, Daniel. You can now buy a \$90.000 Richard Prince Instagram work or a \$90 copy. Artsbeats - New York Times, New York - USA, 27 maio 2015. Disponível em: <<https://artsbeat.blogs.nytimes.com/2015/05/27/you-can-now-buy-a-90000-richard-prince-instagram-work-or-a-90-copy>>. Acesso em: 10 maio 2019.

Fig. 63 – Captura de tela da postagem do perfil no Instagram da Suicidegirls com referência aos valores de comercialização dos trabalhos. A direita, a postagem do site e, a esquerda, a de Richard Prince.



Em seguida, a situação tornou-se um caso sobre direitos autorais e atualmente segue em aberto após o juiz do caso afirmar em uma das etapas do julgamento que “a principal imagem em ambas as obras é a própria fotografia. Prince não alterou materialmente a composição, apresentação, escala, paleta de cores e mídia originalmente usada por Graham” (STEIN apud CHOW, 2017, tradução nossa)⁵⁵.

55 No original: “The primary image in both works is the photograph itself. Prince has not materially altered the composition, presentation, scale, color palette and media originally used by Graham.” (STEIN apud CHOW, 2017).

Para a sua defesa, Richard Prince, além de afirmar que suas obras visam “... reimaginar o retrato tradicional e trazer uma representação física do mundo virtual das mídias sociais” (PRINCE apud FREEMAN, 2018, tradução nossa)⁵⁶, o seu nome e a visibilidade que ele gera estão proporcionando o reconhecimento das imagens apropriadas. Por consequência, aumentando o valor de venda das fotografias originais, assim como popularizando quem as realizou. Além desses argumentos, o artista conta com uma defesa composta por nomes do meio artístico, como Lisa Phillips, atual diretora do *New Museum*, Brian Wallis, ex-vice diretor do *International Center of Photography*, ambos de Nova York, além de Daniel Wolf, negociante de arte que afirma que o significado das obras de Prince “não estão na fotografia, mas sim no *Instagram*.” (WOLF apud GILBERT, 2018, tradução nossa)⁵⁷.

E o *Instagram* não seria também mais uma vítima do “roubo” de Prince? Afinal, é sua identidade visual que está estampada nas obras. Para a rede social, que até o momento não se pronunciou sobre o caso, essa é mais uma situação que envolve publicidade gratuita. Assim como os artistas da Pop Art ressignificaram objetos de consumo, deslocando-os para as galerias e museus de arte, a tela do *Instagram* materializada e ampliada em papel é a *Brillo Box* de hoje. Dessa maneira, a afirmação de Wolf não somente desloca o foco do caso da imagem para o suporte dela, como também define um pensamento de total esvaziamento sobre a fotografia, seja enquanto uso social ou artístico.

56 No original: “Reimagine traditional portraiture and bring to a canvas and art gallery a physical representation of the virtual world of social media.” (PRINCE apud FREEMAN, 2018).

57 No original: “is not in the photograph; the meaning is in the Instagram”. (WOLF apud GILBERT, 2018).

Assim como Richard Prince, Cindy Sherman, uma artista amplamente conhecida por sua produção em fotografia desde os anos 1970, tem desenvolvido experimentos dentro dessa plataforma. Mas, diferente de Prince, que visava discorrer sobre o estatuto da fotografia a partir da popularização do *Instagram*, Sherman produz de dentro para dentro desse aplicativo, ainda que eventualmente essas imagens possam ser materializadas para as apresentações em exposições.

Ao longo de sua carreira, Sherman vem explorando a partir da imagem fotográfica a construção da identidade contemporânea e a natureza da sua representação (RESPINI, 2012). Com referências da história da arte, do cinema, televisão e internet, a artista atua como a sua própria modelo, representando diferentes personagens, desde as inspiradas em atrizes do cinema *noir* dos anos 1950 e 1960 até outras que remetem a retratos pictóricos.

Atualmente, a artista continua explorando elementos e questões da cultura popular e a própria tecnologia do presente. No *Instagram*, Sherman cria e compartilha retratos realizados (Figura 64) com o auxílio de outros aplicativos de edição de imagens. Ela se afasta das composições grandiosas que envolvem cenários, direção de arte, iluminação, maquiagem, inúmeros equipamentos fotográficos e pós-produção para ir para dentro de um *smartphone*, na palma de sua mão, realizar *selfies* e distorcê-los a sua exaustão.



Fig. 64 – Capturas de tela do perfil no Instagram de Sindy Sherman.

A artista utiliza para a edição dessas imagens aplicativos como o *Facetune*, uma ferramenta voltada para a realização de retoques e “melhorias”, principalmente em retratos, pela sua capacidade de apagar manchas, espinhas e criar uma superfície uniforme e iluminada para toda a pele do rosto fotografado. O aplicativo permite também modificações no formato do rosto, nas cores dos olhos e cabelos, e a adição de diferentes tipos de maquiagens, ou seja, um apanhado de categorias que permitem ao usuário editar por completo a sua própria imagem.

Ao realizar esses retratos, a artista foge da busca por um ideal de beleza que aplicativos como o mencionado oferecem. Sua intenção parece justamente ir na direção oposta a busca pelo “belo”. Ela exagera

em todas as funções de edição, construindo rostos deformados e grotescos, compostos por sobreposições de efeitos e cores saturadas.

Por mais precisos que possam parecer os “efeitos de embelezamento” oferecidos pelo *Facetune*, nesse caso, no seu uso tradicional, é nítida a percepção de que se tratam de recursos de baixa qualidade de edição fotográfica. As pessoas que se utilizam dessas soluções possivelmente percebam isso, mas talvez a vontade de enxergar no espelho outro reflexo faz com que essa condição seja ignorada. E, com as publicações desses retratos no *Instagram*, Sherman permite associá-los com a obsessão pela beleza bastante comum em postagens em redes sociais.

Assim, os usuários que divulgam suas fotografias sem exatamente saberem o que podem acontecer com elas são ao mesmo tempo culpados e vítimas, pois permitem que a sua privacidade seja de conhecimento de todos. Como os termos de uso são aceitos sem ao menos terem uma de suas linhas lidas, as plataformas se isentam de qualquer problema que possa ocorrer com as informações divulgadas, vide os retratos de Prince.

De alguma maneira, todos esses artistas citados reverberam em suas produções questionamentos que remetem a ideias sobre algoritmos, excesso de imagens ou gaiolas. Essa nem tão nova mídia que é a internet e os seus derivados, como as redes sociais, são os

elementos desse mundo de agora. Esse é o contexto social e quase tudo atualmente é sobre dados, mesmo que ainda seja difícil perceber. Todos saímos de casa há alguns anos com um GPS embutido em nossos telefones. Somos rastreados e escutados. A privacidade é cada vez menor, mesmo se optamos por utilizar as abas privadas dos navegadores de internet ou colar adesivos sobre as câmeras dos *laptops*. Ainda sim, seguimos expostos.

Enquanto talvez seja impossível deletar os perfis nas redes sociais, utilizar menos os aparelhos eletrônicos conectados constantemente a internet e fugir da vigilância desses impérios de imagens, a solução, para muitos artistas, e assim eu me incluo, possa ser a utilização dessas plataformas como ferramentas ou referências para a produção de poéticas que as questionem.

Ainda, para responder as questões lançadas no princípio dessa sessão, sobre as ações dos personagens nas fotografias e *vídeos-quase-fotografias* de “Todos os dias, o dia inteiro”, é possível dizer que eles provavelmente não estejam olhando para nada em específico. Talvez sejam apenas mais olhares dispersos para tantas coisas que logo serão esquecidas, mais um *meme*, mais um *storie* no *Instagram* ou outro *post* no *Facebook*. Desse modo, o “eu aceito” nos termos de uso para acesso a esses impérios de imagens é muito mais do que concordar para utilizar um serviço virtual, é um aceite para um modo de vida cada mais artificial e sem privacidade.

4.2

As aventuras cotidianas e a solidão

Existe uma história e segundo o seu contador ela se repetia em algumas cidades. Nelas, os moradores desses locais esperavam os domingos de sol durante a primavera para saírem de suas casas carregando suas câmeras e fotografavam-se uns aos outros, respeitando os limites de parentesco ou de amizade. Essas pessoas retornavam para suas casas no final do dia e passavam a semana seguinte aguardando ansiosamente os filmes serem revelados para então descobrir se aquelas imagens captadas no dia de folga haviam ficado dignas de compor páginas nos álbuns de família.

Hoje em dia, assim como para os povos dessas cidades, a fotografia, agora sem a necessidade da espera pela revelação, segue sendo encarada como uma construtora e guardiã de lembranças. Isso não deixa de ser uma verdade sobre a fotografia, ainda assim, uma verdade em parte. O que será que acontece com aqueles

intervalos, os segundos que não são fotografados quando se está em uma viagem ou um passeio com amigos? O que poderia existir nos espaços vazios entre uma foto e outra nos álbuns? Será então necessário fotografar tudo, a todo momento, para lembrar-se de cada detalhe de cada dia?

Essa última pergunta foi uma questão levantada por um dos personagens dessa história e que remete aos primeiros parágrafos de “A aventura de um fotógrafo”, um conto do escritor italiano Ítalo Calvino. Nela, há um homem que inicialmente vê como absurdo o uso constante das máquinas fotográficas em inúmeras situações do cotidiano e passa a questionar essa prática de viver o presente com intenção de construir lembranças para o futuro (CALVINO, 1992, p. 42):

É só você começar a dizer a respeito de alguma coisa: “Ah, que bonito, tinha era que tirar uma foto!”, e já está no terreno de quem pensa que tudo o que não é fotografado é perdido, que é como se não tivesse existido, e que então para viver de verdade é preciso fotografar o mais que se possa, e para fotografar o mais que se possa é preciso: ou viver de um modo o mais fotografável possível, ou então considerar fotografáveis todos os momentos da própria vida. O primeiro caminho leva à estupidez, o segundo, à loucura. (CALVINO, 1970, p. 38)

Fiel ao seu discurso, ele também afirma que se fosse iniciar na fotografia, iria até as últimas

consequências para compreender o fascínio despertado por essa imagem. Por esse caminho se desenvolve a narrativa de Calvino. Hipnotizado pelas máquinas fotográficas, após adquirir o seu primeiro equipamento, também pelas objetivas, flashes e refletores, esse homem passa a viver em um estado de quase delírio, substituindo aquilo que vê com os olhos por aquilo que vê mediado pelas fotografias que realiza. Das pessoas com quem convive e deixa de conviver pela sua crescente insanidade em registrar imagens de tudo, dos objetos ao seu redor, do vazio de sua casa até o momento em que passa a fotografar suas próprias fotografias.

A imagem o toma por completo, em semelhança a como atualmente toma inúmeras pessoas, talvez não tão delirante como nessa ficção, menos na loucura, mas muito próxima a estupidez, conforme o personagem diz na passagem. Uma questão que permanece atual e que já era perceptível na década de 1970, ano da publicação do conto em sua língua original. Em um mundo onde é preciso, assim eu acredito, desviar da tempestade de imagens que surgem de todos os cantos, lembrar daquilo que não foi gravado em uma fotografia é um exercício de tentar encontrar no mundo momentos que não precisam ser arquivados em papel ou em arquivos *.jpeg*.

É inegável que o acesso a câmeras e *smartphones* democratizou a possibilidade de as pessoas realizarem

os seus próprios registros e para os mais diversos fins. O foco dessa discussão não é sobre uma intenção de promover uma oposição a fotografia social, mas questionar os seus exageros, as poses repetidas, os sorrisos congelados que tão logo após os cliques se desfazem e a necessidade de catalogar instantes em troca de atenção, na tentativa de criar disfarces extraordinários para os momentos mais simples da vida.

Para utilizar o cinema como metáfora, me interessei pelos roteiros com menos explosões e mais imagens contemplativas, com diálogos banais e personagens que transformam o cotidiano em uma aventura diária. A vida é cheia disso, de pequenas histórias que muitas vezes são desinteressantes, sem começos e fins definidos, mas ainda sim significativas.

Um cenário parecido como esse foi levado aos cinemas no ano de 2016 quando estreou *Paterson*, um filme do diretor Jim Jarmusch, conhecido por obras de baixo orçamento e associadas ao cinema independente americano. Através de uma história mínima, o filme discorre sobre poesia e vida cotidiana e conta uma história que se passa em uma cidade chamada Paterson e tem como protagonista um motorista de ônibus chamado Paterson. Na redundância dos nomes surge a primeira característica do filme, uma aparente monotonia que se faz presente na rotina do personagem que é acompanhado ao longo de uma semana.

Paterson, o personagem, vive em uma rotina ordenada. Ela inicia-se ao colocar o relógio de pulso ao acordar, passa pelo trabalho e as refeições diárias, o retornar para casa e o passeio noturno com seu cachorro que inclui uma parada para um copo de cerveja e um pouco de conversa em um bar. A rotina finaliza ao retornar para casa, quando se deita ao lado de sua esposa que já se encontra quase adormecida.

O personagem não tem telefone ou computador, sua tecnologia mais avançada, além do seu relógio de ponteiros, é a caneta que utiliza para escrever pequenos poemas baseados em suas observações diárias. De poesias sobre caixas de fósforos ou das linhas que surgem dos trechos de conversas que escuta dos passageiros durante as inúmeras voltas do ônibus, Paterson escreve porque sente uma necessidade de se expressar para si. Ele não teme o tédio, não se preocupa com estilo de escrita, parece apenas escrever algo como registro do que sente.

Enquanto ele parece viver com os dois pés fincados as possibilidades da realidade, sua esposa, Laura, a cada dia acorda com um novo sonho. Entre querer tornar-se uma cantora *country* de sucesso em todo o país ou a rainha do *cupcake* de sua cidade, a cada instante ela modifica a decoração da casa onde vivem. É como se o filme através dos seus personagens mostrasse diferentes maneiras de viver e reagir aos acontecimentos que afetam as vidas das pessoas.

Próximo ao final, quando já como espectadores estamos integrados a rotina do casal, observamos suas ações em um final de semana. Enquanto Laura vai para a feira da cidade comercializar seus produtos, Paterson se refugia por meio de caminhadas em seu vínculo com a cidade, local que ele aparenta conhecer profundamente e do qual talvez nunca tenha saído.

O filme, com toda sua simplicidade, deixa de lado qualquer drama ou reviravolta extraordinária. Nada de absurdo acontece a não ser o momento em que o cachorro do casal devora o caderno com os poemas que não possuem cópias e fazem com que Paterson, depois de um dia de tristeza, volte a respirar fundo e a escrever novamente. Ainda sim, a vida não é romantizada, os diálogos são tão banais como os que qualquer pessoa tem todos os dias com quem convive e a história termina sem que um fim propriamente exista. É apenas uma nova segunda-feira que existirá depois da meia-noite.

Paterson, o filme (Figura 65), principalmente pelo seu diretor que costuma criticar a sociedade atual, seja através de metáforas bizarras envolvendo zumbis⁵⁸ ou vampiros⁵⁹ em alguns dos seus outros filmes, faz da simplicidade um manifesto contra o exagero, da própria indústria cinematográfica atual, mas também da vida acelerada e midiática, através do olhar para o ordinário e de uma discussão sutil sobre solidão e solitude.

58 Filme, *Os Mortos Não Morrem*, 2019, de Jim Jarmusch.

59 Filme, *Amantes eternos*, 2013, de Jim Jarmusch.

Fig. 65 – Imagem do filme *Paterson*, 2016, de Jim Jarmusch.



O filme possui inúmeras cenas em silêncio, não de ausência de ruídos, mas daquele silêncio que “consiste na rede de rumores miúdos” (CALVINO, 1970, p. 86) que preenchem os ambientes. Eles surgem principalmente nos momentos onde temos como visão os pontos de vista do personagem principal. São nesses enquadramentos e planos que aparentemente as palavras parecem encontrar-se umas com as outras nos pensamentos de Paterson. Minutos antes dele transferi-las para o papel.

As ideias de silêncio e solidão são apresentadas no filme como maneiras de conhecer melhor a si mesmo e também de contemplar o mundo. David Le Betron, sociólogo francês que pesquisa sobre o silêncio na contemporaneidade, afirma que desde o século XX as pessoas adquiriram hábitos que passaram a limitar ou excluir os momentos de silêncio das suas vidas (2017). Para ele, os aparelhos eletrônicos desempenham um grande papel nessa transformação:

Sempre carregamos sobre nós
dispositivos que nos recordam que
estamos conectados, que nos avisam
quando recebemos uma mensagem, que
organizam os nossos horários com base
no ruído. (LE BETRON, 2017)

Le Breton (2007) vê o silêncio como uma
resistência frente a essas agressões externas do mundo.
Os dispositivos conectados a internet passaram a
acompanhar a vida individual e também coletiva,
tentando anular esse inimigo da hiperconexão.

Cal Newport, cientista computacional
estadunidense e autor de “Minimalismo digital: para
uma vida profunda em um mundo superficial”, livro de
2019 que discorre sobre a tecnologia e o seu impacto
na vida das pessoas, aproxima-se do pensamento
de Le Breton, ao discutir sobre a ideia de solidão
na atualidade. Newport aponta, datando a partir do
surgimento do *iPod* – o início da fase de alienação do
sujeito com a própria mente – e por consequência os
seus sucessores, *iPhone* e os demais *smartphones* –
com a nova maneira de conexão com a internet que
permite permanecer *online* a todo instante –, que esses
elementos fundaram maneiras de tentar banir por
completa a sensação de solidão por parte do sujeito:

As tecnologias anteriores que ameaçaram a solidão (...) introduziram interrupções ocasionais no tempo sozinho com seus pensamentos, enquanto o *iPod*, pela primeira vez, ofereceu a oportunidade de se distrair continuamente de sua própria mente. (NEWPORT, 2019, p. 142)

O pensamento de Newport em torno da solidão possui como base autores⁶⁰ que a defendem diferenciando-a da concepção de isolamento, como a de afastar-se para uma local remoto para ficar só. A solidão para o autor, em outras palavras, ocorre dentro do cérebro, é a mente sem as interferências de estímulos externos, sejam eles proveniente de aparelhos, de outras pessoas ou qualquer coisa que distraia a atenção, sendo impraticável também no silêncio: “A solidão exige que você (...) se concentre nos próprios pensamentos e experiências...” (NEWPORT, 2019, p. 134).

Desse modo, a solidão atual se faz muito pelo excesso, de ruídos, de atividades e de inquietações. Ela surge também da impossibilidade de ficar só. Ela é “repudiada pelo indivíduo (...) porque ela se associa fortemente aos estados de desproteção e insegurança.” (DUNKER, 2017, l.26). Assim, a versão hiperconectada da solidão parece atualizar um cenário que anteriormente tinha outros elementos utilizados para a fuga dessa condição. Christian Dunker compara com o vício ao álcool, ao cigarro, e menciona sobre o período atual a

60 Raymond Kethledge e Michael Erwin, autores do livro *Lead Yourself First* (Lidere-se primeiro), publicado em 2017.

necessidade ou a vontade quase inexplicável de abrir o *Facebook*, que poderia ser aplicável a qualquer outra rede social. Comportamento que toma muitas pessoas e que surge quando o cérebro sente a proximidade do tédio, da angústia e da ansiedade.

Portando, esse discurso, tanto em formato de texto e principalmente através da poética visual apresentada nessa pesquisa propõe através das encenações um olhar atento para o cotidiano, para os momentos em que se tenta evitar estar consigo mesmo. A crítica à tecnologia, aos dispositivos e às redes sociais, utilizadas em excesso, são em direção a uma busca pelo silêncio e pela solidão desconectada, à uma atenção menos distraída e a olhares, mais em direção aos olhos e menos para imagens com filtros que aparecem e desaparecem em telas que brilham enquanto ainda possuem bateria.

Coda

Estamos todos sozinhos agora. Estamos todos separados, presos dentro das paredes de nossas próprias casas, a versão do século 21 do anacoreta medieval. A cidade fervilhante está trancada, ou em breve estará. O distanciamento social é vital, mas isso não é fácil. Um dos custos inevitáveis será o aumento da nossa solidão. (LAING, 2020, tradução nossa)⁶¹.

61 No original: “We’re all lonely now. We’re all cut off from each other, trapped inside the walls of our own domestic space, the 21st-century version of the medieval anchorite. The seething city is on lockdown, or soon to be. Social distancing is vital, but that doesn’t make it easy. One of the inevitable costs will be an increase in our loneliness.”

No dia 13 de março de 2020 foi anunciado o início da quarentena na cidade de Santa Maria – RS, local onde estava quando os números relativos ao contágio do novo coronavírus (COVID-19) começavam a aumentar em todo o Brasil. A partir desse dia, apenas serviços essenciais passaram a funcionar e talvez esse tenha sido o primeiro e único período onde a grande maioria da população brasileira acatou aos pedidos dos órgãos de saúde para permanecerem em suas casas.

Aos poucos, nosso vocabulário e hábitos diários começaram a sofrer adaptações. Do surto inicial que acabou com os papéis higiênicos e fez desaparecerem os álcoolis em gel das farmácias e supermercados, logo passamos ao uso de máscaras em locais públicos e estabelecimentos comerciais. Passamos a ouvir e falar sobre “isolamento social”, “distanciamento social”, “pandemia”, “novo normal”, e aquelas conversas banais, como o “será que chove?”, foram substituídas pelo “quando teremos vacina?”.

Para aqueles que acreditaram e acreditam na intensidade e possíveis danos a vida que essa doença pode causar e possuem condições de realizar isolamento, essa não é uma opção, mas sim uma regra dessa nova ordem em um mundo que para muitos a vida parece em suspensão. Mas, talvez esse seja justamente esse o problema, ver as horas passarem lentamente enquanto nada parece mudar, enquanto a paisagem segue a mesma, imóvel, vista todos os dias

através das janelas, menos ou mais iluminadas. Com sol ou chuva, os dias agora parecem apenas uma sequência de repetições.

Nos primeiros 45 dias de isolamento, eu não saí de casa. Nos primeiros 10 dias não consegui fazer nada além do que ler notícias sobre a pandemia e depois, conforme a compreensão de que a realidade não voltaria a ser como antes mesmo que um, dois ou três meses se passassem, passei a perceber o futuro como algo cada vez mais incerto. A partir disso, desliguei o despertador do meu telefone e passei a tentar me desprender dos horários e dos nomes dos dias. Assim, após alguns nasceres e pores do sol e depois de tanto olhar para as mesmas paredes, móveis, eletrodomésticos e cômodos da casa, comecei a fotografar os movimentos das cortinas quando o vento soprava sobre elas, as luzes geométricas do sol que desenhavam as paredes, a cama desarrumada após o amanhecer, a xícara com o café e os cantos desconhecidos da casa que comecei a encontrar nessa tentativa de ver o mesmo por outro ângulo.

Fotografei, selecionei, editei e chamei de “Confissões do isolamento” (Figura 66) uma série de fotografias sobre a mudança de rotina, às vezes sufocante e repetitiva. No entanto, ao tentar encará-la, tomou-se forma um exercício de tentar tirar da nova rotina e dos momentos “quase-nada” da vida imagens que podem ser encaradas como trechos de um diário pessoal sobre o isolamento.





Fig. 66 – Carlos Donaduzzi, Confissões do isolamento, Fotografia, Impressão pigmento mineral sobre papel luster, 20 x 30 cm (cada), 2020.

62 PERASOLO, João. Fotógrafo captura imagens de casa para projetar mundo em quarentena. Folha de São Paulo, São Paulo - SP, 6 jun. 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2020/06/de-casa-fotografo-captura-imagens-em-tablet-para-projetar-mundo-em-quarentena.shtml>>. Acesso em: 7 jun. 2020.

Quando o primeiro mês de distanciamento social acabava, minha primeira ideia já parecia ter se esgotado. A pandemia continua, as contaminações pelo vírus aumentam em todo país e torna-se cada vez mais necessário permanecer em casa. Passei a pensar sobre o ato fotográfico, de como um trabalho pode ser alterado, influenciado ou ressignificado por um isolamento necessário. Fiz alguns outros experimentos, fotografei cenas de isolamento a partir do *Google Street View*⁶², procurando nas imagens disponibilizadas pela plataforma, sem me preocupar se elas falavam sobre

o mundo pré ou pós-pandemia, pessoas solitárias em cidades e países para pensar como seria continuar fotografando sem poder sair de casa nesse “novo normal”. Pensei que talvez essa fosse uma maneira de continuar a minha pesquisa, agora dentro de casa, substituindo a câmera por capturas de tela, mas ainda não estava certo disso.

Nesse período, desde março, passei a notar com bastante frequência postagens em redes sociais e artigos em jornais e revistas que se utilizavam direta ou indiretamente de imagens de obras de Edward Hopper para falar sobre os sentimentos que passaram a aflorar em muitas pessoas a partir do início do isolamento. Muitas dessas postagens diziam que agora estávamos todos vivendo dentro de suas pinturas, sozinhos ou acompanhados, entediados e olhando o mundo por através das janelas. Em muitos desses relatos percebi conexões com o que eu havia fotografado e escrito sobre silêncio, solidão e hiperconexão nesta pesquisa iniciada em 2016, ainda que nesse novo contexto, os assuntos possuíam como plano de fundo o cenário da pandemia e como esta está impactando os modos de vida das pessoas em diferentes lugares do mundo.

Um desses textos foi o artigo “*How to be lonely*” (Como ser solitário)⁶³, 2020, da escritora Olivia Laing, que trazia acompanhado das palavras uma imagem da obra “*Nightwalks*” (Falcões da noite), 1942, de Hopper. Para a autora, esse óleo sobre tela “encapsula a solidão

63 LAING, Olivia. How to be lonely. The New York Times, [S. l.], 20 mar. 2020. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2020/03/19/opinion/coronavirus-loneliness.html>>. Acesso em: 17 jun. 2020.

urbana” (tradução nossa)⁶⁴ (2020) ao mostrar uma ideia de solidão e isolamento social alienante dentro da multidão de uma grande cidade. Agora, para ela, a atualização para o momento de quarentena e ilustrado através da citação de uma versão contemporânea, modelada em 3D, monocromática e sem personagens de *Nightwalks* (Figura 67), o distanciamento social necessário tende a aumentar de maneira significativa os sentimentos de solidão e restringi-los cada vez mais aos limites das casas de cada um.

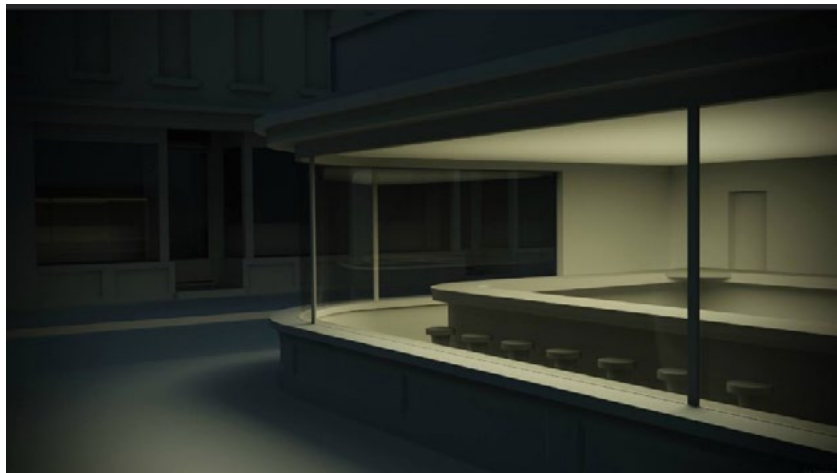


Fig. 67 – Versão de *Nightwalks* a partir de modelagem 3D, autor desconhecido, 2014.

Até março de 2020, escrevia sobre o isolamento do sujeito em si. Alguém que desloca o seu viver preferencialmente para o mundo virtual e *online*, com *avatars*, curtidas e seguidores em detrimento ao mundo que fica além da porta de sua casa, com contato nos olhos e em pele com outras pessoas. Chamei esse modo de vida de *solidão hiperconectada* e ao tentar mostrar os seus exageros através de encenações em

64 No original: “encapsulates urban loneliness” (LAING, 2020).

formato de fotografia e *vídeos-quase-fotografias*, busquei abordar assuntos que extrapolassem o campo artístico, como as armadilhas tecnológicas criadas pelas redes sociais para nos mantermos *online*, assim como os seus efeitos psicológicos e o papel da fotografia nesse mundo de dados compartilhados incessantemente.

Mas, com a chegada da pandemia, o mundo mudou e enquanto eu buscava e tentava falar sobre a desconexão, tudo virou conectividade. Chamadas em vídeo, *lives*, TV, celular, computador e olhos cada vez mais em direção as telas. Passamos a pular de um aparelho para outro enquanto suas baterias esvaziam no meio de reuniões com falhas de áudio e vídeo, conexões lentas e pausas incompreensíveis. Passamos a conhecer fragmentos da intimidade de desconhecidos através de imagens *pixeladas* de suas casas que mostram principalmente os tetos de seus quartos, salas, escritórios e cortam seus pescoços em enquadramentos precários e muitas vezes trêmulos que permitem que a comunicação continue dentro das possibilidades da conexão.

Desses momentos, comecei a imaginar como podem ser as novas maneiras de convívio, os encontros e as relações entre as pessoas nesse novo normal que nos impede de sair de casa. A partir desse pensamento, marquei previamente com algumas pessoas que de perto ou longe estão todas agora unificadas pela distância imposta pela pandemia e as fotografei

durante pequenos encontros por chamadas de vídeo realizadas através de plataformas como o *FaceTime* e o *Google Meet*. De casa, em Santa Maria – RS, encontrei, conversei e fotografei pessoas da mesma cidade, de São Sepé e Porto Alegre, também no Rio Grande do Sul, Curitiba – PR, São Paulo – SP, Aveiro – Portugal e Los Angeles – EUA e ainda, como último registro, realizei um autorretrato. Chamei as 8 fotografias realizadas de “Aqui e lá”, uma série sobre estar perto e longe.

Do lado de cá construí cenários que dialogassem e completassem os momentos a serem registrados, deslocando as telas de TV, *smartphone* e *tablet* para as posições onde possivelmente estariam essas pessoas – as do lado de lá –, se estivéssemos nos mesmos ambientes. Com a intenção de criar em cada fotografia a ideia de espelhamento, onde presenças virtuais se tornassem físicas dentro das possibilidades de se imaginar aparelhos eletrônicos substituindo corpos ausentes, busquei durante o ato fotográfico me posicionar de maneira que pudesse capturar nas imagens os cruzamentos de olhares entre os dois lados das telas, evidenciando a barreira e o atravessamento desse limite físico.



Fig. 68 – Carlos Donaduzzi,
Jéssica Oliveira – São Sepé/RS,
Fotografia, 25 x 38 cm, 2020.



Fig. 69 – Carlos Donaduzzi,
Emanuel Monteiro –
Curitiba/PR, Fotografia,
38 x 25 cm, 2020.



Fig. 70 – Carlos Donaduzzi,
Mariana Feistauer –
São Paulo/SP, Fotografia,
38 x 27 cm, 2020.



Fig. 71 – Carlos Donaduzzi,
Valéria Boelter – Aveiro/
Portugal, Fotografia,
38 x 25 cm, 2020.



Fig. 72 – Carlos Donaduzzi,
Luiggi Genaro – Los
Angeles/EUA, Fotografia,
38 x 25 cm, 2020.



Fig. 73 – Carlos Donaduzzi,
Ronaldo Palma – Santa
Maria/RS, Fotografia,
32 x 32 cm, 2020.



Fig. 74 – Carlos Donaduzzi,
Autorretrato, Fotografia,
38 x 29 cm, 2020.

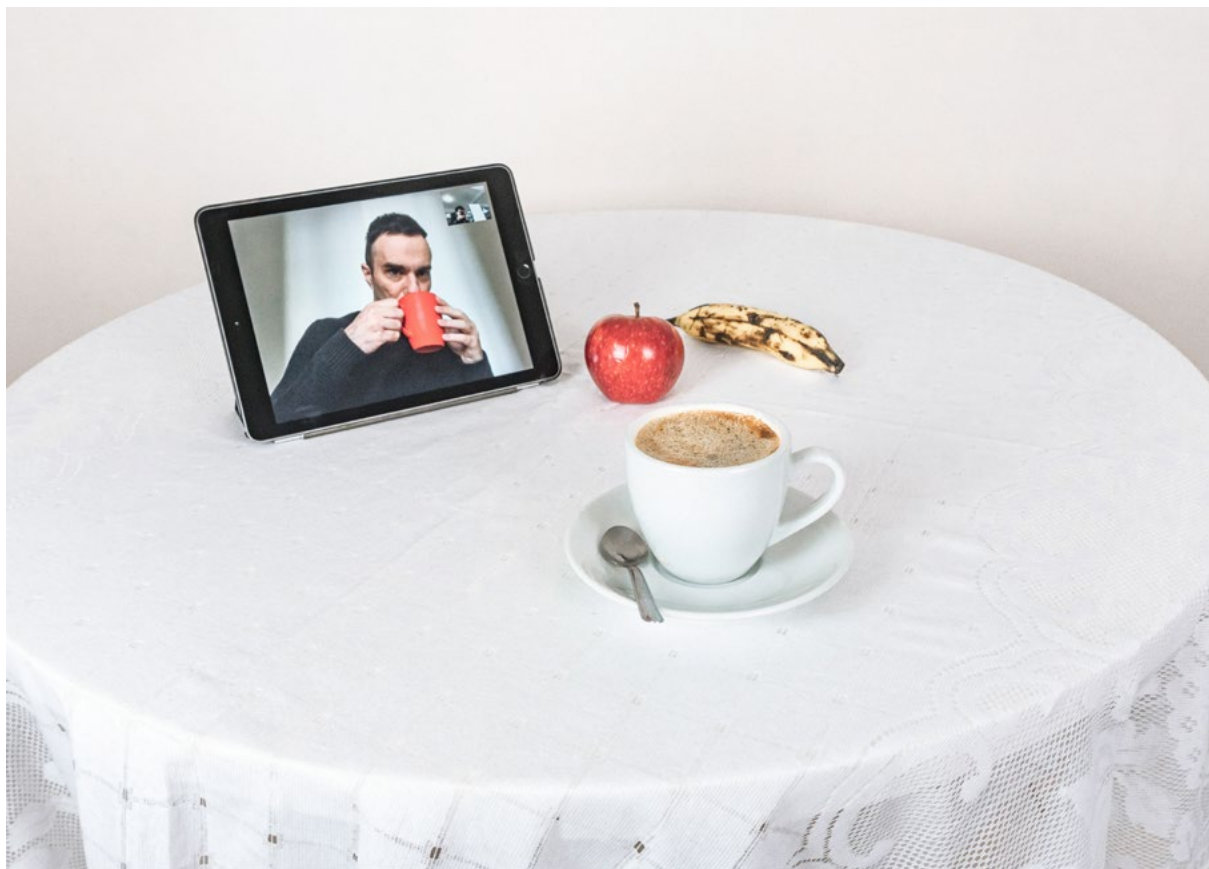


Fig. 75 – Carlos Donaduzzi,
Elias Maroso – Porto Alegre/RS,
Fotografia, 27 x 38 cm, 2020.

O amanhecer na cama, uma conversa na sala, alguém escovando os dentes, uma refeição, uma música, um autorretrato e um café. “Como está a situação por aí?” foi a frase mais dita em todas as chamadas de vídeo. Busquei abranger cidades diferentes do Brasil e de outros países, e assim intitulei cada fotografia com o nome da pessoa fotografada e sua localização. As fotografias dessa série, assim como os demais trabalhos apresentados nessa pesquisa, foram construídas também a partir da concepção de quadro-vivo, com cenários, iluminação artificial, encenação de momentos cotidianos e a realidade como base para criar ficções. Ainda assim, este é um trabalho sobre as pessoas, as possíveis interações entre elas e as novas formas de estar presente nesse momento de pandemia.

As telas que aparecem em cada uma das fotografias foram utilizadas com a ideia de amplificar a percepção de que muitas das interações diárias que mantemos há alguns anos já extrapolam a presença física. Por esse motivo, desloquei os aparelhos para diferentes ambientes, para falar sobre uma falsa proximidade que a conectividade aparenta indicar. Queria ver e fotografar as pessoas através das molduras das telas, pois essas nos mostram a distância e artificialidade das interações.

Para seguir esse pensamento, ao fotografar o autorretrato que faz parte dessa série, me posicionei sentado diante de uma televisão que cobre meu

rosto, ao mesmo tempo que sua tela mostra imagens das minhas costas, como se meu *eu* de dentro dessa tela estivesse olhando o meu *eu* que está sentado diante dela. Preso *em* e *entre* telas. As fotografias de “Aqui e lá” são percepções pessoais sobre o mundo nesse momento de pandemia e surgem como um desdobramento do trabalho desenvolvido ao longo dessa pesquisa em poéticas visuais.

Busca-se com essas fotografias propor uma nova visão sobre hiperconectividade, solidão, isolamento e distanciamento que a pandemia nos impôs. E, assim como discutido ao longo da tese, pensar sobre o papel da tecnologia nesse contexto, pois como pergunta Olivia Laing em “A cidade solitária: aventuras na arte de estar sozinho”, a tecnologia “...aproxima mais um do outro ou nos prende atrás de telas?” (2017, l. 13).

Para Laing, as pessoas passaram a compreender as máquinas, principalmente a partir da popularização dos aparelhos de televisão, como algo capaz de “preencher um espaço emocional vazio” (LAING, 2017, l. 69). A TV tornou-se uma companhia, ver algo ou ouvir alguma voz que permita burlar o silêncio da solidão. Seguindo esse pensamento, pode-se dizer que o fascínio pelas telas que notamos nos dias atuais, pode ser uma expansão da percepção das “habilidades mediadoras das máquinas” (LAING, 2017, 69), pois desde a TV muitas pessoas passaram a esconder-se atrás de telas, passando a encará-las como companhias ou instrumentos para a mediação de comunicação.

Agora, o apelo para as máquinas parece ainda maior. A impossibilidade de estar junto nesse período de pandemia, mesmo que a proximidade física não seja capaz de “dissipar uma sensação de isolamento interno” (LAING, 2017, l. 8), potencializa a ideia de utilizá-las como companheiras para a existência e isso tende a cada vez mais transferir a vida para a sua versão *online* e virtual.

Mas, será que tudo mudou tanto assim devido ao isolamento necessário da pandemia? Já não nos encontrávamos solitários, isolados e as vezes tentando substituir esse silêncio de alguma ausência pela a alienação de estar sempre com um *smartphone* conosco por todo lugar em que íamos?

Reclamos de não poder sair de casa, mas antes disso quantos de nós saíamos e andávamos por aí no automático, robotizados, seguindo o caminho sem olhar para o lado, para o outro, sem reparar nas árvores e no vento que balança suas folhas? Talvez a sensação de suspensão e o impacto da pandemia seja maior porque muitos de nós percebemos que não aproveitamos ou que desperdiçamos parte do tempo que tivemos antes disso tudo.

Agora, dentro de casa, há tanto tempo “sobrando”, pois para muitos de nós os períodos de deslocamento para o trabalho ou outra atividade não existem mais, mas mesmo assim seguimos sem saber o que fazer com os segundos e minutos que se sucedem nos ponteiros

dos relógios. Será que quando for possível abrir a porta para a rua e sair para respirar o ar sem máscaras vamos todos correr porta fora ou vamos parar diante de uma janela, fechar a cortina e olhar mais um pouco de TV, assistir mais alguma coisa na *Netflix* enquanto deslizamos *feeds* intermináveis de redes sociais atrás de novidades do mundo lá fora?

Conclusão

Minha relação com as redes sociais foi conflituosa desde o momento em que as descobri. Eu estava no primeiro ano do ensino médio (2004) quando uma dessas redes rapidamente se popularizou na escola em que estudava. Era uma grande novidade. Para todos. Porém, naquele período, elas pareciam mais um acessório, uma exceção, muito distante da regra que atualmente guia as relações entre muitas pessoas e interfere no seu cotidiano.

Logo, os assuntos nos intervalos das aulas passaram a ser comentários sobre o que havia ocorrido *online* no dia anterior. As conversas sobre o momento presente tornaram-se cada vez mais raras e foram substituídas por inúmeras fotos que eram tiradas constantemente com o intuito de abastecer esse novo mundo que era acessado de casa. Naquela época ainda era impossível imaginar os *smartphones* e o acesso móvel a internet. Mesmo que, sem saber, estávamos a pouquíssimos anos de tudo isso. A internet ou era discada ou de banda larga, como se costumava dizer,

e essa última, restrita às famílias com mais condições financeiras. Um verdadeiro artigo de luxo no mundo em 2004.

Em poucos meses quase todos na turma já possuíam seus perfis *online* e os que ainda não haviam criado estavam próximos de fazê-lo. Haviam os que se apaixonavam à primeira vista pela vida virtual, os que apenas circulavam por lá e os que criavam seus perfis e depois os abandonavam no limbo digital. Naquele momento, as interações nessas redes sociais se resumiam em comentários sobre a vida alheia e a postagem de fotografias realizadas em festas ou autorretratos diante do espelho. O termo *selfie*⁶⁵ ainda não era muito usual e as câmeras eram as famosas *cybershots*, um objeto de desejo naquele momento que atualmente estão próximas de se tornarem itens de antiquário.

Creio que essa lógica não mudou muito desde então. O ambiente já era tóxico e nós nem usávamos essa palavra naquele ano. Eu, que mantinha distância desse mundo, fui surpreendido um dia em que um colega surgiu na minha frente com um papel e nele estavam os dados de acesso para um perfil que ele havia criado para mim em uma dessas redes sociais. Ele insistia a semanas para que eu fizesse isso e eu sempre relutava.

Lembro que não consegui expressar em palavras o que havia sentido naquele momento. Na verdade,

65 Um dos primeiros registros da palavra “selfie”, abreviação de “self-portrait” (autorretrato) foi em um fórum em um site australiano no ano de 2002. Em 2013, o dicionário Oxford escolheu “selfie” como a palavra do ano, após fotos com o Papa Francisco e Barack Obama viralizarem na internet. RAHMAN-JONES, Imran. Uma breve história da selfie desde 1839. BBC Brasil, [S. l.], 25 nov. 2017. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/salasocial-42094122>>. Acesso em: 22 jul. 2020.

acho que não expressei nada, apenas devo ter pensado: “Como deve ser esse perfil?”. Foi preciso esperar o final de semana chegar, especificamente às 14h de um sábado de tarde, quando o custo de acesso a internet era menor, para descobrir enfim meu “eu” digital.

Os dados bateram, a senha estava correta e enquanto o site carregava pensei: “Por que tanta insistência para eu ter um perfil virtual? Para tê-lo na minha lista de amigos? A amizade no mundo real já não era mais suficiente?”. Mentira, eu pensei isso somente agora e confesso que hoje, mais de 15 anos depois daquele sábado de tarde, acho essa história ainda mais estranha. Não só existia uma fotografia do meu rosto naquele perfil, provavelmente recortada de alguma foto em grupo encontrada sabe-se lá onde, mas inúmeras informações pessoais sobre quem eu supostamente era ou quem supostamente aquele então amigo achava que eu era.

Ao ler tudo aquilo, a minha urgência foi deletar o máximo possível de informações que lá existiam e alterar tantas outras as quais eu não reconhecia como sendo minhas. Não demorou muito para que eu deletasse aquele perfil cheio de “amigos” que eu sequer conhecia. Por não ter sido eu o criador, me sentia como um impostor usando a imagem de outra pessoa, mesmo que lá estivesse meu rosto.

Com a distância dos anos eu percebo que essa ação exagerada, que fez uma pessoa criar uma imagem

virtual para mim a partir do seu olhar, é uma condição que sempre existiu nas redes sociais. No entanto, a única mudança é que o próprio usuário, ao criar a sua imagem, se interpreta a partir de como quer ser visto. Um perfil em uma rede social é uma constante construção de identidade. Parece óbvio, mas ao mesmo tempo em que uma pessoa permite ser vista *online* a todo segundo e das mais diferentes maneiras, ela está, na maioria das vezes, repetindo um padrão que a distancia de quem realmente é para parecer com algum modelo interessante para algum público.

Assim, de histórias como essas que fazem pensar sobre uma vida que é vivida no mundo terreno e também no virtual, cada vez menos separados um do outro, que os assuntos abordados nessa tese foram desenvolvidos. A organização do texto em quatro partes evidencia assuntos que se entrecruzam. O silêncio e a solidão surgem nos títulos da segunda e quarta parte e se desenrolam entre as páginas por diferentes ângulos desde as primeiras palavras desse texto.

A fotografia desencadeia todo processo prático e teórico desenvolvido nessa tese. Da noção de fotografia de quadro-vivo e a sua interpretação de uma imagem com carga dramática construída através de encenação e teatralização previamente roteirizada e que no contexto dessa pesquisa engloba referências da história da arte, da literatura e do cinema em diálogo com o paradoxo real/virtual que permeia os assuntos abordados nas cenas.

Essa fotografia é construída com base em princípios formais que relacionam personagens com os ambientes onde são fotografados através de diferentes planos de profundidade, linhas imaginárias que conectam elementos e iluminação artificial desenhada de acordo com as intenções das ações. As cenas criadas apoiadas nesses dados falam sobre o cotidiano, mas sem o compromisso com o documental, debruçando-se na ficção para questionar a presença constante da tecnologia e das redes sociais na vida das pessoas.

Assim surge a análise em torno da “Fotografia na era das redes sociais”, na primeira parte da tese. Nela está o contexto, o cenário onde se desenvolve a pesquisa. O desejo por essa imagem, compartilhada e descartável. Os eufemismos digitais que escondem através de uma concepção de “engajamento” o vício por um modo de vida guiado pela comparação com o outro e a necessidade de aceitação. A fotografia que em inúmeros estudos surge entre divisões que a organiza entre prova do real e/ou produtora de ficções é compreendida como uma imagem que engloba essas duas características opostas.

Não sendo neutra a ponto de revelar somente a realidade e tampouco algo que transmite apenas artificialidades, a fotografia que expande para as redes sociais é trabalhada através da ideia de “Fotografia-outra-coisa”. Uma imagem absorvida pelo mundo e que reverbera pelo seu efeito. “Eu estou/estive aqui”, “eu

estou comendo isso”, “olhem para mim” e tantas outras possibilidades de atrair a atenção para si, de gerar curtidas e pequenas doses de recompensa que fazem o coração acalmar, mas logo voltar a bater pela ânsia de mais estímulos.

Em “A tomada de consciência do silêncio”, a segunda parte do estudo, a série “Do outro lado do silêncio” aponta para esse cenário e partir da concepção de fotografia de quadro-vivo busca na ideia de silêncio o norte da discussão. Esse, por sua vez, é entendido como algo que passa a ser evitado pela sociedade hiperconectada, um inimigo, o avesso do ruído dos *smartphones* e notificações dos aplicativos que tentam manter os usuários conectados e ativos em suas plataformas de sonhos e ansiedades.

A imobilidade da fotografia leva também ao movimento dos *vídeos-quase-fotografias* que surgem na terceira parte da pesquisa. Essas imagens surgiram da necessidade de potencializar determinadas questões, visuais e conceituais. *Vídeo-quase-fotografia* é uma imagem que não cessa. Ela mantém-se (i) móvel, sem perder o referencial do instante em si que determina por vezes a concepção de fotografia e concomitantemente expandindo-o ao infinito por repetições. Não sendo um ou outro, ela é *quase*.

O quadro, a janela, a montagem, a fotografia, o vídeo, o cinema e o referencial a pintura. Edward Hopper surge dessas conexões, de um artista que

permite associar a sua obra envolvendo essas diferentes linguagens. Ao retratar o mundo em transformação da sua época, Hopper influenciou sua leitura, através dos espaços vazios, as luzes duras que cortam e preenchem os ambientes, o isolamento dos personagens e seus olhares vagos.

Ao final, o isolamento, a solidão e a hiperconexão. Essa quarta parte se debruça inicialmente em uma nova narrativa, outras fotografias e *vídeos-quase-fotografias* agora realizadas dentro de um mesmo ambiente e envolvendo os seus personagens entre a busca por representar o tédio e a normalidade da vida não extraordinária que as redes sociais na maioria das vezes não nos mostram. E, de dentro desses impérios de imagens, o silêncio é retomado para ser associado a solidão que também se evita pela conexão, através dos seus ruídos e das inquietações que fazem com que as pessoas repudiem os possíveis instantes onde, com todos os aparelhos desligados, só resta estar consigo mesmo.

As fotografias e os *vídeos-quase-fotografias* de “Do outro lado do silêncio” e “Todos os dias, o dia inteiro” surgem assim. Elas arriscam-se pela ficção para apresentar visões da realidade atual, entrando em ressonância com as proposições de Le Betron e Newport e mostram sujeitos que na verdade estão oprimidos por falas e presenças das quais eles não conseguem se separar (DUNKER, 2017, l.26).

Essas, por sua vez, são presenças efêmeras, desatentas e até mesmo geradas por algoritmos.

Ainda, com a pandemia do Coronavírus COVID-19 e os novos hábitos que se tornaram aos poucos parte da normalidade, uma nova série de fotografias, “Aqui e lá”, buscou apresentar uma visão sobre esse mundo onde o isolamento, o distanciamento, a solidão e a hiperconexão tornaram-se ainda mais perceptíveis. O confinamento intensificou esses sentimentos, estados e modos de viver. As máquinas, as telas, a conexão e a virtualidade já faziam parte da vida íntima de muitas pessoas e a tendência é de que essa dependência se torne mais intensa em um mundo que se enuncia cada vez mais *online*.

Referências

Bibliográficas

ABEL, Richard. *Encyclopedia of early cinema*. 1 ed. New York: Routledge, 2005.

ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BARTHES, Roland. *A Câmera Clara: Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Nova fronteira S.A., 1980.

BARTHES, Roland. *O Neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BERGER, John. *Para entender uma fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CALVINO, Ítalo. *Os amores difíceis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

COSTA, Flávia. *Primeiro Cinema*. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. São Paulo: Papyrus Editora, 2006.

COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

CRARY, Jonathan. *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2007.

- DUBOIS, Philippe. Um ‘efeito cinema’ na arte contemporânea. In: COSTA, Luís Cláudio (Org.). Dispositivos de registro na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.
- DUNKER, Christian. **Reinvenção da intimidade: políticas do sofrimento cotidiano**. São Paulo: Ubu editora, 2017. e-book (paginação irregular)
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2002.
- FATORELLI, Antonio. **Fotografia Contemporânea: entre cinema, o vídeo e as novas mídias**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2012.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.
- FONTCUBERTA, Joan. **A Câmera de Pandora**. Barcelona: Gustavo Gili, 2010. e-book (paginação irregular)
- FONTCUBERTA, Joan. **O Beijo de Judas**. São Paulo: Gustavo Gili, 2014. e-book (paginação irregular)
- HAN, Byung-Chul. **Sociedade do Cansaço**. 2ª Ed. Ampliada. Petrópolis – RJ: Vozes, 2019. e-book (paginação irregular)
- KAGGE, Erling. **Silêncio: na era do ruído**. Rio de Janeiro: Editora Schwarcz S.A, 2016.
- KRANZFELDER, Ivo. **Edward Hopper 1882 – 1967: visão da realidade**. Köln: Taschen, 2003.
- LAING, Olivia. **A Cidade Solitária: aventuras na arte de estar sozinho**. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- LANIER, Jaron. **Dez argumentos para você deletar agora suas redes sociais**. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2018.
- LASCH, Christopher. **O mínimo eu**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

- MARIE, Michel. **A nouvelle vague**. Significação - Revista Brasileira de Semiótica. São Paulo, n. 19, p. 165-180, jul. 2003.
- MOROZOV, Evgeny. **Bigh Tech**: a ascensão dos dados e a morte da política. São Paulo: Ubu editora, 2018. e-book (paginação irregular)
- MUSIL, Robert. **O jovem Törless**. Rio de Janeiro: Editora Rio Gráfica, 1986.
- NAVAS, Adolfo Montejo. **Fotografia & Poesia**: afinidades eletivas. São Paulo: Ubu editora, 2017.
- NEWPORT, Cal. **Minimalismo Digital**: para uma vida profunda em um mundo superficial. Rio de Janeiro: Alta Books, 2019.
- NOVAES, Adauto. **A Condição Humana**: as aventuras do homem em tempos de mutações. Rio de Janeiro: Agir; São Paulo: Edições SESC SP, 2009.
- NOVAES, Adauto. **Mutações**: o silêncio e a prosa do mundo. São Paulo: Edições SESC, 2014.
- ORLANDI, Eni. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 2 ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2011.
- POIVERT, Michel. **A fotografia contemporânea tem uma história?**. Revista Palíndromo, Florianópolis, n. 13, p. 134-142, jan./jun. 2015.
- POIVERT, Michel. **Notas sobre a imagem encenada, paradigma reprovado da história da fotografia**. Porto arte, Porto Alegre, v. 21, n. 35, p. 103-114, mai. 2016.
- REY, Sandra. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais**. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.
- RIBEIRO, Niura. **Le tableau photographique: um dispositivo da forma pictórica**. Revista Concinnitas, Rio de Janeiro, v. 01, n. 28, p. 230-252, set. 2016.

SARAMAGO, José. **O homem duplicado**. 2 ed. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

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

SOULAGES, François. **Estética da Fotografia: perda e permanência**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

SOUTHWICK, Karen. **A nova corrida do ouro**. São Paulo: Nobel, 2000.

WOLFF, Francis. **O silêncio é ausência de quê?** In: NOVAES, Adauto (Org.). **Mutações: o silêncio e a prosa do mundo**. São Paulo: Edições SESC, 2014. Cap.3, p.29-51.

Artigos em sites

AHRENS, Jan Martínez. Vendaval Cambridge Analytica abala os EUA por fraudes com dados do Facebook. *El País Brasil*, [S. l.], 21 mar. 2018. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/03/20/internacional/1521574139_109464.html>. Acesso em: 6 ago. 2019.

ARBULU, Rafael. Entrevista: Por que usuários brasileiros estão deixando o Facebook?. *Canal Tech*, [S. l.], 12 abr. 2019. Disponível em: <<https://canaltech.com.br/redes-sociais/entrevista-por-que-usuarios-brasileiros-estao-deixando-o-facebook-137097/>>. Acesso em: 1 out. 2019.

BECKER, Fernanda. Facebook, a máquina de fazer dinheiro agora se prepara para se enquadrar à lei. *El País Brasil*, São Paulo, 14 abr. 2018. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/04/13/tecnologia/1523575337_496030.html>. Acesso em: 25 mar. 2019.

BEIGUELMAN, Giselle. Imagens da mesmice: do banal ao radical. *ZUM - Revista de fotografia*, São Paulo, 5 nov. 2018. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/colunistas/banal-ao-radical/>>. Acesso em: 20 mar. 2019.

BICKER, Phil. Trade: Philip-Lorca diCorcia's Hollywood Hustlers. 2013. Disponível em: <<http://time.com/3803327/trade-philip-lorca-dicorcias-hollywood-hustlers-drug-addicts-and-drifters/>>. Acesso em: 26 jul. 2018.

BOUSSARD, Katherine. So the Story Goes: Photographs by Tina Barney, Philip-Lorca DiCorcia, Nan Goldin, Sally Mann, and Larry Sultan. 2006. Disponível em: <<http://www.artic.edu/aic/exhibitions/story/dicorcia.html>>. Acesso em: 25 jul. 2018.

CHOW, Andrew. Copyright Case Over Richard Prince Instagram Show to Go Forward. *New York Times*, New York - USA, 20 jul. 2017. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2017/07/20/arts/design/richard-prince-instagram-copy-right-lawsuit.html>>. Acesso em: 20 maio 2019.

CRAMER, Shirley; INKSTER, Becky. #StatusOfMind: social media and young people's mental health and wellbeing. *RSPH: Royal Society for Public Health - Vision, voice and practice*, Londres, 19 maio 2017. Disponível em: <<https://www.rsph.org.uk/uploads/assets/uploaded/62be270a-a55f-4719-a-d668c2ec7a74c2a.pdf>>. Acesso em: 26 mar. 2019.

DICORCIA, Philip-Lorca. Philip-Lorca diCorcia on 'A Storybook Life': Circular Narratives, Dream States and Doing What You Like. Disponível em: <<https://www.americansuburbx.com/2015/08/philip-lorca-dicorcia-a-storybook-life.html>>. Acesso em: 25 jul. 2018.

DUBOIS, Philippe; MONTEIRO, Lúcia Ramos. Entrevista: Philippe Dubois e a elasticidade temporal das imagens contemporâneas. *ZUM - Revista de fotografia*, São Paulo, 7 fev. 2018. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-philippe-dubois/>>. Acesso em: 20 fev. 2018.

FACEBOOK mira os jovens em projeto só com memes e vídeos engraçados. *TecMundo*, [S. l.], 18 jan. 2019. Disponível em: <<https://www.tecmundo.com.br/redes-sociais/137995-facebook-mira-jovens-projeto-so-memes-videos-engracados.htm>>. Acesso em: 30 set. 2019.

FONSECA, Mariana. Já dá para comprar e vender no Instagram. Veja os passos. *Revista Exame*, [S. l.], 23 mar. 2018. Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/pme/ja-da-para-comprar-e-vender-no-instagram-veja-os-passos/>>. Acesso em: 3 set. 2019.

FONTCUBERTA, Joan. Por um manifesto pós-fotográfico (Tradução: Gabriel Pereira). *Studium* 36, Campinas - SP, v. 36, p. 117-130, 1 jul. 2014. Disponível em: <https://www.studium.iar.unicamp.br/36/7/#_ftn1>. Acesso em: 10 ago. 2020.

FREEMAN, Nate. Richard Prince is fighting appropriation accusations leveled in a lawsuit over his Instagram portraits. *The Art Newspaper*, [S. l.], 11 out. 2018. Disponível em: <<https://www.artsy.net/news/artsy-editorial-richard-prince-fighting-appropriation-accusations-leveled-lawsuit-instagram-portraits>>. Acesso em: 20 maio 2019.

GILBERT, Laura. Richard Prince defends reuse of others' photographs. *The Art Newspaper*, [S. l.], 10 out. 2018. Disponível em: <<https://www.theartnewspaper.com/news/richard-prince-defends-re-use-of-others-photographs>>. Acesso em: 20 maio 2019.

GELI, Carles. Byung-Chul Han: “Hoje o indivíduo se explora e acredita que isso é realização”. *El País*, [S. l.], 7 fev. 2018. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/07/cultura/1517989873_086219.html>. Acesso em: 3 jun. 2019.

HERMAN, Gabriela. Bloggers. In: *Bloggers*. [S. l.], 2 fev. 2011. Disponível em: <<https://www.gabrielaherman.com/bloggers>>. Acesso em: 6 jan. 2020.

HOOTON, Christopher. Um papo com Joan Cornella, o artista que a internet já devia ter cancelado. *Vice*. Montreal, 23 mai. 2019. Disponível em: <https://www.vice.com/pt_br/article/kzm7dv/um-papo-com-joan-cornella-o-artista-que-a-internet-ja-devia-ter-cancelado>. Acesso em: 10 dez. 2019.

JORGE, Mariliz. Por trás do fim dos likes do Instagram. *Folha de São Paulo*, São Paulo - SP, 23 jul. 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/marilizpereirajorge/2019/07/por-tras-do-fim-dos-likes-do-instagram.shtml>>. Acesso em: 23 jul. 2019.

KLEINA, Nilton. Facebook apresenta Horizon, um novo e ambicioso ambiente social em VR. *TecMundo*, [S. l.], 26 set. 2019. Disponível em: <<https://www.tecmundo.com.br/redes-sociais/146269-facebook-apresenta-horizon-novo-ambicioso-ambiente-social-vr.htm>>. Acesso em: 14 out. 2019.

KURTINAITIS, Marcos. Edward Hopper e a imagem cinematográfica. *Revista IDE*, São Paulo - SP, v. 33, ed. 51, p. 161-176, 1 dez. 2010. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062010000200017>. Acesso em: 8 mar. 2017.

LABORIE, Séverine. The Raft of the Medusa. **Department of Paintings: French painting**. 1991. Disponível em: <<https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/raft-medusa>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

LAING, Olivia. How to be lonely. *The New York Times*, [S. l.], 20 mar. 2020. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2020/03/19/opinion/coronavirus-loneliness.html>>. Acesso em: 17 jun. 2020.

LAROCHE-SIGNORILE, Véronique. 13 juillet 1793: Charlotte Corday assassine le citoyen Marat dans sa baignoire. *Le Figaro*, França, 12 jul. 2018. Disponível em: <<https://www.lefigaro.fr/histoire/2018/07/12/26001-20180712ARTEFIG00194-13-juillet-1793-charlotte-corday-assassine-le-citoyen-marat-dans-sa-baignoire.php>>. Acesso em: 12 set. 2018.

LE BRETON, David. Ficar em silêncio e caminhar são hoje em dia duas formas de resistência política. *Instituto Humanitas UNISINOS*. Porto Alegre, 24 out. 2017. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/572949-ficar-em-silencio-e-caminhar-sao-hoje-em-dia-duas-formas-de-resistencia-politica>>. Acesso em: 05 dez. 2019.

MARFIM, Luana. Instagram é o pior aplicativo para saúde mental dos jovens, diz estudo. *Techtudo*, [S. l.], 24 jun. 2017. Disponível em: <<https://www.techtudo.com.br/noticias/2017/05/instagram-e-o-pior-aplicativo-para-a-saude-mental-dos-jovens-diz-estudo.ghtml>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

MARQUES, Júlia; JANSEN, Roberta. Estudos ligam uso inadequado de redes sociais a depressão entre adolescentes. *Estadão*, [S. l.], 27 jul. 2019. Disponível em: <<https://saude.estadao.com.br/noticias/geral,estudos-ligam-uso-inadequado-de-redes-sociais-a-depressao-entre-adolescentes,70002942161>>. Acesso em: 1 out. 2019.

MCDERMON, Daniel. You can now buy a \$90.000 Richard Prince Instagram work or a \$90 copy. *Artsbeats - New York Times*, New York - USA, 27 maio 2015. Disponível em: <<https://artsbeat.blogs.nytimes.com/2015/05/27/you-can-now-buy-a-90000-richard-prince-instagram-work-or-a-90-copy>>. Acesso em: 10 maio 2019.

MIRANDA, Álvaro. A mesquinhez parasita do capitalismo no impactante filme sul-coreano. *Jornal GGN*, Brasil, 29 jan. 2020. Disponível em: <<https://jornalggn.com.br/artigos/a-mesquinhez-parasita-do-capitalismo-no-impactante-filme-sul-coreano-por-alvaro-miranda/>>. Acesso em: 30 jan. 2020.

MISS da Venezuela vira meme ao viajar pelo mundo sem sair do banheiro. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 jan. 2018. Disponível em: <<https://f5.folha.uol.com.br/voceviu/2018/01/miss-da-venezuela-vira-meme-ao-viajar-pelo-mundo-sem-sair-do-banheiro.shtml>>. Acesso em: 17 abr. 2019.

NAÍSA, Letícia. Saudade do que não vivi: por que a nostalgia é 'cool' para juventude atual? *Tab-Gol*, [S. l.], 17 set. 2019. Disponível em: <<https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2019/09/17/saudade-do-que-nao-vivi-por-que-a-nostalgia-e-cool-para-juventude-atual.htm>>. Acesso em: 19 set. 2019.

PRAPOGLOU, Kostas. Robert Wilson: Bernier/Eliades Gallery. *The Seen*, Chicago - EUA, 29 maio 2015. Disponível em: <<https://theseenjournal.org/robert-wilson-berniereliades-gallery/>>. Acesso em: 4 jun. 2018.

PERASOLO, João. Fotógrafo captura imagens de casa para projetar mundo em quarentena. *Folha de São Paulo*, São Paulo - SP, 6 jun. 2020. Disponível em: <<https://www.folha.uol.com.br/mundo/2020/06/de-casa-fotografo-captura-imagens-em-tablet-para-projetar-mundo-em-quarentena.shtml>>. Acesso em: 7 jun. 2020.

RAHMAN-JONES, Imran. Uma breve história da selfie desde 1839. *BBC Brasil*, [S. l.], 25 nov. 2017. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/salasocial-42094122>>. Acesso em: 22 jul. 2020.

RESPINI, Eva. Cindy Sherman. *MoMA*, Nova York, 26 jun. 2012. Disponível em: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1154>>. Acesso em: 08 nov. 2018.

RIBEIRO, Gabriel. Sean Parker, fundador do Napster, diz que Facebook explora fragilidade humana. *Techtudo*, [S. l.], 11 nov. 2017. Disponível em: <<https://www.techtudo.com.br/noticias/2017/11/sean-parker-criador-do-napster-diz-que-facebook-explora-fragilidade-humana.ghtml>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

RIBEIRO, Marcelo. Autorretrato afogado (1840), de Hippolyte Bayard. *Incinerrante*, [S. l.], 3 dez. 2013. Disponível em: <<https://www.incinerrante.com/textos/autorretrato-afogado-1840-de-hippolyte-bayard>>. Acesso em: 21 maio 2019.

RIGGS, Terry. Ophelia: Sir John Everett Millais, Bt. 1998. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-no1506>>. Acesso em: 11 jul. 2018.

ROMERO, Luiz. Não li e concordo. *Super Interessante*, São Paulo, 27 mar. 2017. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/tecnologia/nao-li-e-concordo/>>. Acesso em: 15 dez. 2019.

ROUBO de dados pessoais do facebook atingiu 87 milhões de usuários do Facebook. **Correio Braziliense**, Brasília – DF, 05 abr. 2018. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/tecnologia/2018/04/05/interna_tecnologia,671056/roubo-de-dados-pessoais-atingiu-87-milhoes-de-usuarios-do-facebook.shtml>. Acesso em 22 jul. 2019.

SELFIE mortal: busca pela foto perfeita já matou 259 pessoas no mundo. **BBC Brasil**, São Paulo, p. 1-2, 4 out. 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-45750323>>. Acesso em: 1 maio 2019.

TRÊS jovens morrem atropelados por trem enquanto tiravam selfie em trilhos. **Correio Braziliense**, Brasília, p. 1-2, 1 maio 2019. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/mundo/2019/05/01/interna_mundo,752545/tres-jovens-morrem-atropelados-por-trem-enquanto-tiravam-selfie-em-tri.shtml>. Acesso em: 8 maio 2019.

TWISTED, sifter. This guy printed out the terms of service for the world's most popular apps. Nova York, 22 mai. 2018. Disponível em: <<https://twistedifter.com/2018/05/i-agree-by-dima-yarovinsky/>>. Acesso em: 05 jun. 2019.

YIN, Lam Pok. How to have your travel photos taken when you've lost your camera (in London). In: YIN, Lam Pok. How to have your travel photos taken when you've lost your camera (in London). [S. l.], 2013. Disponível em: <<https://www.lam-pokyin.com/How-To-Have-Your-Travel-Photos-Taken-When-You-ve-Lost-Your-Camera-In>>. Acesso em: 5 set. 2019.

Música

MISTY, FJ. Total entertainment forever. Seattle: Sub Pop. 2017. (2:53 min) disponível em: <<https://youtu.be/eHpVo8wI-bw>>. acesso em 20 jun. 2017.

Palestras *online*

LANIER, Jaron. Por que precisamos recriar a internet – TED talks, abr. 2018. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/jaron_lanier_how_we_need_to_remake_the_internet/up-next?language=pt-br>. Acesso em: 10 jul. 2019.

O'NEIL, Cathy. A era da fé cega no Big data tem de acabar – TED talks, abr. 2017. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/cathy_o_neil_the_era_of_blind_faith_in_big_data_must_end/up-next?language=pt-br>. Acesso em: 14 jul. 2019.

Filmes, documentários e seriados

CONTACTS. Direção: Jean-Pierre Krief. Produção: Vários. França: KS Visions, 2002.

EMPIRE. Direção: Andy Warhol. Produção: Andy Warhol. New York: Andy Warhol, 1965.

FARGO. Direção: Joel Coen, Ethan Coen. Produção: Ethan Coen. Estados Unidos: Polygram Filmed Entertainment, 1996.

JEFF Wall: An Impossible Photograph. Produção: Ian Forster & Wesley Miller. New York: Art21, 2017.

JEFF Wall - Tableaux Pictures Photographs. Direção: Jeroen van Der Poel. Produção: Robbie Schweiger. Amsterdam: St-edelijk Museum, 2014.

LA Jetée. Direção: Chris Marker. Produção: Anatole Dauman. Paris: Argos Films, 1962.

MR. Robot. Direção: Sam Esmail. Produção: Sam Esmail, Kyle Bradstreet e outros. Estados Unidos: USA network, 2015-2019.

PARIS, Texas. Direção: Wim Wenders. Produção: Anatole Dauman. Estados Unidos: Road Movies Filmproduktion, 1984.

PARASITE. Direção: Boong Joon-Ho. Produção: Min Heoi Heo. Coréia do Sul: Barunson E&A, 2019.

PATERSON. Direção: Jim Jarmusch. Produção: Joshua Astrachan e Carter Logan. Estados Unidos: K5 International e Amazon Studios, 2016.

PHOTO: A history from behind the lens. Direção: Alain Nahum. Produção: François Bertrand. Produção Arte France, Camera Lucida, Le Centre Pompidou: Paris, França, 2013.

PICTURES Like Poems. Produção: Marc-Christoph Wagner. Louisiana: Louisiana Channel, Louisiana Museum Of Modern Art, 2005.

PROFONDO Rosso. Direção: Dario Argento. Produção: Salvatore Argento. Itália: Rizzoli Film, Seda Spettacoli, 1975.

SHIRLEY, Visions of reality. Direção: Gustav Deutsch. Produção: Gabriele Kranzelbinder. KGP Production: Viena, Áustria, 2013.

“... capturados pelos dispositivos tecnológicos que dominam e proliferam nas sociedades contemporâneas, nos deixamos docilmente conduzir por um fluxo descontrolado de imagens e situações que se atravessam em nossas vidas. A superfície exígua da tela de nosso *smartphone* dá acesso à evasão, e precipita-nos em deambulações por mundos heterogêneos, os quais nossa realidade física dificilmente conseguiria alcançar. Tema dos mais atuais, abordado nas fotografias [de Carlos Donaduzzi], pois contém elementos suscetíveis de aproximar conceitos fundamentais se quisermos compreender melhor como a tecnologia e a cultura agem sobre os indivíduos, e aprofundar a noção de sujeito no mundo contemporâneo.”

Sandra Rey em “A notável distopia do sujeito nos mundos virtuais”
(texto publicado na revista Porto Arte, 2019)

