

1

Por trás das lentes: a fotografia como mediação da experiência

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.

(In: Calvino, Ítalo. A aventura de um fotógrafo, p.54)

A presente pesquisa de doutorado tem como objetivo investigar o papel desempenhado pela fotografia na construção de narrativas cinematográficas e literárias brasileiras das três últimas décadas. Parte-se da hipótese de que, nas obras selecionadas, a fotografia é convocada com a finalidade de servir de mediação no processo de constituição dos personagens e de estruturação do espaço-tempo. Tendo em vista que a apropriação da fotografia como matéria-prima para o cinema e para a literatura não é um fenômeno novo, busca-se destacar os matizes de que este diálogo se reveste hoje, quando o avanço das tecnologias nos transportou para o “reino do mundo-imagem”, responsável por uma nova “ética do ver”, para usar as palavras da pensadora americana Susan Sontag (2004). Na cultura contemporânea, estamos diante de um novo código visual, em que a imagem ocupa um lugar privilegiado: a tecnologia digital fortalece a ilusão de que o mundo todo pode ser retido, formando uma enorme antologia das imagens.

Diante desse quadro, pretende-se, com esta pesquisa, estudar de que forma a literatura e o cinema contemporâneos vêm estabelecendo um diálogo com a fotografia, seja como documento, seja como lugar de memória ou expressão artística. Trata-se de mapear tais pontos de contato como forma de pensar a presença da imagem na contemporaneidade, mais especificamente o entrelaçamento entre palavra e imagem, estabelecendo relações entre mecanismos

que presidem esse entrelaçamento e estratégias de caracterização dos personagens e de composição do espaço-tempo.

O historiador de arte alemão Alfred Lichtwark, em 1907, escreveu que nenhuma obra de arte é contemplada tão atentamente como a imagem fotográfica de nós mesmos, de nossos parentes mais próximos, de nossos seres amados (*apud* Benjamin, 1985, p.103). Isso foi escrito no início do século XX, quando já se ampliava o campo de investigação da fotografia, indo além do estético, para o campo das funções sociais. Podemos afirmar que hoje, mais de 100 anos depois, o historiador se surpreenderia com a contemplação de um mundo caracterizado pelo excesso de imagens, especificamente pelo excesso de selfies, os autorretratos. Ele se surpreenderia ao perceber o quanto a nossa identidade se define a partir da relação com as imagens técnicas. A escolha da fotografia como norteadora da pesquisa, privilegiando a sua interseção com a literatura e o cinema, remete, então, para inúmeras questões relativas à confluência da produção cultural e dos vários campos do saber. Diante de um cenário tão complexo e dinâmico como o contemporâneo, pretende-se refletir sobre as soluções que a literatura e o cinema vêm buscando para se posicionarem frente a um contexto midiático e tecnológico que opera transformações em diferentes campos, como o da linguagem, o da estética e o da ética.

A fotografia, por ser o primeiro sistema de representação provindo da relação do homem com a máquina, provocou um grande impacto: a aceitação dessa nova forma de representação não foi imediata, desencadeando a discussão sobre as fronteiras entre arte e técnica. Atribui-se a sua invenção aos franceses Joseph Niépce e Louis Daguerre e ao inglês Henry Fox-Talbot, a partir de diferentes experiências feitas separadamente. Passados quase dois séculos desde que eles fixaram a imagem técnica, aliando à produção e à venda de aparelhos, é possível constatar que vivemos, cada vez mais, em meio a um grande trânsito das imagens. Em *Sobre fotografia*, Susan Sontag afirma que vivemos, cada vez mais, num mundo regido pela insaciabilidade do olho, responsável por uma nova “ética do ver”. A partir da fotografia, a experiência visual altera substancialmente os padrões de arte, de gosto e os modos de recepção. Segundo a escritora americana, a fotografia surge como promessa de democratização de todas as experiências, traduzindo-as em imagens. Por essa razão, o ato de tirar fotos estabeleceu uma

relação *voyeurística* crônica com o mundo, que nivela o significado de todos os acontecimentos do mais prosaico ao mais grave (2004, p. 21).

De acordo com o pensador francês Pierre Sorlin, em conferência realizada no CPDOC em 1994¹, cabe estabelecer a distinção entre imagem alegórica, prática humana extremamente antiga, que precede a escrita, e imagem analógica que é a que conhecemos desde o seu surgimento em 1836. A alegórica seria a produzida pela mão do homem a partir de sua observação, já a analógica seria concebida por uma engrenagem mecânica, o que excluiria a imaginação. O historiador lembra que, se a imagem é essencial em nosso mundo, levou um certo tempo até que a fotografia fosse incorporada ao cotidiano. Foi aceita rapidamente no meio científico, por exemplo, pela medicina, para aprofundamento das pesquisas, e pela polícia, colaborando com as investigações, mas na imprensa só passou a existir no início do século XX, quando foi incorporada, compondo, com o texto, a notícia. A fotografia sofreu muita rejeição e crítica na época de sua invenção, sendo considerada transgressora e pecaminosa, inclusive por autores fundamentais, como escritor francês Charles Baudelaire.²

Entre 1890 e 1910, abre-se um leque de transformações que vão desde a criação do automóvel e do avião à expansão do telefone, passando pelo início da reprodução técnica do som e o surgimento do cinema. É, como lembra o pensador alemão Walter Benjamin, o período em que a reprodução técnica atinge um nível que passa a ocupar seu próprio lugar entre os procedimentos artísticos (2012, p. 64). É nesse período espantosamente produtivo que a fotografia impõe-se em diferentes esferas, como na imprensa, estabelecendo-se como fator incondicional para nossa abordagem do mundo. O escritor francês Paul Valéry afirma, então, que era de se esperar que tão grandes inovações modificassem toda a técnica das artes e, a respeito desse período rico em transformações, escreve:

¹ Conferência intitulada “Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história”, realizada na Fundação Getúlio Vargas, em São Paulo, em 1994, disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1974/1113>>. Acesso em: abril de 2015.

² Walter Benjamin destaca o trecho em que Baudelaire ataca a fotografia: “Se for permitido à fotografia completar a arte em algumas de suas funções, imediatamente será esta oprimida e estragada por aquela, graças à adesão natural que provocará na multidão. Por essa razão, ela tem de voltar ao seu verdadeiro dever, que consiste em ser servidora das ciências e das artes” (2012, p. 112).

Tal como a água, o gás e a energia elétrica, vindos de longe através de um gesto quase imperceptível, chegam a nossas casas para nos servir, assim também teremos ao nosso dispor imagens ou sucessões de sons que surgem por um pequeno gesto, quase um sinal, para depois, do mesmo modo, nos abandonarem (*apud* Benjamin, 2012, p. 64).

A virada do século XIX para o XX é marcada não só por essas grandes modificações, relacionadas às invenções e à reprodução mecânica, mas também pela mobilidade de pessoas e produtos, estabelecendo uma cultura de mecanismos de mercado, e pelo aumento significativo das grandes cidades que se tornaram, nas palavras do professor americano Ben Singer, “um ambiente muito mais abarrotado, caótico e estimulante” (2004, p. 96) cujo elemento central é a multidão, na forma das massas. A técnica da vida na grande cidade só é possível, segundo o sociólogo alemão Georg Simmel, coordenando todas as atividades e relações mútuas num esquema temporal fixo e supraobjetivo que exclua o desperdício insuportável de tempo (2009, p. 7). Para ele, o desenvolvimento da cultura moderna caracteriza-se pela preponderância do espírito objetivo sobre o espírito subjetivo. Simmel identifica uma intensificação da vida nervosa nas grandes cidades, causada por mudanças aceleradas e ininterruptas das impressões interiores e exteriores, que leva a uma perda de significado e valor. É o que chama de embotamento perante as diferenças das coisas decorrente da grandeza funcional de uma cidade. Ou seja, a essência mais significativa da grande cidade, que é seu funcionamento todo orquestrado, leva à perda da essência e da individualidade de cada um dos que nela residem. O surgimento da vida moderna acompanhou o surgimento de uma “sociedade de massa”.

Nesse panorama de efervescência científica, cultural e tecnológica, o cinema e a fotografia encontram espaço, juntamente com a possibilidade de reprodução do som, para criação de novas formas de entretenimento para uma audiência de massa. Como sinalizam os professores americanos Leo Charney e Vanessa Schwartz, na introdução do livro *O cinema e a invenção da vida moderna*, a atenção moderna foi concebida não somente como visual e móvel, mas também fugaz e efêmera. As formas modernas de experiência dependiam não apenas do movimento, mas dessa junção de movimento e visão: imagens em

movimento. (2004, p. 22).³ Podemos acrescentar aqui a questão do som: a atenção moderna era visão em movimento sonoro.

É nesse contexto do início do século XX, de muitas atenções e distrações, de superestimulação visual e sonora, de atenção oscilante do sujeito, que a fotografia assume um papel importante como fonte de informação e conhecimento. À medida que se dedica a captar o real, o real se torna cada vez compreensível por meio dessa representação. É o que a professora americana Jeannene Przyblyski chama de presença verificadora da fotografia (2004, p. 24). As fotos, que são a experiência capturada, passam a atestar a experiência em si: só existe, se foi fotografado. Indo mais adiante, além de ser uma forma de atestar a experiência, tirar fotos é uma forma de recusá-la, como observa Susan Sontag, na medida em que a obsessão pelo melhor enquadramento, pelo melhor ângulo, pode fazer com que não se viva a experiência plenamente (2004, p. 20). A fotografia alterou a forma como vemos o mundo. E isso nos leva a uma questão proposta por Pierre Sorlin: “vivemos com imagens todos os dias e temos que conseguir fazer algo com elas” (1994, p. 83). E é essa uma das grandes questões que a fotografia suscita: ela nos faz ver algo, mas ela não nos conta nada sobre ele. E, pior, ela pode ser enganosa, porque pode ser manipulada, distorcida, descontextualizada. Para Sorlin, o ato de comunicar é atribuição da palavra, não da imagem. E, para dar conta de uma imagem, é importante buscar a contextualização histórica. Ou seja, para o pensador francês, a linguagem é a única via para se buscar os sentidos das coisas. E é dessa condição que a literatura e o cinema se aproveitam para dialogar com a fotografia, oferecendo-lhe o poder de narrativa que, segundo Sorlin, a fotografia, sozinha, não tem. A literatura trabalha com as palavras, transformando-as em imagens. Por trás do silêncio de uma imagem, é possível dizer muito.

Pierre Sorlin cita um exemplo curioso sobre a manipulação de uma imagem. Robert Capa foi (e ainda é) um dos maiores nomes da fotografia mundial, responsável por algumas fotos de guerra emblemáticas. Há uma, feita na

³ Interessantíssima a analogia que os autores fazem entre o surgimento das estradas de ferro e o cinema: “Um precursor óbvio dessas imagens foi a estrada de ferro, que eliminou as barreiras tradicionais de espaço e distância à medida que forjou uma intimidade física como tempo, o espaço e o movimento. A viagem feita na estrada de ferro antecipou mais explicitamente do que qualquer outra tecnologia uma faceta importante da experiência do cinema: uma pessoa em uma poltrona observa vistas em movimento através de um quadro que não muda de posição” (2004, p. 23).

Guerra Civil Espanhola, em 1836, que é considerada um marco daquela guerra⁴. “Soldado Morto” seria a foto de um soldado republicano, Federico Garcia, atingido, ferido, caindo e deixando cair o seu fuzil. Emblemática como se supõe uma foto de guerra. Sorlin faz parte da corrente que acredita ser falsa essa fotografia: o “clique” foi dado no momento em que o soldado tão somente escorregou. Ou seja, é a mesma imagem, mas a leitura que se faz dela é bem distinta. Há alguns anos, em Londres, houve uma exposição que buscava afirmar a autenticidade dessa mesma foto. Existe um documentário que se dedica a apurar isso intitulado *A sombra de um iceberg*, de 2007. Para o historiador francês, em vão. Mas serve para provar que uma foto - que não significava nada além de uma simples escorregada na visão de Sorlin - tornou-se um símbolo profundamente carregado de sentido porque, segundo ele, só vemos numa foto aquilo que desejamos ver. Estabelecemos, com a imagem analógica, uma relação sentimental. A foto é uma defesa de ideias justas e é essa (crença de) verdade que importa.

Em outra vertente, o pensador francês Philippe Dubois acredita que existe sim possibilidade de se formular sentido para as coisas, usando um raciocínio não exclusivamente verbal, discursivo. Dubois é um dos teóricos que reconhece a dialética presente no pensamento visual. Existe, na fotografia, uma potência ambígua entre aquilo que se retém do real e a ficção que se pode gerar dessa retenção. Ele afirma, em *O ato fotográfico*, que é preciso confiar nas imagens, mas, ao mesmo tempo, desconfiar delas (1993, p. 147). Ele não prescinde da linguagem, mas, diferentemente de Sorlin, ele considera a força que uma imagem, sozinha, possui. As fotografias carregam informações sobre o mundo. Dubois constata que não se deve mais estudar a fotografia de forma isolada, mas sim pensá-la no contexto de integração com as artes. Essa nova configuração do olhar a partir da multiplicação técnica da imagem estimulou novas relações na dinâmica com observador.

Se por muitos anos, desde que surgiu, a fotografia era entendida como uma função mimética, como um espelho da realidade, tal como um reflexo, já há alguns anos é possível entendê-la como exercendo uma função estética. Toda fotografia é uma operação de montagem da realidade, porque, ao se fotografar, fazem-se muitas escolhas: o que será fotografado, o ângulo, a distância, a luz, o

⁴ Foto disponível em: <<http://ulbra-to.br/encena/2014/03/25/As-faces-da-guerra-nas-lentes-de-Robert-Capa>>. Acesso em: abril de 2015.

corde da foto. São cuidados e preocupações semelhantes aos de quem conta uma história. Todos os elementos precisam estar amarrados nessa construção. A fotografia tem uma extrema dependência do real - o que a distingue das outras formas artísticas - e tem a sua força como potência criadora evidenciada justamente quando se propõe a ser uma interpretação do real. Ter a realidade como matéria-prima não a limita, pelo contrário, expande. Existem diversas maneiras de se interpretar uma realidade, um objeto pode não aparecer da mesma forma se fotografado diversas vezes, por pessoas diferentes. A mente original e criativa de quem opera a câmera é decisiva. Não se trata apenas de uma cópia da realidade a partir de um efeito químico, é uma realidade revelada, resgatada, sob determinado ponto de vista. A fotografia reitera a primazia do olhar.

Nem sempre a fotografia assumiu este posto de protagonista que tem hoje. O pesquisador francês André Rouillé, em uma conferência feita no Brasil em 2007⁵, lembra que a fotografia passou 150 anos “excluída” da concepção de fazer artístico. Numa alegoria simples, nenhuma forma de expressão artística tirava a fotografia para dançar no baile, era sempre preterida, descartada. A incorporação à arte acontece por volta de 1980, final do século XX, quando o filósofo francês Gilles Deleuze identifica o fim da era “ou, ou” e o início do período “e”. Ou seja, quando a modernidade, um período histórico, intelectual, político e estético, que foi marcado por exclusões, entra em colapso. Na esteira da falência dos grandes discursos, das grandes oposições, a arte moderna entra em declínio e a fotografia - herdeira da tradição moderna - mas sempre tratada como uma “secretária auxiliar”, para usar a expressão de Baudelaire - assume o posto de uma forma de arte rica e inspiradora, capaz de abrir-se ao diálogo com muitas outras expressões artísticas. Surge o que André Rouillé chama de “liga” entre a arte contemporânea e a fotografia (2008, p.12). Para ele, a fotografia desconstrói os ideais modernos e vai mais além, “num pós de toda postura modernista” (idem, p. 19). Hoje, torna-se imprescindível, por vivermos em um mundo permeado pela imagem. A sensibilidade, o olhar, a experiência, as relações todas estão profundamente impregnadas de imagens. No advento da era “e”, definida por Deleuze, em A

⁵ Conferência intitulada “Fotografia e arte contemporânea”, realizada no Rio de Janeiro, em 6 de agosto de 2007, no Centro Cultural Oi Futuro, transcrita no livro *Fotografias e Novas Mídias*, publicado em 2008.

imagem-tempo, misturam-se, aos processos de globalização, flexibilização e mestiçagem, a saturação do olhar frente à superabundância das imagens.

Nesse momento em que a fotografia deixa de ser meramente documento e é elevada à categoria artística, temos que pensar em assimilações, sobreposições e atravessamentos entre a fotografia, a pintura, a literatura, o cinema, o vídeo, a imagem digital. Esse diálogo entre as formas de expressões artísticas foi bastante produtivo para a fotografia, pois, como observou Antônio Fatorelli (2013), ajudou a dissolver preconceitos e inseriu-a, de modo estratégico, no universo da produção imagética contemporânea. Benjamin observou que o homem de seu tempo não se dedicava mais a coisas que não pudesse abreviar (2012, p. 36). A grande expansão da imagem talvez possa ser explicada em parte por conta dessa “abreviação”, dessa simplificação, mencionada por Benjamin. Até o início do século XX, os jornais não faziam uso das imagens. Hoje, é inimaginável pensar em um jornal sem imagens, pois assim atende-se à pressa da informação e substitui-se, muitas das vezes, a leitura da notícia.

A tensão que marcou, ao longo do tempo, a relação imagem/texto e as novas configurações fomentadas pela tecnologia eletrônica é destacada também por Arlindo Machado (1998) para quem a imagem se oferece como um “texto” a ser decifrado ou lido e não mais apenas contemplado. A convivência diária com a televisão e com os meios eletrônicos de forma geral transformou a maneira como o espectador se relaciona com as imagens técnicas, modificando, assim, a abordagem da fotografia. A imagem eletrônica se mostra ao espectador não mais como um atestado da existência prévia das coisas visíveis, mas explicitamente como uma produção do visível, como um efeito de mediação. As imagens medeiam a nossa relação com o mundo. Antônio Fatorelli afirma que a fotografia, com sua capacidade única de criar signos móveis e intercambiáveis, materializou a condição da imagem em trânsito, que tem o seu significado condicionado ao modo de circulação (2013, p. 34). Somando essa capacidade com a dinâmica reprodutiva, a fotografia impôs uma nova lógica de relações espaciais e temporais, já diagnosticadas por Walter Benjamin em suas análises sobre os efeitos decorrentes da reprodutibilidade do suporte fotossensível. Se a fotografia clássica era associada às metáforas de janela e espelho, associada ao passado e à nostalgia, a imagem hoje ocupa um “lugar de múltiplas convergências” (Fatorelli, 2013, p. 49), exibindo multiplicidades de tempo, espaço e de referência. Na sociedade

industrial e consumista em que vivemos, as imagens se adiantam à realidade, as noções se embaralham.

O avanço tecnológico permitiu que se encare o mundo como uma coleção de fotos potenciais. Para Susan Sontag, a imagem fotográfica instaura problemas filosóficos, neste “comércio nebuloso entre arte e verdade” (2004, p. 16). Consiste num novo código visual, a partir do qual temos a sensação de que o mundo todo pode ser capturado. O surgimento da fotografia teria posto em prática um antigo sonho da humanidade: o de fixar momentos da existência, o que lhe garantiu um lugar privilegiado na economia simbólica da modernidade. Imagens fotográficas são miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer. São pedaços do “real” que reivindicam autenticidade de forma metonímica. Fotos seduzem porque reúnem muita praticidade: são objetos leves, baratos, fáceis de transportar, de armazenar. Embora também sejam mais fáceis de rasgar e extraviar, o avanço tecnológico contribuiu até nisto: não se precisa mais de um negativo para se fazer uma cópia da foto. Os álbuns hoje são mais virtuais que reais, não ocupando mais tanto o espaço físico da casa, como os álbuns ocupavam.

Com todas as transformações técnicas ocorridas desde a modernidade, passando pela nova lógica de criação e circulação das imagens, é preciso considerar as mudanças nas formas de percepção e processamento da imagem. Houve reconfigurações na relação histórica entre o observador e a imagem e, sobretudo, uma nova dinâmica na mediação da imagem. Mais do que um instrumento, o dispositivo tornou-se ponto central na questão que se instala nos atuais regimes de sentido instaurados pelas tecnologias midiáticas. Assim, é de fundamental importância nesta pesquisa a reflexão sobre os atuais regimes de sentido instaurados pelas tecnologias de comunicação – questão assinalada por vários teóricos, dentre eles, o pensador italiano Ítalo Calvino. Em *Seis propostas para o próximo milênio*, série de conferências feitas na Universidade de Harvard, ele inclui a visibilidade como um dos valores a ser preservado, preocupando-se com o futuro que estaria reservado para a imaginação individual na civilização das imagens, com o futuro que estaria reservado a uma “humanidade cada vez mais inundada pelo dilúvio das imagens pré-fabricadas” (1990, p. 104). Para Calvino, somos bombardeados por uma grande quantidade de imagens, que se depositam em nossa memória como se fosse um depósito de lixo, “onde é cada vez menos

provável que uma delas adquira relevo” (idem, p. 103).⁶ Partindo dessa constatação, manifestações artísticas do século XXI vêm criando estratégias de deslocamento da visibilidade: a expansão das fronteiras dos campos artísticos é uma delas. As virtudes citadas por Calvino serviriam não apenas à literatura, mas deveriam nortear todos os gestos da humanidade em tempos de crise:

Se incluí a Visibilidade em minha lista de valores a preservar foi para advertir que estamos correndo o perigo de perder a faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de pensar por imagens (idem, p. 104).

Também Vilém Flusser, pensador tcheco, voltou sua atenção para a crescente automatização dos processos de mediação simbólica que constituem a cultura contemporânea, indagando até que ponto estes processos são capazes de programar comportamentos e impor padrões de conduta social. A noção de dispositivo como sistema codificador que tem por finalidade elaborar o mundo está presente em toda sua filosofia. Para compreender essa concepção, é necessário entender o aparelho como uma máquina de produzir significados. Para o filósofo, o papel transformador dos dispositivos de imagem é evidente, não havendo como escapar à percepção de sua importância na elaboração da realidade. A partir da reflexão sobre os dispositivos técnicos realizada por ele, é possível discutir questões éticas e estéticas decorrentes das tecnologias de mediação. Na mídia, a imagem técnica é onipresente e também pode ser utilizada para manipular a sociedade a favor de determinadas correntes políticas ou para criar uma atmosfera em benefício de alguém ou contra algo. Desde o século passado, a crítica tem desafiado o artista a subverter o dispositivo técnico, fossilizado pela padronização industrial e pela linguagem de massa. Atualmente, muitos artistas tendem a tomar o dispositivo como um campo fértil de experimentação: de forma gradual, a arte em geral vai propondo um jogo que coloca o dispositivo técnico em função da subjetividade e do observador.

⁶ Vale registrar que, já na antiguidade grega, Platão manifestava a preocupação com a questão da memória e da experiência. Para ele, a nova tecnologia de comunicação que surgia, a escrita, poderia ser uma fonte de esquecimento, na medida em que abriríamos mão da tradição oral e da internalização das vivências. Nossa experiência seria armazenada exteriormente por meio de um estoque de signos, acessíveis a qualquer momento. Estaríamos para sempre dependentes dos suportes físicos, abandonando a memória e a vivência.

Flusser aponta para a profunda alteração ocorrida: “o homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens” (2002, p. 9). Trata-se, para ele, da alienação do homem em relação a seus próprios instrumentos. E se, na época da invenção, o processo fotográfico era frio, mecânico e gerava imagens não tão nítidas, é importante salientar que hoje, com o desenvolvimento técnico de imagens extremamente desenvolvido e sofisticado, produzindo imagens nítidas, perfeitas e ainda passíveis de ajustes, estabelece-se uma nova relação entre o autor e o fotografado para além do mero registro. A expectativa, essa sim, talvez seja sempre a mesma através dos séculos: todo mundo quer, desde sempre, ficar bem na foto. Não importa se há apenas uma única chance, como quando da sua invenção, por ser extremamente caro fazer uma foto, ou se há infinitas chances com a câmera digital: uma boa foto sempre foi objeto de desejo, confirmando a teoria de Flusser de que as imagens técnicas, onipresentes, *remagicizam* a vida. Vivemos, cada vez mais, em função da *magia imagética*.

Da mesma forma, ao se abordar a convocação da fotografia por artes narrativas como a literatura e o cinema, cabe lembrar as observações do filósofo francês Jean-Luc Nancy, no ensaio *As artes se fazem umas contra as outras* (2000), no qual sugere que as artes nascem de uma relação mútua de proximidade e exclusão. Haveria, entre elas, forças de atração e repulsão que as tornam permeáveis, flexíveis, sujeitas à absorção a partir do contato. É importante salientar que esta diluição de fronteiras não leva à homogeneização. Ao contrário, temos um conjunto de práticas artísticas marcadas pela pluralidade. O contágio entre as artes, e até mesmo o ponto em que há repulsão entre elas, serve ao enriquecimento dos campos envolvidos. Podemos chamar de assimilações, empréstimos, negociações, contágio, fronteiras expandidas, atravessamentos. São muitas as formas possíveis para identificar o surgimento de formas híbridas.

Faz-se necessário ressaltar aqui que não trataremos, nesta pesquisa, da incorporação das fotografias às obras literárias contemporâneas, procedimento pouco comum ainda, mas que já conta com obras bastante significativas não só na

literatura brasileira, como também na literatura mundial⁷. Talvez o caso mais expressivo de busca de um outro modo de escrita, através da fotografia, seja do escritor mexicano Mario Bellatin. Há, em muitas de suas obras, a inclusão de inúmeras fotografias. Em *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, cujo personagem principal possui uma loja de revelação de fotos, o narrador afirma: “A fotografia narrativa tenta realmente estabelecer um novo tipo de meio, alternativo à palavra escrita, e que talvez seja a forma como serão concebidos os livros no futuro” (*apud* Brizuela, 2014, p. 17). É o que Natalia Brizuela chama de fotografia escrita, um modo alternativo à palavra escrita, que exploraria a “potencialidade narrativa” que há em cada imagem. Não é esse o nosso objeto de interesse. Não trataremos aqui de livros com fotografias ou de livros com linguagem e/ou sintaxe alteradas em função da presença das imagens. Estamos privilegiando aqui investigar de que forma a literatura se deixa contagiar pela experiência fotográfica, como palavra e imagem se articulam em um texto sem que esse contenha necessariamente fotografias, de que forma a fotografia serve como mediadora para a experiência dos personagens, cujas vidas, como as nossas vidas, tornaram-se tão fotografáveis em um mundo povoado de imagens. Em última instância, o que acontece quando narrativas cinematográficas e literárias se dobram sobre a fotografia.

Importante ainda para o estudo que desenvolveremos são as considerações de André Rouillé em uma entrevista concedida a Susana Dobal, feita em 2008.⁸ Diz o autor: “a fotografia não é a verdade, é um regime de verdade. Ela é um índice, mas não apenas um índice. A fotografia não registra sem construir”. Rouillé acredita que, dessa forma, resgata-se o trabalho do fotógrafo e faz-se jus

⁷ Na literatura brasileira, podemos citar casos bastante expressivos: *Eu Et Tu*, de Arnaldo Antunes e Márcia Xavier (2003) e *Quarenta clics em Curitiba*, de Paulo Leminsk (1976), que percorrem um complexo diálogo entre poemas e fotografias. Na prosa, *Nove noites*, de Bernardo de Carvalho. Natalia Brizuela em, *Depois da fotografia: uma literatura fora de si* (2014), relata um fato curioso: a primeira edição de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, publicada em 1902, contemplava texto e imagem, mas as fotografias, que não eram comentadas no texto, foram suprimidas das edições posteriores, sugerindo que seriam absolutamente descartáveis para a compreensão do texto. Se as fotos foram utilizadas como prova documental do horror da Guerra de Canudos, na segunda edição, apenas as palavras do autor dariam conta dessa documentação. O mesmo aconteceu com *Evaristo Carriego* (1930), de Borges, e *La Vorágine* (1924), de Riviera: a supressão das fotos nas edições seguintes. Na literatura mundial, podemos citar *Os emigrantes* (2002), do escritor alemão Sebald, como exemplo emblemático da articulação entre imagens e elementos narrativos. Segundo Eustáquio Gomes, na obra de Sebald, “as reproduções fotográficas são uma escora onírica para um texto tão descritivo e minudente quanto o de Flaubert, embora com um fundo metafísico implícito (...). Tecnicamente, as fotografias servem de respiradouro ao texto compacto de Sebald” (In: *O Estado de São Paulo, Caderno2*, publicado em 08/02/ 2009).

⁸Entrevista disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/31/2.html>>. Acesso em: novembro de 2014.

ao papel da tecnologia e ao trabalho estético. Se antes existia a ilusão de uma verdade imutável diante de uma foto, hoje existe a certeza de que a foto é algo sempre retocado. Rouillé chama atenção não só para o tratamento das fotos com softwares apropriados, mas também para a velocidade com que as mesmas circulam hoje em rede e para o fato da superfície de inscrição de uma foto não ser mais (só) o papel, circulando de tela em tela. Em *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*, Rouillé afirma que a fotografia saiu do “papel subalterno e acessório para tornar-se um componente central das obras” (2009, p.21).

Já em *Janela Indiscreta* (Estados Unidos, 1954)⁹, filme que é considerado por muitos a obra-prima de Alfred Hitchcock, a trama gira em torno de um fotógrafo que, devido a um acidente, está confinado a uma cadeira de rodas. Inquieto e entediado por não ter nada para fazer, ele resolve bisbilhotar os vizinhos. Munido de sua câmera fotográfica, o fotógrafo, vivido pelo ator James Stewart, esconde-se por trás da lente da sua máquina (ou dos binóculos) e começa a espionar todas as vidas fotografáveis da vizinhança: um casal que trata o cachorro como filho, uma bailarina solitária, um pianista sem inspiração e um vendedor de quem o fotógrafo suspeita de assassinato da própria esposa.

Partindo do pressuposto que há, em todos nós, um *voyeur* em potencial, Hitchcock cria uma narrativa metalinguística. Somos todos um pouco o fotógrafo que, meio sem ter o que fazer, decide tomar conta da vida alheia. E o filme mexe com esta curiosidade que há em todos nós. É também uma ode ao suspense, porque poucas são as informações que chegam aos espectadores, que só desvendarão as histórias nos trinta minutos finais do filme. Jeff, o fotógrafo imobilizado, vê mais não só porque olha a partir das lentes, mas também vê a partir dos seus devaneios e interpretações. Ele aguça os sentidos em função da sua paralisia momentânea e associa as imagens que vê às suas intuições e teorias, o que Deleuze chama de imagem mental: “Uma imagem que toma como objeto de pensamento objetos que têm uma existência própria fora do pensamento, como os objetos de percepção têm uma existência fora da percepção. É uma imagem que toma como objeto relações, atos simbólicos, sentimentos intelectuais” (*apud* Machado, 2009, p. 268). Segundo Deleuze, a descoberta das relações se deve à situação de *voyance*, ou vidência, que substitui uma simples visão. O cinema de

⁹ Filme disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YM6eZWuEpxw>>. Acesso: em março de 2015.

Hitchcock ultrapassa a imagem-ação rumo a “relações mentais” que enquadram e constituem a sua cadeia: mais importante que a trama de ações é a cadeia de relações, impondo ao espectador um grande jogo de raciocínio. Roberto Machado, em *Deleuze, a arte e a filosofia*, afirma que se deve a Hitchcock a introdução da imagem mental no cinema, fazendo dela a realização ou acabamento de todas as imagens, enquadrando-as e transformando-as. É um cineasta que penetra nas imagens e não as sobrepõem simplesmente (2009, p. 268). Tudo nesse filme é visto do ponto de vista do fotógrafo. Jeff, com sua visão limitada do mundo, impõe uma câmera cinematográfica à meia altura: tudo o que o espectador vê é sob o ângulo da janela de Jeff. Curiosamente, o filme que se passa de um janelão é uma viagem para um mundo interior que soa familiar a todos nós. A vida dos vizinhos é devassada pela câmera indiscreta de Hitchcock representada pela câmera fotográfica e pelos binóculos do personagem ávido por informações. A câmera intrusiva derruba a frágil barreira da individualidade.

Hitchcock conduz o espectador para dentro de uma espiral eletrizante. O diretor trabalha com a potência ambígua da imagem, já sinalizada por Deleuze: criar a ficção no interior da insistente retenção do real/visto, sobretudo quando Jeff precisa provar à namorada e à enfermeira suas teses. Didi-Huberman, em seu livro *O que vemos, o que nos olha*, afirma que o olhar é sempre um exercício dialético, pois “dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado” (1998, p.77). A definição parece se encaixar de forma perfeita com o filme de Hitchcock. Muitas obras cinematográficas e literárias exploraram esta condição do olhar mediado pela imagem: o que vemos e como somos vistos. É o que pretendemos investigar neste trabalho.

Considerando a onipresença das imagens fotográficas no mundo de hoje, busca-se, então, na presente pesquisa, analisar narrativas (literárias e cinematográficas) que, por caminhos diversos, direta ou indiretamente, trazem à tona a questão da realidade reconfigurada pelas imagens técnicas. Nesse sentido, a seleção do corpus foi norteadada pelo objetivo de mapear diferentes modos de incorporação da experiência fotográfica pela literatura e pelo cinema contemporâneos. Trata-se de pensar a inserção da fotografia como matéria-prima para estas duas artes, a partir de três vertentes: a fotografia e a temporalidade; a

fotografia e a construção de personagens e a fotografia e a crise de referencialidade. Ao explicar cada uma dessas vertentes, apresentaremos detalhadamente o corpus da pesquisa.

Assim, no capítulo 2, intitulado “Literatura, novas mídias e imagens técnicas: mediações”, parte-se da discussão teórica sobre a proliferação das imagens técnicas na vida cotidiana: proliferação que, alterando os modos de percepção do mundo, afeta a própria estrutura das narrativas. Refletiremos sobre a modernidade, as novas tecnologias e a mediação das imagens. Pensaremos a imagem fotográfica como matéria-prima sobre a qual se debruçam o cinema e a literatura, como mediação entre o sujeito e a realidade: a fotografia como antídoto contra as “vertigens de mediações”¹⁰ ou, em sentido contrário, como mais um anteparo, mais uma distância. Neste capítulo, analisaremos *A erva do rato* (Brasil, 2014)¹¹, dirigido por Júlio Bressane, livremente inspirado nos contos *A Causa Secreta* e *Um Esqueleto*, de Machado de Assis. O filme tem como eixo a loucura das reproduções. A obsessão pela fotografia seca a alma da personagem. A loucura do personagem ilustra a ideia da cópia que assassina o original, ideia também presente no conto *Aventura de um fotógrafo*, do livro *Amores difíceis* (1992), de Ítalo Calvino. O conto de Calvino tematiza a neurose de se registrar todo e qualquer momento, como se toda a vida fosse fotografável. Soa como uma espécie de premonição para o que acontece hoje em dia: um mundo em rede, em que todos os momentos precisam ser registrados e compartilhados, levando à estupidez e à loucura, profetizados por Antônio Paraggi, personagem do conto. Calvino trata da questão do tempo e da concepção essencialista da fotografia ao narrar a história de um fotógrafo dominical, com uma postura até antifotográfica, que se transforma num fotógrafo obsessivo, compulsivo, perfil semelhante ao do protagonista do filme de Bressane.

No capítulo 3, intitulado “Retratos em branco e preto: texto, imagem e memória”, pesquisaremos como a fotografia é convocada pelas narrativas como mediadora da relação entre imagem e memória. A relação entre fotografia e temporalidade será examinada no texto da peça *O incrível menino preso na*

¹⁰ Termo utilizado pela professora Vera Lúcia Follain de Figueiredo, no ensaio *Novos realismos e o risco da ficção*, publicado na revista CMC - Comunicação, mídia e consumo. São Paulo, vol. 6, nº. 16, p. 29-43, julho 2009.

¹¹ Filme disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wR1MRgNdsM>>. Acesso em: abril de 2015.

fotografia, do livro *Histórias Extraordinárias*, de Fernando Bonassi, nos curtas-metragens *Baba 105*¹², de Felipe Bibian, *Vó Maria*¹³, de Tomás von der Osten, e no romance *O Livro das emoções*, de João Almino. Nessas quatro obras selecionadas, veremos como a fotografia é incorporada como um *convite* ao uso das palavras, através da ativação da memória: trabalha-se com a ideia da memória que uma foto evoca, desperta. Memória que não se distingue da imaginação, possibilitando inúmeras leituras a partir da mesma imagem, que podem variar em grau de nostalgia, de acordo com o afeto que se tem com a imagem.

Tanto no texto de Bonassi como nos curtas de Bibian e Osten, fica evidente que o registro fotográfico depende da memória e da capacidade de imaginação para ganhar um sentido. As lembranças não são um resgate de fatos que aconteceram em um passado finito, são construções no presente que elaboram o passado e terão desdobramentos no futuro. Georges Didi-Huberman defende também essa ideia de que a imagem deflagra inúmeros elos a partir dos quais poderemos reconfigurar o presente: “sempre, diante da imagem, estamos diante de tempos (...) olhá-la significa desejar, esperar, estar diante do tempo” (2010, p. 10).

Nas quatro obras, evoca-se o duplo devir da fotografia “como presença e desaparecimento” (Fatorelli, 2013, p.84). Deixando de ser vista como mero documento, como uma duplicação mecânica de uma realidade, a fotografia expõe a sua face enigmática, um outro lugar: o lugar do tempo e da memória:

(...) o fascínio e a relevância da fotografia no cenário das artes visuais e da cultura contemporânea decorrem exatamente da sua ambiguidade fundamental, do seu modo singular de agregar conceito e percepção, ideia e presença, registro e fabulação, arte e ciência (idem, p. 46).

Em *O incrível menino preso na fotografia*, peça escrita por Fernando Bonassi, temos uma reflexão sobre passado, presente e futuro a partir de uma foto de um menino de 12 anos, tirada na época do colégio, na década de 1970. Em 2003, o autor escreve essa história em sua coluna na “Ilustrada”, suplemento do jornal *Folha de São Paulo*. Ao publicar *Histórias Extraordinárias*, em 2005, com três contos, o autor retoma essa trama. A peça foi encenada em 2007, em algumas cidades do país, e o espetáculo integra um projeto de Bonassi de criação de um

¹² Curta disponível em: <<http://vimeo.com/76307432>>. Acesso em: agosto de 2014.

¹³ Curta disponível em: <<http://vimeo.com/25764297>>. Acesso em: agosto de 2014.

repertório com uma série de 10 “monólogos de permanência”, peças montadas com um único ator e uma cena inescapável, “são peças que retratam pessoas em situações das quais não podem escapar”, afirma o autor numa entrevista¹⁴.

E assim é a peça em questão. O estudante, sentado numa escrivaninha, com a bandeira do Brasil e o mapa-múndi, tem seu nome numa plaquinha e a inscrição “6ªA-13”. A cena da clássica fotografia de estudantes se impõe como um álbum pronto a ser aberto, mas transforma-se num terrível pesadelo. A foto serve como mote para que o autor discorra sobre a passagem do tempo a partir do ponto de vista do menino de 12 anos, que teve infância e adolescência marcadas pela ditadura militar.

Em *Baba 105* (Brasil, 2013), o curta começa mostrando a foto de uma senhora de 105 anos. No lado avesso da imagem, uma anotação em que se lê “Vovó, já com 105 anos, mas ainda muito bem”. A partir daí, estabelece-se um diálogo imaginário entre a tataraneta, de posse do registro fotográfico, com Dona Ana, a fotografada. E o curta impressiona, inclusive, por conseguir fazer cinema a partir de uma única imagem, numa época em que o cinema é tomado pelo excesso de imagens.

No curta *Vó Maria* (Brasil, 2011), o subtítulo sugestivo “Memória em três atos” aponta para a reconstituição da memória a partir do afeto e da imagem. Uma neta precisa dizer o que se lembra da avó da foto. Em seguida, bisneta e tataraneta vão emitindo suas impressões. À medida que vão recordando, a foto vai sendo montada, num jogo muito interessante a partir dos inúmeros recursos que o cinema tem. As imagens partem de um olhar abstrato até chegar à imagem total da avó.

Se a fotografia organiza a memória, passa a ser mais intrigante e melancólica a associação entre cegueira e fotografia no romance *O Livro das emoções*, de João Almino, lançado em 2008. O protagonista, Cadu, é um fotógrafo cego, cujo objetivo é reinventar e reorganizar suas memórias, a partir da memória que guarda das fotos tiradas, para o projeto de um álbum fotográfico, uma espécie de diário íntimo. Narrada em 1ª pessoa e ambientada em Brasília, a história nos mostra uma coleção de diferentes retratos, histórias, personagens e

¹⁴ Entrevista: “Fernando Bonassi discute a história recente do Brasil em *O incrível menino na fotografia*”, disponível em: www.arteppluralweb.com.br/atualizacao/releases/07/05/sesc_paulista_menino_fotografia.htm. Acesso em: outubro de 2014.

levanta uma questão dialética entre a visão objetiva e a cegueira, a fotografia como registro mimético e como possibilidade de registro sentimental.

No capítulo 4, intitulado “Fotogramas: recortes e montagens”, que trata da fotografia como mediadora na construção do personagem, analisaremos dois romances cujos protagonistas são fotógrafos. A partir deles, refletiremos sobre o papel desempenhado pela fotografia, recorrente nas narrativas literárias contemporâneas, nestes universos ficcionais, povoados por personagens envolvidos com o mundo da arte, que vivem suas crises pessoais e seus impasses criativos, mergulhados no aqui e agora, em meio ao excesso de apelos visuais da vida urbana. Muitas vezes perdidos em meio à estetização do mundo, estacionados, marcados pela incomunicabilidade e pela incapacidade de uma relação transitiva com o outro, deslizando entre superfícies, cercado de aparatos técnicos que servem de mediação entre eles e o mundo, estes personagens seguem à deriva, refletindo sobre suas performances sem, no entanto, romper o isolamento. São personagens que apresentam uma sensibilidade diferente diante da “vertigem das mediações”, que trazem a marca do desencanto como os que compõem os romances *O Fotógrafo*, de Cristóvão Tezza, lançado em 2011, e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, de Marçal Aquino, publicado em 2005, os dois romances analisados nesse capítulo.

Em *O Fotógrafo*, o protagonista, um fotógrafo não nominado, vale-se do uso da sua câmera sempre pendurada no pescoço para se relacionar com o mundo, num exercício metonímico. É a lente teleobjetiva que faz a mediação dele com o mundo que o cerca. O personagem fotógrafo, em meio a uma Curitiba cercada de apelos visuais, escondido atrás da sua potente máquina, segue à deriva, marcado por impasses e por uma total incapacidade de relação com o outro. Trata-se de um romance em que “a simulação da indiferença” (Tezza, 2011, p. 114) de um personagem pode dizer muito sobre o outro. São cinco personagens ressentidos que protagonizam um silencioso desentendimento.

Já *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* tem como mote uma musa que se constitui pela imagem ou pela palavra e se desarticula longe delas. Lavínia só se articula através das palavras pregadas por seu marido pastor, que a tirou da rua, ou através das fotos feitas pelo amante Cauby, que lhe devolveu a alegria. Longe da palavra ou da imagem, Lavínia não se constitui, ao contrário, ela se desconstrói. A relação amorosa entre o casal protagonista será

desencadeada pelas fotos que o fotógrafo tira de Lavínia: o ato de fotografar mudará o destino de ambos. A trajetória do fotógrafo Cauby vai sendo explicada por meio de pistas. Cauby é uma voz impregnada da experiência de quem aprendeu as regras de sobrevivência no submundo e possui uma visão desencantada.

No capítulo 5, intitulado “Autonomização das imagens”, sobre fotografia e sua relação com o referente, mais precisamente a crise da referencialidade, trabalharemos com o conto *A figurante*, de Sérgio Sant’Anna, que faz parte do livro *O voo da madrugada*, publicado em 2003, e com o romance *Barreira*, de Amílcar Bettega, publicado em 2013. A multiplicidade de referenciais e a solidão dos personagens formam um mosaico no romance de Bettega. A busca de um pai por sua filha, a jovem fotógrafa Fátima, em Istambul, torna-se, aos poucos, a busca pela própria identidade de um imigrante turco, Ibrahim, radicado há muito no Brasil. A busca de um lugar no mundo pelo sujeito contemporâneo, preso entre passado e presente, permeia toda narrativa. O olhar de Fátima, materializado em suas fotos, será o olhar que guiará seu pai em sua busca, revisitando a cidade que deixara há tanto tempo, redescobrimdo lugares fotografados pela filha. Já no conto de Sérgio Sant’Anna, o narrador explora todas as possibilidades sobre uma figura presente “no canto direito, ao alto, da cena fotografada” (2003, p. 219), numa fotografia antiga, que não se sabe se é real ou imaginária. Ao usar uma foto como referente e ao pôr em xeque sua autenticidade, o autor discute as possibilidades da representação da representação, tornando a figurante da foto a protagonista de sua história.

Nesse capítulo, as obras selecionadas estarão em um diálogo com os contos *Babas do Diabo*, do livro *As armas secretas*, de Julio Cortázar, e *As fotografias*, presente na obra *La furia y otros cuentos*, de Silvana Ocampo, ambos publicados em 1959. A compulsão por fotografar, aos moldes dos fotógrafos obsessivos criados por Calvino e Bressane, leva à reflexão sobre o programa de visualidade contemporâneo, sobre os limites da representação e sobre a relação afetiva com a fotografia. No conto *Babas do Diabo*, temos um fotógrafo diante de uma imagem que lhe traz um dilema. Já no conto da autora argentina, a preocupação da sua família em registrar todos os momentos se sobrepôs à necessidade de cuidados especiais que Adriana demandava ao sair do hospital. Como diz Thomas, narrador do filme *Blow-up - depois daquele beijo*, de

Michelangelo Antonioni, lançado em 1954, baseado no conto de Cortázar: “Algumas vezes a realidade é mais estranha do que todas as fantasias”.

Por fim, o capítulo “Trivialização das imagens e percepção da realidade” constitui-se na conclusão deste trabalho. Partiremos do curta *Flash Happy Society*¹⁵, de Guto Parente, lançado em 2009, do curta *Selfie*¹⁶, de Ben A. Williams (2014), e da animação *Mr. Selfie*¹⁷, lançada em 2015. Todos captam este fenômeno moderno dos excessivos e numerosos autorretratos.

Walter Benjamin, em *Pequena História da Fotografia*, lembra que os álbuns de fotografia, quando surgiram, tinham o status de joia: eram guardados em estojos luxuosos e estavam sempre em locais privilegiados da casa (2012, p. 99). Os álbuns, por terem papel fundamental de atestar um passado e de conter (e contar) uma história, ainda continuam sendo tratados como joia. Difícil encontrar, mesmo no século XXI, quem não exiba seu álbum de casamento, por exemplo, num estojo luxuoso, como se fosse (e o é) um objeto de valor. A grande diferença é que os acontecimentos mais importantes da nossa vida não ficam mais restritos ao documento do álbum: as fotos circulam também – e como – em plataformas virtuais, seja em blogs, seja em sites especificamente criados para isso ou em redes sociais. A grande diferença para os álbuns analisados por Benjamin é que, nos álbuns atuais, há uma interação virtual. Noivo e noiva – para ficar no exemplo do álbum de casamento – podem compartilhar toda a preparação da festa, a festa em si, a lua de mel com seus convidados, numa reconfiguração da expressão fotográfica e sua reivindicação metonímica da realidade.

Vive-se hoje um momento importante de reconfiguração do olhar a partir dos inúmeros dispositivos surgidos. Nunca se produziu tanta imagem e novas imagens provocam novas perspectivas. Susan Sontag, Vilém Flusser, Walter Benjamin, só para citar três teóricos, souberam prever tão bem ao que assistimos hoje: a onipresença da imagem, a complexidade que há em transformar a imagem como substituta da experiência. Se antes mesmo da era das redes sociais, já era possível notar a obsessão pelo registro de absolutamente tudo, o que pensariam esses três grandes teóricos a respeito do cenário atual em que a fotografia não é

¹⁵ Curta disponível em: <<https://vimeo.com/25509040>>. Acesso em: agosto de 2015.

¹⁶ Curta disponível em: <<https://vimeo.com/84851890>>. Acesso em: agosto de 2015.

¹⁷ Animação disponível em: <<https://vimeo.com/117934677>>. Acesso em: agosto de 2015.

mais só uma presença verificadora da realidade? A fotografia, em determinadas situações, substitui a experiência da realidade. Se antes estavam presentes em álbuns luxuosos, presas na parede, expostas em porta-retratos, hoje elas estão por toda parte, nas telas de computador, nos celulares, nos tablets, nos dispositivos de armazenamento, nas “nuvens”. Se vivemos na caverna de Platão de forma impenitente, como afirma Sontag, as paredes são todas revestidas de fotos. Se por um lado, fotografia libertou as mãos no processo de produção de imagens, por outro lado, ela também aprisionou o olho.

É dentro deste debate sobre as possibilidades de expressão, produção e criação de sentidos sobre o tempo vivido mediado por imagens que esta pesquisa movimenta-se.