

Prospectiva (Frutal).

Fotografía de familia: entre objeto de recordación e material para a arte contemporânea.

Daniel Francisco de Lima.

Cita:

Daniel Francisco de Lima (2016). *Fotografía de familia: entre objeto de recordación e material para a arte contemporânea*. Frutal: Prospectiva.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/repositorio.digital.uemg.frutal/73>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pZsz/YbR>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Daniel Francisco de Lima



Fotografia de Família: entre objeto de recordação
e material para arte contemporânea



Daniel Francisco de Lima

Fotografia de família: entre objeto de recordação e
material para a arte contemporânea

Frutal-MG
Editora Prospectiva
2016

Copyright 2016 by Daniel Francisco de Lima

Capa: Editora Prospectiva

Foto de capa: Internet

Capa: Jéssica Caetano

Revisão: a autora

Edição: Editora Prospectiva

Editor: Otávio Luiz Machado

Assistente de edição: Jéssica Caetano

Conselho Editorial: Antenor Rodrigues Barbosa Jr, Otávio Luiz Machado e Rodrigo Portari.

Contato da editora: editorapropectiva@gmail.com

Página: <https://www.facebook.com/editorapropectiva/>

Telefone: (34) 99777-3102

Correspondência: Caixa Postal 25 – 38200-000 Frutal-MG

LIMA, Daniel Francisco de.

Fotografia de família: entre objeto de recordação e material para a arte contemporânea. Frutal: Prospectiva, 2016.

ISBN: 978-85-5864-061-9

1. Fotografia. 2. Fotografia de família. 3. Arte. 4. Arte I. Lima, Daniel Francisco de. II. Universidade do Estado de Minas Gerais. III. Título.

*Para os meus avôs, Daniel e Chico.
Vivos em cada vestígio de memória.*

AGRADECIMENTOS

Entre livros, álbuns antigos, arquivos digitais e fotografias amareladas, através do computador ou da câmera analógica, no presente e pelo passado. Esse trabalho foi se desenrolando aos poucos, de mansinho, e diante da satisfação em concluí-lo sinto-me na obrigação de agradecer a quem contribuiu direta ou indiretamente para sua realização.

Ao meu pai, por fazer brotar em mim o interesse pelas “coisas velhas”. À minha mãe pelo constante estímulo aos estudos. Aos meus irmãos por terem sido bons exemplos para meu desenvolvimento. E à Ana Maria, por me instigar a buscar formas de manter vivas nossas memórias de família para que, um dia, elas também sejam suas.

Ao Sinval, por estar sempre presente, e disposto a apoiar, ajudar, revisar, acudir, acalmar, abrigar, cozinhar e por me fazer sorrir sempre. E aos meus verdadeiros amigos que não me deixaram sozinho durante estes meses de distanciamento.

À Celina Lage, pelo profissionalismo, pela disposição em ajudar e, principalmente, por acreditar em meu projeto. À Flávia Peluzzo e ao Gui Machala,

por terem participado do momento que fez despertar em mim o interesse pelas fotografias e memórias de família. E à amiga Marta Neves, pelo incentivo e por sempre servir de inspiração para mim.

SUMÁRIO

NOTA DO EDITOR.....	9
1 INTRODUÇÃO.....	10
2 FOTOGRAFIA E MEMÓRIA.....	15
2.1 Produzir imagens, guardar lembranças.....	19
2.2 Recordações de família.....	25
3 FOTOGRAFIA E ARTE.....	39
3.1 A estética do cotidiano na fotografia de arte ..	43
3.2 O arquivo familiar, material para a arte	51

4 OS GARIMPOS DE ROSÂNGELA RENNÓ...64	
4.1 Bibliotheca	71
4.1.1 Apropriação	76
4.1.2 Resignificação.....	83
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....94	
REFERÊNCIAS.....102	

NOTA DO EDITOR

Uma produção acadêmica de interesse da sociedade faz parte do trabalho de Daniel Francisco de Lima.

Como trabalho de conclusão do Curso de Pós-graduação Lato Sensu em Artes Plásticas e Contemporaneidade da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) – Escola Guignard, também contou com a orientação da Professora Celina Figueiredo Lage.

A versão original impressa poderá ser consultada na Biblioteca da Escola Guignard. Nossa alegria é imensa por contar com a autora no trabalho de popularização da ciência e da divulgação científica. Quando nos permitiu publicar o trabalho para torná-lo acessível para consulta gratuitamente na *internet* contribuiu para a ampliação da cultura do acesso livre ao conhecimento e da transparência das atividades universitárias.

Professor Otávio Luiz Machado
Editora Prospectiva

1 – INTRODUÇÃO

Da caixa de sapatos para o ateliê do artista, do álbum para a galeria, da intimidade do seio da família para o circuito institucionalizado da arte. A fotografia de família deixou de ser apenas um meio de registrar e guardar lembranças dos familiares e passou a ser também material para a arte contemporânea.

Muitos filósofos e pesquisadores têm como objeto de estudo a memória: histórica ou coletiva, individual ou do grupo familiar. Dentre eles, todos destacam motivos que comprovam a grande importância da memória para o ser humano. Maurice Halbwachs (1990, p. 32) destaca a memória como ferramenta de reconstrução do passado, Nietzsche (1982, p. 54) defende que as lembranças são responsáveis por condicionar a vivência em grupo, e Luis Buñuel (1982, p. 7) a cita como responsável pelo desenvolvimento da coerência, da ação, da razão e do sentimento em qualquer pessoa.

Alessandra Oliveira (2009, p. 4) ressalta a necessidade que os homens têm de guardar vestígios que facilitem o ato de se lembrar. Entre documentos, textos, cartas, monumentos e obras de arte, a

fotografia se destaca como a forma mais popular de criar vestígios armazenáveis devido à sua relação estreita com a realidade e por sua característica mais difundida: a capacidade de congelar para sempre uma cena, eternizar, através da gravação de uma imagem, um momento especial. A fotografia rapidamente se popularizou e se modernizou, o que causou, naturalmente, o barateamento e simplificação do processo e, com isso, sua elevação ao título de ferramenta oficial de registro de lembranças por pessoas comuns, não profissionais, de suas famílias.

Estudar a importância da memória e da fotografia nos âmbitos individual e coletivo contribui para uma discussão mais crítica acerca da evolução desta ferramenta e de sua utilização como forma de registro de lembranças. Para isso, no primeiro capítulo deste trabalho, um extenso arcabouço teórico foi acionado a fim de construir diálogos sobre a produção de imagens e as mudanças culturais provocadas pela fotografia nas famílias a partir do início de sua utilização. As principais referências utilizadas para a construção desta parte da pesquisa são: Oliveira (2009), Felizardo e Samain (2007), Rouillé (2009), Sontag (2004) e Barros (1989).

A etapa seguinte da pesquisa traça um panorama das relações estabelecidas entre fotografia

e arte. História marcada por um forte conflito de opiniões acerca do estatuto artístico da fotografia. Entretanto, Cotton (2010, p.7) afirma que, superadas todas estas questões históricas e após a aliança firmada com a arte, hoje, a fotografia vive nos dias de hoje um momento excepcional, já que nunca foi tão bem acolhida pelo mercado da arte.

Atualmente, é possível observar uma mudança no status da fotografia, de função de vetor para material de arte. Segundo Rouillé (2009, p. 341), isso é resultado de um movimento próprio das sociedades desenvolvidas. A fotografia evoluiu tecnologicamente, e sua produção deixou de ser frugal, como na era analógica e atingiu a superabundância de imagens na era digital. Este movimento fez com que a sociedade entrasse em um estado de mimese e em resposta, a fotografia passou a tornar mimético seu próprio material artístico. Isso explica a busca de inspiração da fotografia, no próprio material fotográfico.

As fotografias do cotidiano, com suas falhas técnicas e imperfeições estéticas começam a influenciar a produção de uma série de fotógrafos-artistas, inicialmente nos Estados Unidos, e em seguida em outras partes do mundo. Sendo assim, através de um levantamento histórico, associado a

exemplos específicos, esta pesquisa aborda de quais maneiras se dá tal influência, e como diferentes artistas incluem características específicas dos arquivos íntimos em seus trabalhos. Em seguida, trata-se especificamente da utilização de arquivos com conteúdo familiar na produção artística, e as consequências da exposição destes arquivos íntimos em um ambiente institucionalizado.

O estudo das relações entre arte e fotografia visa contribuir para o pensamento crítico acerca da produção artística contemporânea, seus movimentos e tendências. Além disso, os temas tratados neste capítulo do trabalho servem de suporte para a próxima, e última, etapa da pesquisa: a análise da obra *Bibliotheca* (2002), da artista brasileira, mineira, Rosângela Rennó. A construção desta etapa da pesquisa teve como principais referências Cotton (2010), Rouillé (2009) e Maresca (2003).

O último capítulo, dedica-se à *Bibliotheca* de Rosângela Rennó, obra apresentada em 2002, mas que foi iniciada dez anos antes, quando a artista adquiriu o primeiro exemplar do que, anos depois se tornaria uma importante coleção de arquivos vernaculares e, mais tarde, serviria de material para uma de suas obras mais importantes. No referido trabalho, a Rennó se apropria de álbuns, fotografias,

slides e outros arquivos de família abandonados por seus antigos donos e resgatados por ela em feiras de antiguidades e mercados de pulgas por todo o mundo.

Inicialmente fez-se necessário realizar um levantamento de algumas obras anteriores da artista, que provavelmente serviram como inspiração e ou forneceram subsídios para a criação de *Bibliotheca*. Em seguida parte-se para a apreciação do trabalho de Rennó. Dividida em duas etapas - apropriação e ressignificação - a análise da obra em questão transita por questões que se fazem presentes na sociedade atual e na produção de arte contemporânea, além de ainda confrontar antigos postulados sobre a utilização e a função social da fotografia como instrumento garantidor de memória. Por fim, procura-se destacar as estratégias utilizadas por Rosângela Rennó para desconstruir as identidades presentes nos arquivos particulares e, concomitantemente, provocar o espectador fazendo com que, através das memórias dos outros, ele se aproxime de suas próprias lembranças.

2 – FOTOGRAFIA E MEMÓRIA

Como afirma Luis Buñuel, “É preciso começar a perder a memória, ainda que se trate de fragmentos desta, para perceber que é esta memória que faz toda a nossa vida.” (1982, p. 7), a memória é valiosa e essencial para cada pessoa porque é a partir dela que se desenvolvem a coerência, a ação, a razão e o sentimento. Para o cineasta, viver sem memórias é como ter inteligência e não conseguir exprimir-se. Incessantemente estudada sob a ótica de diferentes áreas do conhecimento - comunicação, arte, sociologia, antropologia, psicologia – a memória sempre provocou pesquisadores e pensadores.

Oliveira (2009, p. 4), ao trabalhar conceitos defendidos por Ana Mauad, observa a constante tensão entre presença e ausência que faz parte da memória. Segundo esse autor, a memória é “presença do presente que se lembra do passado esvanecido, mas também presença do passado que irrompe o presente.” (OLIVEIRA, 2009, p. 4), ou seja, a memória pertence ao presente e se utiliza do passado para criar planos para o futuro.

Nietzche, citado por Oliveira (2009, p. 3) entende que toda memória é uma construção social e

cumprir um importante papel para a sociedade: condicionar a vivência em grupo. A memória força o homem a responder por si, comprometendo-se com seus atos. O desenvolvimento da memória é essencial para que o homem se comprometa com os interesses da sociedade.

Reforçando ainda mais a importância da memória para o desenvolvimento da sociedade, Oliveira (2009, p. 4) relembra os estudos do sociólogo Maurice Halbwachs que deram origem ao conceito de memória coletiva. Para o estudioso, a memória histórica funciona como uma forma que o indivíduo tem de conhecer o passado, mas não atribui nenhuma relação com sua vivência. Porém,

ao executar cuidadosamente as recordações coletivas, o indivíduo as ordena de acordo com as suas próprias percepções que, contudo, também estão influenciadas pelos valores do grupo a que pertence. Assim sendo, a memória pode ser entendida como reconstrução do passado. (OLIVEIRA, 2009, p. 4)

Essa reconstrução do passado, para a história-registro, é possível por meio de artifícios que

provocam um esforço de lembrança no indivíduo, como documentos e monumentos. Essa afirmação, segundo Oliveira (2009, p.4), apoia a insistente produção e interpretação de “vestígios” de lembranças vividas, permitindo, através de um trabalho de indução, apoiado na intuição e na imaginação, uma busca ou visita a um determinado espaço e tempo e a conclusão da existência de um acontecimento.

Podemos citar como exemplos destes vestígios qualquer documento, texto, carta, obras de arte e até monumentos públicos. Para Alessandra Oliveira (2009, p. 5) o “obscurecimento das lembranças está intimamente vinculado à memória”. Isso significa que o homem está constantemente sujeito ao esquecimento e por isso necessita destes rastros, vestígios e pistas para ajudar a combatê-lo.

Alguns instrumentos projetam significados intimamente ligados à evocação de memórias. É o caso da fotografia. Porém, desde o seu surgimento e desenvolvimento tecnológico, a fotografia é um meio que se destaca por provocar uma sensação de veracidade incontestável do que é registrado através dela. Para Adair Felizardo e Etienne Samain, a fotografia recebeu toda esta credibilidade por

conseguir registrar o real da forma como realmente se apresenta.

Felizardo e Samain (2007, p. 209-210) reconhecem que por sua forma rápida, precisa e moderna de registrar uma lembrança, a fotografia cumpre muito bem o seu papel de registro de memórias. Além do mais, outro diferencial é o fato da fotografia ser uma imagem. Isso facilita o processo de rememoração pois nossa memória é construída através de ícones, índices e símbolos imagéticos.

Le Goff (2003, p. 460) cita a fotografia e a construção de monumentos aos mortos como os dois maiores fenômenos de manifestação da memória coletiva. Segundo o autor, “a fotografia revoluciona a memória: multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo assim guardar a memória do tempo e da evolução cronológica”.

Tanto Le Goff quanto Felizardo e Samain entendem que a fotografia revolucionou a memória e defendem sua grande importância na construção de uma nova visão de mundo que surge à medida que ela se desenvolve. Sua imparcialidade, precisão e assertividade contribuíram para a evolução de diversos campos, como o tecnológico, o informativo,

o dedutivo; e também História, Antropologia e até Medicina. Mas a contribuição de maior destaque da fotografia é para a memória. Le Goff, citado por Felizardo e Samain (2007, p. 212), defende que a fotografia é capaz de ativar a memória. Falando do passado, permite revivê-lo no presente.

2.1 – Produzir imagens, guardar lembranças

De acordo com Barthes (2012, p. 115), a fotografia funciona para seu espectador como uma recriação de um “isso foi”, como um registro do momento eternizado. Por isso ela tem a capacidade de suscitar sentimentos. Le Goff (2003, p. 459), inclusive, descreve que não é nem mesmo necessário que o observador de uma fotografia tenha vivenciado aquele momento para ser atingido pelo efeito que as imagens têm de ativar as lembranças. Para Felizardo e Samain (2007, p. 215), esta característica indissociável da fotografia atua na memória individual e coletiva.

Segundo Felizardo e Samain (2007, p. 215), para a memória coletiva, a fotografia foi elevada ao nível de testemunho e prova concreta de fatos ocorridos no passado e da evolução dos tempos.

Contribuindo de forma significativa para a história das sociedades. O pesquisador Rouillé (2009, p. 156) explica que a grande expansão da fotografia deve-se ao fato de seu surgimento ter ocorrido em meio a uma “crise da verdade”, que durante a metade do séc. XIX provocou uma grave perda de credibilidade dos modos de representação em vigor – pintura, desenho, texto – por sua dependência da habilidade manual e inegável influência da subjetividade humana.

Susan Sontag (2004, p. 15), corrobora com as ideias de Rouillé afirmando que as manifestações feitas à mão, como a pintura ou desenho, e até mesmo tudo que foi escrito sobre um evento ou pessoa é, declaradamente, uma interpretação. Diferentemente dos registros fotográficos que, mais que manifestações a respeito do mundo, são pedaços deste, “miniaturas de realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir”. (SONTAG, 2004, p. 15).

Fotos fornecem um testemunho. Algo de que ouvimos falar mas de que duvidamos parece comprovado quando nos mostram uma foto. (SONTAG, 2004, p. 16)

De acordo com Rouillé (2009, p. 97), a partir do momento em que passa a ser vista como um

documento, a fotografia funda um novo inventário do real e torna-se essencial para diversas áreas da sociedade. Para as ciências, como a biologia, ecologia, geologia e também para a medicina, a fotografia serve como forma de catalogar, por exemplo, as diferentes anatomias do corpo, as classes e famílias de animais, as diversas espécies de plantas, amostras de determinados minerais, criando assim um inventário extremamente útil aos estudos científicos. Além disso, a fotografia-documento também interfere nas cenas econômica e militar da sociedade.

Segundo Rouillé (2009, p. 99) o alargamento das zonas de intervenções militares e a dilatação dos mercados surgem no mesmo contexto em que iniciam-se vários projetos que o autor chama de “missões fotográficas”. Movimentos organizados com o intuito de explorar todas as regiões do mundo recolhendo conjuntos de informações de diferentes campos – cultural, visual, econômico e militar – para servir a diversas áreas específicas.

Para comprovar a expectativa que estudiosos já depositavam na fotografia durante o séc. XIX, Rouillé (2009, p. 99-100) cita a interessante proposta de equipar o Exército com câmeras fotográficas, feita

por Disdéri, e chamada pelo autor de “ação conjunta de conquista visual e militar do mundo”.

Inumeráveis documentos surgiriam [...] de todos os cantos do mundo onde possuímos possessões, postos militares. Esses documentos, selecionados, classificados, sendo corroborados uns pelos outros, formariam as mais surpreendentes coleções jamais vistas, dignas da mais admirável descoberta do século e do mais inteligente exército dos povos civilizados. (DISDÉRI, André Adolphe Eugène, *L’art de la Photographie*, Paris. 1862. P.151. APUD: ROUILLÉ, 2009. P.100)

Ainda de acordo com Rouillé (2009, p. 100), a fotografia-documento passou a desempenhar um papel de mediadora diante da grande dificuldade da sociedade em manter uma relação física, direta e sensível com o mundo. Isso fez com que as pessoas se tornassem cada vez mais familiarizadas com os assuntos registrados, mesmo que os tivessem visto apenas através de fotografias, no conforto e segurança de suas casas.

Já para a memória individual, de acordo com Felizardo e Samain (2007, p. 215) a fotografia tem o poder de reavivar, mesmo que por instantes, sensações vividas em outras épocas, acontecimentos, alguém que não está mais entre nós ou sentimentos esquecidos relativos a um local. Cumprindo assim, muito bem, o seu papel na reminiscência e na rememoração dos fatos.

Segundo Brasil (2011, p. 45), inspirada pelo momento de transformação tecnológica do século XIX, em que novos produtos e máquinas mostravam que a ciência aplicada à tecnologia era capaz de tudo, ou quase tudo, a burguesia começou a sentir necessidade de registrar sua identidade. Para consolidar-se como grupo, a classe burguesa passou a utilizar novas tecnologias como a fotografia. Mais rápida e barata que as formas de se retratar utilizadas pela nobreza, a imagem fotográfica constituiu um novo modo de ver. Assim, como discorre Brandão,

A fotografia satisfaz sobremaneira a busca narcísica do homem moderno pelo espelho, pois mediante a construção da imagem perfeita ela apagou o hiato entre signo e referente, expondo a relação causal direta entre imagem e objeto representado. O

novo meio mecânico de reprodução de imagens retirou da pintura a condição de representação fiel da realidade (seu principal valor até então), já que nenhuma representação icônica pode rivalizar o “atestado de presença” que está impregnado na imagem fotográfica. (BRANDÃO, 2003, p. 25-26)

É na fotografia, com sua forma fiel de representação, que este indivíduo moderno encontra o melhor meio de se expor (BRASIL, 2011, p. 45). A pesquisadora Brasil defende que a imagem fotográfica serve como mecanismo de afirmação da identidade individual assim como da identidade coletiva. *“Afirmar-se como tal através de um retrato é se afirmar como componente de uma sociabilidade.”* Portanto, a fotografia é capaz de moldar e estereotipar o caráter individual do homem moderno, permitindo que o mesmo se faça pertencer a um determinado grupo social. (BRASIL, 2011, p. 45)

Com a evolução tecnológica e o conseqüente barateamento do processo fotográfico, pessoas comuns começaram a utilizar a fotografia como forma de registro de suas lembranças sem necessitarem da presença de um profissional. Com

isso, segundo Sontag (2004, p. 17), as câmeras passaram a acompanhar a vida das famílias.

2.2 – Recordações de família

Na fotografia encontramos registros de comemorações, de conquistas, rituais de passagem, casamentos, momentos de lazer, fotos de crianças e, é claro, registros de viagens. Para Sontag (2004, p. 19) produzir imagens fotográficas é sobretudo um rito social e grande instrumento de poder. A autora explica que, “(...) assim como as fotos dão às pessoas a posse imaginária de um passado irreal, também as ajudam a tomar posse de um estado em que se acham inseguras.” (SONTAG, 2004, p. 19)

Sontag (2004, p. 18) usa como exemplo de sua teoria a fotografia em uma das mais modernas atividades de lazer: o turismo. Esse é o primeiro momento da história em que um grande número de pessoas passa a sair de seu ambiente habitual, regularmente, por curtos espaços de tempo. E como sugere a autora, “parece decididamente anormal viajar por prazer sem levar uma câmera” (SONTAG, 2004, p. 19), já que as fotos são entendidas como provas de que a viagem realmente se realizou, e de que as pessoas se divertiram. Como na Figura 1, que

mostra uma família posando para uma foto durante uma viagem. Na imagem é possível perceber como a paisagem é importante para evidenciar o deslocamento do grupo para um local diferente de onde vivem. As montanhas dividem espaço com a família, o patriarca ao centro, sua esposa ao lado e os filhos em volta do casal, a proximidade transmite uma ideia de união da família.



Figura 1 – Registro de viagem de família.

O pesquisador Kim (2003, p. 228) defende que a popularização da fotografia de família ocorreu graças à transitoriedade de lugares, pessoas e

principalmente de redes de sociabilidade surgidas com o capitalismo. É quando a família passa a conviver com a expectativa de esvaziamento de seu núcleo, quando inicia-se um período de transição de grandes agregados familiares para grupos bem mais reduzidos. Neste contexto as fotografias e os álbuns de família surgem como uma forma de preservar as memórias do cotidiano e daqueles que estimamos frente à um futuro incerto e sujeito a novas rupturas.

A fotografia passa, então, a ser um rito da vida em família, por meio do qual cria-se uma coleção de imagens. Para Sontag (2004, p. 20), cada conjunto de fotografias constitui uma crônica visual daquela família e serve como testemunho de sua coesão.

A massificação do processo e a ideia de construção de uma crônica visual foram essenciais para o surgimento dos álbuns de família. Pierre Bourdieu evidencia sua importância comparando o ato do retratista com o de um historiógrafo. Nas palavras deste autor, fotografar *“as suas crianças é fazer-se historiógrafo de sua infância e prepará-lhes, como um legado, a imagem dos que foram.”* Para Bourdieu, (1965, p. 53) a fotografia de família exprime a verdade da recordação social. As representações comentadas nos álbuns de família são

criadas para servirem como uma forma de retornar a um tempo passado.

Por este motivo, o ato de folhear esses livros de memórias se tornou uma espécie de rito de integração ao qual novos membros da família são submetidos. As imagens, dispostas em ordem cronológica, mostram acontecimentos que, de acordo com a visão do grupo familiar, são significativos e merecem ser lembrados. Ainda segundo Bourdieu:

É por isso que não há nada que seja mais decente, que estabeleça mais uma confiança e seja mais edificante do que um álbum de família: todas as aventuras singulares que a recordação individual encerra na particularidade de um segredo são banidas e o passado comum ou, se quiser, o mais pequeno denominador comum do passado tem o brilho quase presunçoso de monumento funerário frequentado assiduamente. (BOURDIEU, 1965, p. 53-54)

Barros, inspirada pelas ideias de Maurice Halbwachs, tece uma importante associação do ato de montar e sobretudo cuidar dos álbuns de

fotografia à permanência do valor da própria instituição familiar. Para Barros (1989, p. 30), o ato de transmitir uma história de família não serve apenas à individualidade da memória afetiva de cada família, mas também à memória ampla da sociedade.

O historiador Alexandre Araújo Bispo, concorda com Barros, quando cita que a importância dos arquivos fotográficos serve tanto à rememoração individual quanto à coletiva. Bispo (2012, p. 3) aponta dois temas que se destacam na produção de imagens desde o surgimento do daguerreotipo, em 1839, antes mesmo da invenção da fotografia, até os dias de hoje: os retratos de família e o registro do espaço urbano.

Barros (1989, p. 30) vai além quando defende que a distância temporal que separa-nos das imagens guardadas transforma até mesmo os arquivos de família em história comum a todos, atribuindo a elas o status de acervo histórico de uma sociedade. No qual é possível verificar costumes antigos, tipos de vestimentas usadas em determinada época ou mudanças geográficas de um determinado local.

Os álbuns de família não são os únicos meios de rememoração da história familiar, posto que dividem com outros objetos – móveis antigos, livros, imagens de santos, diários. Porém, o uso de imagens

fotográficas faz com que os álbuns se destaquem nesta função. Para Barros (1989, p. 35), o ato de descrever os episódios e detalhes de uma vida gravada em papel, normalmente realizado pelos membros mais velhos da família, faz com que os antepassados se tornem figuras familiares aos olhos dos mais jovens, sobretudo das crianças, além de delinear um perfil do estilo de vida da família.

De acordo com Barros (1989, p. 39), o desejo de lembrar-se de um instante, um evento ou um rosto está diretamente ligado ao ato de criar imagens impressas, e organizá-las como documentos. Estes arquivos servem como provas da existência de pessoas, lugares ou acontecimentos importantes para a história familiar. *“Se se pode traçar pela foto um trajeto de volta ao passado e reconstruí-lo no presente é porque se acredita que a foto traz a veracidade desta memória.”* (BARROS, 1989, p. 39). Sendo assim, trajetórias de família e histórias de vida só são construídas e transmitidas para outras gerações quando encontra-se disponível alguma documentação que as confirmem.

Rouille (2009, p. 186) defende que, por se tratarem de registros feitos, em sua maioria, por pessoas que fazem parte do círculo familiar, as fotografias buscam exprimir a coesão e a felicidade

da família. Por isso, o álbum deve ser considerado um dispositivo ficcional. O autor explica que a função do álbum de família não é apenas guardar as imagens, sua principal característica é promover o encontro dos indivíduos com as imagens de seus próximos e com suas próprias imagens. Por esse motivo, não há lugar para o choro, a doença ou a morte em suas páginas, compostas apenas por momentos felizes. Logo;

(...) a ficção da felicidade e da coesão da família se constrói no respeito às tradições, até mesmo na imagem desusada da família. Maniqueísta e estereotipado, ele [o álbum] é o lugar tranquilo das certezas, da estabilidade e do reconforto. (ROUILLE, 2009, p. 186)

Entretanto, faz-se necessário citar aqui a forte ligação que a fotografia mantém com a morte desde a sua origem. Campos (2010, p. 2) cita como exemplo uma prática surgida durante o séc. XIX, acompanhada e potencializada pelo advento do daguerreotipo, conhecida como fotografia mortuária

ou *post-mortem*. Tal prática consistia em fotografar pessoas recém falecidas, entes queridos, com o intuito de manter viva sua lembrança ou, talvez, diminuir a dor da perda.

De acordo com Oliveira (2011, p. 9), as características e intenções desta representação mortuária comum na América da Era Vitoriana modificaram-se com o passar dos anos. Inicialmente as fotografias pretendiam “*negar a morte*”. Os cadáveres podiam ser fotografados em seus leitos, como se estivessem apenas dormindo, ou ainda em situações montadas imitando poses de uma fotografia normal. Sozinhos ou acompanhados de parentes vivos, os defuntos podiam ser colocados em poltronas ou apoiados em mobiliários para parecer que estavam de pé e muitas vezes eram fotografados de olhos abertos. Isso, inclusive, fez surgirem dúvidas na identificação de um retrato mortuário pois, muitas vezes é difícil saber se o retratado está vivo ou morto. Posteriormente, durante as primeiras décadas do séc. XX, a negação à morte cedeu espaço para o registro do evento funerário. Neste momento os mortos passaram a ser fotografados dentro de seus caixões, muitas vezes rodeados de parentes em luto.

Tais práticas mortuárias não aconteceram apenas nos Estados Unidos. De acordo com Oliveira

(2011, p. 9), no Brasil, também é possível observar hábitos ligados a fotografar os mortos para registros de família, entre o fim do séc. XIX e meados do séc. XX. Porém, este tipo de registro foi, rapidamente, sendo substituído com o surgimento dos santinhos: cartões contendo orações, lembranças ou depoimentos de familiares, e uma foto do parente ainda vivo. A principal diferença é que o foco deixou de estar na morte e passou a ser uma recordação que exalta a vida do falecido.

Para Rouillé (2009, p. 98), apesar da grande produção, o leque temático das fotografias de família é bem restrito. Concentra-se nas festas e rituais, como aniversários e casamentos, na casa, seus objetos cotidianos e ambientes familiares, nas viagens e atividades de lazer, nos animais domésticos e principalmente nas crianças.

O destaque dado para a criança nos registros de família é também citado por Barros. Para a autora, nenhum outro personagem consegue sintetizar melhor a imagem de família pois é somente através da criança que se pode falar em tradição e renovação de laços afetivos e de sangue. Ela afirma que

A cena fotográfica expõe a criança conferindo-lhe um lugar de absoluta

centralidade. O olhar de quem segura o pequeno bebê não se dirige para o fotógrafo. Seu rosto volta-se para a criança, retirando de si toda a importância e obrigando o olhar de quem vê a foto a focalizar sua atenção no pequeno ser suspenso em seus braços. Sentada sozinha, nos sofás e cadeiras de espaldar alto, com ares principescos, a criança tem reafirmada, mais uma vez sua supremacia. (BARROS, 1989, p. 40)

A figura 2 mostra uma criança brincando com seus pais. Assim como descreveu Barros (1989, p. 40), o garoto é o destaque do registro. O casal, assentado na grama, e à mesma altura que o filho, volta seus olhares para a criança, transferindo para ela toda a atenção do futuro espectador da fotografia.



Figura 2 – Pai e Mãe olham para a criança.

Um álbum contém três modos de expressão diferentes, com cita Rouillé (2009, p. 100): imagens, legendas e sucessão narrativa de imagens. O autor explica que nem sempre quem registra as imagens é a mesma pessoa que confecciona o álbum, mas cada uma destas ações contribui para a construção de uma ficção da família.

Na figura 3, podemos perceber que o fotógrafo não é o responsável pela confecção do álbum. Neste caso, quem o faz é a mãe, grávida, que posa ao lado do berço do primeiro. É ela quem faz questão de

registrar o momento escrevendo a descrição no verso da fotografia.



Figura 3 – Mãe posa ao lado do berço do filho. Foto e legenda no verso.

Em sua análise acerca desta construção de uma ficção por meio do álbum de família, Kim (2003, p.

245) levanta uma questão bastante interessante. Utilizando-se de um jogo de aparências e da seleção intencional de fragmentos, construímos aquilo gostaríamos de ser, através da construção ficcional daquilo que fomos. Isso acontece desde o momento que antecede o clicar de uma fotografia, até quando se decide a legenda e a posição de uma imagem no álbum. Kim (2003, p. 245-246) afirma que os resultados dessa ação são destinados a “espectadores imaginários” para os quais pretendemos registrar “como gostaríamos de ser lembrados”. É como se investíssemos à fotografia um compromisso com o futuro ou com a transgressão da finitude de nossa existência.

Guardadas na permanente provisoriedade de caixas de sapato, as fotos incorporam uma missão e uma esperança: são mensagens para a posteridade, uma forma de fazer-se conhecer, não apenas para os contemporâneos, mas também para aqueles separados pelo espaço e pelo tempo, para aqueles já nascidos e para aqueles que ainda vão nascer. (KIM, 2003, p. 245-246)

Entretanto, segundo Cruz (2011, p. 142), ao deixarem o domínio privado, distanciando-se de seu lugar e de seu grupo constituinte, as imagens do álbum de fotografia assumem um significado e uma importância diferentes, muito mais ligada a um modelo histórico de figuração de uma memória coletiva do que de registro de lembranças pessoais. Fora de seu contexto original os álbuns de família tornam-se parte de coleções iconográficas em museus ou relíquias e objetos de coleção que mostram visualmente os costumes de uma época. O capítulo seguinte trata justamente do deslocamento da fotografia de família de seu contexto particular e pessoal para um ambiente público, que lhe confere visibilidade através da arte.

3 – FOTOGRAFIA E ARTE

A história da fotografia sempre foi marcada por um forte conflito de opiniões acerca de sua relação com a arte e sobre o seu estatuto artístico. Uma série de pensadores e pesquisadores já discorreram sobre o assunto, porém, assim como bem cita Rouillé (2009, p. 233), “Ora, por não haver distinção entre as práticas e as imagens fotográficas concretas, continua sem saída a questão mais geral e mais ontológica (A fotografia é uma arte?) acerca da essência, artística ou não, da fotografia.” (ROUILLÉ, 2009, p. 233). Inclusive, o autor também comenta sobre uma outra questão ainda mais espinhosa que a fotografia traz para o cerne do território das imagens do século XIX: “uma arte pode ser tecnológica? Ou: uma imagem tecnológica pode fazer parte da categoria 'arte'?” (ROUILLÉ, 2009, p. 233)

Apesar da pertinência das questões levantadas, Rouillé (2009, p. 234) propõe que as abordagens ontológicas, que buscam definir um ser artístico ou não da fotografia, sejam deixadas de lado em prol de um estudo mais focado na distinção entre as práticas, as posturas e as imagens concretas. Afinal, o fotógrafo-artista e o artista que se serve da fotografia como material, certamente não possuem a mesma

percepção de arte e fotografia assim como suas posturas fotográficas também não são as mesmas. Desta forma, o autor defende que existe uma oscilação entre as práticas fotográficas: “de um lado, a arte dos fotógrafos; do outro, a fotografia dos artistas.” (ROUILLÉ, 2009, p. 234).

Sobre o panorama atual, Cotton (2010, p. 7) descreve como “excepcional” para a fotografia este momento que vivemos. Isso porque o mundo da arte acolhe a fotografia como nunca o fez, tornando as galerias e os livros de arte, espaços naturais de exposição para os fotógrafos. E ainda completa dizendo que atualmente muitos fotógrafos tem como aspiração, identificar a arte como território preferencial de suas imagens.

No entanto, foi apenas nos anos 80 que se concretizou a aliança entre fotografia e arte. Além da adoção do ato fotográfico como ferramenta, a fotografia passou, muitas vezes, a ser matéria exclusiva das obras. Rouillé (2009, p. 335) defende que tal aliança criou uma nova versão de arte, a “arte-fotografia”, que preocupa-se em alinhar-se mais à prática artística que à prática fotográfica. Até porque, para o autor, esta nova versão rompe radicalmente com as práticas artísticas anteriores, conferindo à fotografia um status original de material

artístico. O que possibilita a inédita entrada de um material de captura mimética e tecnológica no campo da arte.

A mudança no status da fotografia, de função de vetor para material de arte é importante porque enquanto o vetor é uma ferramenta externa à obra, o material participa totalmente dela. Uma ferramenta é utilizada, enquanto um material é trabalhado, experimentado e transformado através de um processo técnico e estético.

Rouillé (2009, p. 338) defende que na arte, assim como na indústria, os materiais evoluem com a tecnologia e a economia, assim como com a estética e a sensibilidade. Isso significa que entre as opções disponíveis, os artistas tendem a optar por aquelas que já atingiram um certo grau de maturidade estética, os que estejam de acordo com os hábitos visuais do momento e que convenham às sensibilidades. Isso fez com que, aos poucos, a pintura e as outras artes fossem dividindo espaço com a fotografia. Para o autor, a alternância de notoriedade trata-se de um “*sintoma de um certo esgotamento da massa pictórica*” (ROUILLÉ, 2009, p. 341) e da natural renovação dos materiais artísticos. E conclui com a teoria de que o crescimento da fotografia como material artístico é

resultado de um movimento próprio das sociedades desenvolvidas:

Este tornar-se-fotografia, de uma parte cada vez maior dos materiais artísticos, inscreve-se em um movimento mais amplo, próprio das sociedades desenvolvidas: a generalização inusitada, em menos de meio século, da figuração analógica; a passagem, de uma relativa parcimônia a uma superabundância de imagens fotográficas, fílmicas, e televisivas, graças ao extraordinário desenvolvimento das tecnologias de difusão. A figuração analógica acompanha, a partir de agora, cada um de nossos instantes e satura nossos olhares. (ROUILLÉ, 2009, p. 341)

Para Rouillé (2009, p. 341), todo este movimento fez com que a sociedade mergulhasse em um estado de mimese. Com seus modos de ver, suas relações com o real e até mesmo suas sensibilidades totalmente impregnados. E a fotografia responde à esta situação tornando mimético o seu próprio material artístico. O que, inclusive, pode explicar os

diversos movimentos fotográficos inspirados na própria fotografia, como é o caso da influência das imagens cotidianas no trabalho de diversos artistas, como veremos a seguir.

3.1 – A estética do cotidiano na fotografia de arte

No ambiente doméstico, o domínio da técnica não é um pré-requisito para o ato de fotografar. Em geral as imagens de família produzidas por amadores costumam apresentar pequenos “erros” – desfoques, borrões, enquadramentos mal feitos, iluminação desequilibrada, olhos vermelhos – diferentemente da maior parte das imagens produzidas para fins profissionais ou artísticos. Porém, os aspectos técnicos não são relevantes o bastante para definir o valor da fotografia para um grupo familiar, o mais importante é o registro da imagem das pessoas amadas em momentos significativos da vida. (COTTON, 2010, p. 137)

Esta estética do cotidiano influenciou uma série de fotógrafos artistas que buscam, em seus trabalhos, registrar cenas íntimas da vida de personagens. De acordo com Cotton (2010, p. 137), na fotografia íntima, estas deficiências técnicas

presentes nas imagens de família, passam a ser utilizadas como uma linguagem. A aparente inabilidade de fotografar é um recurso utilizado para criar uma sensação de intimidade entre o fotógrafo e o seu tema.

As fotos de arquivos de família influenciam esteticamente os fotógrafos da vida íntima, porém, os temas retratados costumam ser opostos. Os registros de família se concentram em momentos de celebração, aos quais o grupo familiar quer se agarrar emocionalmente e visualmente, mantendo-se ausentes os assuntos considerados triviais e tabus. Já a fotografia de vida íntima aborda justamente o contrário: tristeza, doença, vício e morte estão entre os temas mais retratados por esses fotógrafos. Outros também se interessam pelos “não-eventos” da vida ordinária como falar ao telefone, estar entediado ou simplesmente dormir. (COTTON, 2010, p. 138)

É por manter contato direto com o mundo que a fotografia aproxima-se facilmente do cotidiano, do banal e do ordinário capturando a mais bruta realidade destes temas. Para Rouillé (2009, p. 414), este tipo de abordagem destaca zonas do real jamais incluídas no mundo da arte. Cenas consideradas excessivamente triviais e banais, que antes se restringiam apenas à margem das imagens, passaram

a ter importância e destaque a ponto de se tornarem o assunto principal das obras. Neste sentido, o estudioso afirma que

No território social, por exemplo, os lugares de ontem dão lugar aos “não lugares”, e as paisagens, àquilo que poderíamos chamar de “infrapaisagens”. Aos espaços identitários, relacionados, carregados de história e de humanidade No território, ou seja, aos lugares antropológicos, sucedem as imagens de zonas de lazer, de atividades comerciais, de trânsito, de errância ou de exclusão. (ROUILLÉ, 2009, p. 415)

As características descritas por Rouillé (2009, p. 415) podem ser encontradas nos trabalhos de diversos artistas. Entre estes, podemos destacar a fotógrafa francesa Véronique Ellena (1966). Suas imagens são retratos de situações triviais, fragmentos do cotidiano encenados por seus parentes e amigos, que poderiam fazer parte do dia a dia de qualquer família comum. Em sua série *Supermarchés*, de 1992, a artista fotografa pessoas fazendo compras em lojas e supermercados, como um grupo de mulheres

escolhendo panelas, uma jovem experimentando vários pares de sapatos e uma mulher entediada enquanto aguarda seu marido na sessão de ferragens. Já em *Les Dimanches*, de 1997, as imagens trazem situações de um domingo em família como um pai consertando a bicicleta do filho, um homem aprendendo a tocar guitarra sozinho, um rapaz olhando pela janela após regar uma planta ou uma mulher estendendo algumas roupas no varal (fig.04).



Figura 4 - *Le Dimanches* (Etendre son linge).
Véronique Ellena, 1997.

Diferentemente dos registros encenados de Ellena, o artista britânico Paul Graham (1956)

produziu sua série *A Shimmer of Possibility* (1996-2006) fotografando estranhos durante passeios por bairros residenciais de Massachusetts, Louisiana e Pensilvânia e pelas ruas movimentadas de Nova York, Las Vegas e Nova Orleans. Quase sempre sem ser percebido pelos fotografados, Graham produziu doze sequências de imagens, cada uma com um personagem diferente, pessoas comuns que o artista encontrou durante suas caminhadas.

Para Susan Kismaric, curadora do MOMA – Museum Of Modern Art, com esta série Graham consegue descrever uma América em conflito consigo mesma, cheia de contradições e inconsistências. *A Shimmer of Possibility* pode ser interpretada como a antítese de “o momento decisivo” de Henri Cartier-Bresson (1908-2004), que se esforçava para gravar o momento exato em que o assunto e aspectos formais se combinavam em uma única imagem. Paul Graham, ao contrário, fotografa como se estivesse olhando ao redor, da mesma forma como nosso olhar se movimenta quando algo nos chama a atenção. Olhamos para o lado, acompanhamos o assunto com os olhos, mas seguimos em frente, sem parar.

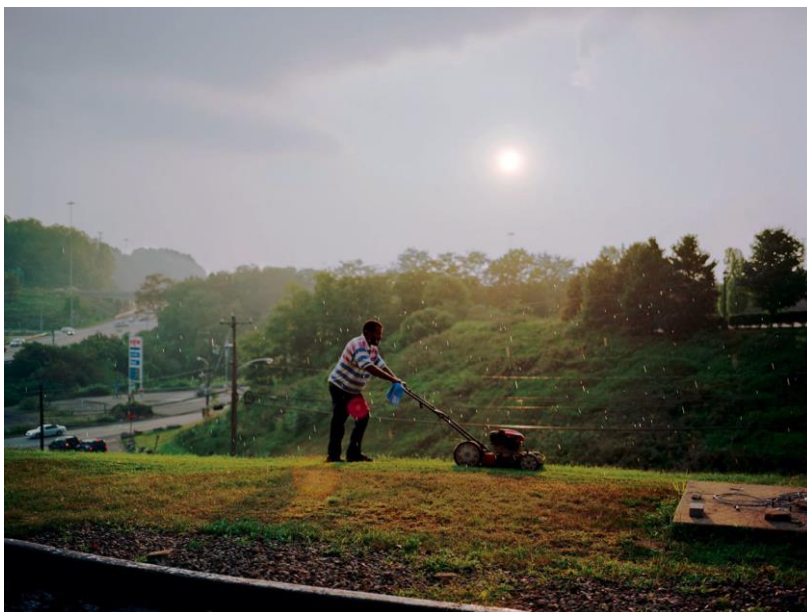


Figura 5 - A Shimmer of Possibility. Paul Graham, 2004.

A técnica de observação de Graham cria uma série interminável de “momentos não decisivos”, que potencialmente geram inúmeras possibilidades de leitura e interpretação. A figura 5, por exemplo, é apenas uma imagem de uma sequência de fotografias disparadas seguidamente sobre o mesmo assunto banal, um homem aparando a grama, e que apresentam pouquíssimas diferenças entre si.

Além dos temas banais e ordinários, os arquivos particulares de fotografia também

influenciaram a estética adotada pelos artistas que registram as intimidades e identidades. Para Cotton (2010, p. 138), a fotografia íntima é uma reconstituição dos nossos instantâneos de família. Ao analisarmos alguns aspectos presentes em nosso próprio arquivo de imagens, como a posição das pessoas, quem não aparece ou quem tira a foto, conseguimos identificar sinais de nossos relacionamentos. De acordo com a autora, a fotografia-íntima, de modo similar, é um exercício de patologia, *“a edição e o sequenciamento de momentos privados aparentemente desprotegidos que revelam as origens e manifestações da vida emocional dos indivíduos.”* (COTTON, 2010, p. 138)

O principal nome da fotografia de vida íntima é a norte-americana Nan Goldin (1953). Seu trabalho teve início na década de 70, porém só foi reconhecido internacionalmente tempos depois, nos anos 90, quando entrou definitivamente no mercado de arte. Para Cotton (2010, p. 141), ao fotografar seus amigos e amantes, Goldin conseguiu construir uma investigação de seus momentos de “família”.

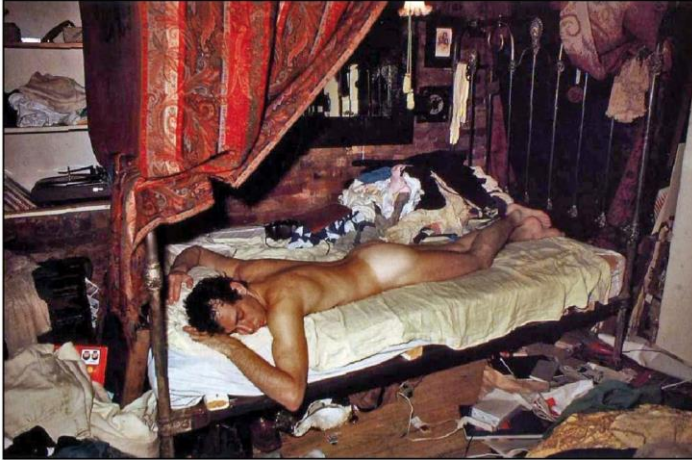


Figura 6: Kenny in his room, New York City. Nan Goldin, 1979

Em uma de suas séries mais importantes, *The Ballad of Sexual Dependency* (1986), Nan Goldin registra pessoas de seu círculo de amizades em situações extremamente íntimas. Relações sexuais, violência doméstica, abuso de drogas, vício, tristeza, e morte são temas fortemente presentes em suas fotografias. Como na figura 6, onde se vê um jovem nu, dormindo em meio à bagunça de um quarto sujo.

Porém, de acordo com Cotton (2010, p. 139), neste momento Goldin já sequenciava suas imagens, de forma deliberada, em temas que conduziam o pensamento do espectador para além da vida daquelas pessoas, alcançando narrativas mais gerais da experiência universal.

Para Rouillé (2009, p. 418) fazer da intimidade de seus modelos o material para suas obras de arte é uma atitude arriscada porque esses são seus amigos próximos e ao fotografá-los, seu olhar se situa, ao mesmo tempo, entre o público e o privado, entre o interior e o exterior da cena. Sua presença é implicada e distante, nem discreta nem voyeur.

3.2 – O arquivo familiar, material para a arte

Já há algum tempo, podemos perceber um movimento emergente de recuperação ou valorização da fotografia amadora. Os registros antigos passaram a possuir status de documento para a história e servirem de material para a arte. Este movimento iniciou-se nos Estados Unidos, durante a década de 1970, difundiu-se pela Europa e em seguida, ganhou o mundo.

É importante deixar claro que, assim como explica o pesquisador Sylvain Maresca (2003, p. 203), o interesse crescente dos historiadores e representantes da arte contemporânea pelo registro amador não privilegia a produção de fotógrafos amadores aspirantes a artistas. O tipo de registro valorizado é a fotografia de família.

O historiador americano Michael Lesy (1945) foi um dos primeiros a se interessar pelos registros de família. Sua coletânea *Time frames: the meaning of Family pictures*, publicada em formato de livro em 1980, nos Estados Unidos, fez despertar o interesse de museus americanos que passaram a fazer apelos diretos para que o público compartilhasse fotografias que documentassem a cidade ou episódios históricos. Essas imagens privadas serviram como material para montar diversas exposições e, em seguida, reunidas, formaram os primeiros bancos de imagens sobre o assunto.

Acompanhando o desenvolvimento tecnológico, os bancos de imagens se modernizam e passam a organizar seus arquivos em plataformas digitais. Sites começam a ser criados na internet e CDs com imagens começam a ser comercializados por agências especializadas. A primeira feira de fotografias antigas, em 1998, na cidade de Nova York e o lançamento da revista especializada no assunto; *Vernacular Photography Magazine*, no ano 2000, comprovam o crescimento do interesse pelas imagens de família.

Paralelamente ao crescimento do interesse histórico pelo tema, outras áreas começaram a explorar os registros de família como literatura,

sociologia, antropologia, e também a arte. Muitos artistas passam a inspirar-se nestes registros para criar suas obras. É possível destacar como representantes desta corrente, Ralph Eugene Meatyard (1925 – 1972), Sally Man (1951) e Emmet Gowin (1941), e posteriormente, Nicholas Nixon (1947), Uwe Ommer (1943), Larry Sultan (1946-2009), Lorie Novak (1954) além de Nan Goldin.

Para Maresca (2003, p. 205), “*o campo da arte contemporânea parece valorizar hoje a categoria de fotografias mais antinômica da arte*” a fotografia de família. (MARESCA, 2003. p.205) A contradição destacada pelo autor refere-se ao fato de imagens produzidas por amadores, dentro de sua função de registro cotidiano, apenas cumprindo seu papel de documentação dos acontecimentos marcantes para a família, estar agora inserida no meio da arte. Maresca (2003, p. 205) segue defendendo que apesar de nenhuma desta imagens ter sido produzida com qualquer intensão ou pretensão de se tornar uma obra de arte, é evidente sua semelhança com o que apreciamos numa grande imagem produzida para tal finalidade.

Porém, é importante ressaltar que estes artistas interessados pelas fotografias de família não estão em busca de uma imagem tecnicamente perfeita

produzida por um fotógrafo amador. Pelo contrário, estes artistas pouco se preocupam com a técnica fotográfica, chegando até a recusá-la. Para Maresca (2003, p. 206), essa é uma herança da tradição artística que defende não haver técnica que supere o talento. Além disso, o fato de a fotografia ser produzida através de uma máquina, e não manualmente, torna a técnica ainda mais desprezível.



Figura 7: New Orleans. Lee Friedlander, 1970

“Muitos artistas plásticos de hoje fotografam como amadores”, afirma Maresca (2003, p. 206). Usar equipamentos simples, baratos ou até brinquedos de criança ou buscar alcançar traços comuns do amadorismo fotográfico como o tremido,

o desfoque e até mesmo a mutilação de personagens através do enquadramento. Essas estratégias usadas pelos artistas contemporâneos atuais já eram utilizadas por grandes nomes como, Garry Winogrand (1928-1984), Robert Frank (1924) e Lee Friedlander (1934). O último, inclusive, utiliza o recurso da metalinguagem ao registrar duas moças usando câmeras simples para fotografar as ruas de Nova Orleans (fig. 7) e ao fazê-lo não se preocupa com o enquadramento desalinhado de sua própria fotografia. Ainda de acordo com o autor, tanto os atuais quando os precursores rompem com os modos mais tradicionais de composição de imagens inspirando-se no mal jeito dos amadores e deixando de lado gestos ensinados na escola de Belas Artes. Segundo Maresca, “Procuram-se, hoje, a partir das fotos amadoras, transgressões estéticas da mesma ordem que, por exemplo, as encontradas por Picasso ao inspirar-se na arte negra.” (MARESCA, 2003, p. 206).

Outros artistas, mais transgressores, nem mesmo produzem as fotografias usadas em suas obras. Ao invés disso reutilizam negativos e fotos adquiridas em feiras ou arquivos, sem se preocupar, na maioria das vezes, em saber quem é o autor do clique que capturou a imagem. O artista plástico

alemão Jochen Gerz (1940), em entrevista a Régis Durand para uma edição especial da revista Art Press, de 1990, fala sobre a opção de usar fotografias de outros em seus trabalhos:

Nunca fui fotógrafo, em termos de profissão. O que eu gosto na fotografia é que ela permite que se faça rapidamente uma imagem, uma imagem e nada mais. (...) Sua vantagem é que ela pode, potencialmente, ser feita por todos. A tecnologia, aliás, me dá razão. Com os aparelhos recentes, meu macaco poderia tirar fotos. A fotografia poderia ser o instrumento, o pincel de todo mundo. Como se o artista fosse ninguém e todo mundo. (...) O pincel que alguém pode simplesmente pegar ou largar (eu começo, a partir daqui, a imaginar, com prazer, a vida depois do humanismo. Uma segunda modernidade; a arte não material e sem autor). (GERZ, 1990. APUD: MARESCA, 2003, p. 206-207)

A afirmação de Gerz, mostra que a primeira função do uso do amadorismo fotográficos pelos

artistas é distinguir-se dos fotógrafos profissionais. Isso porque a fotografia é uma atividade normalmente percebida primeiramente como profissional (jornalismo) ou comercial (publicidade e moda). “*Contentando-se em praticar a fotografia amadora, eles se liberam dessa dupla referência, demasiado antinômica, da arte.*” (MARESCA, 2003, p. 207)

Além disso, outro ponto levantado por Gerz é a questão da reciclagem fotográfica que tem se tornado cada vez mais comum. Essas ações de revalorização da fotografia amadora vão desde o garimpo de fotos em feiras de antiguidades até o resgate de imagens malsucedidas rejeitadas pelos laboratórios de revelação. Essa prática reforça a ideia de distanciamento entre fotografia plástica e fotografia profissional, que os artistas buscam, além de questionar a figura romântica do artista inspirado.

Para Jochen Gerz, a imagem fotográfica é apenas uma imagem, nada mais que um simples material reutilizável à vontade. E este é o motivo que faz com que artistas gostem de utilizá-las em suas obras. De acordo com Maresca (2003, p. 208), o artista não sabe, e nem quer saber, nada sobre aquelas imagens porque isso possibilita que seu trabalho seja realizado de forma mais livre.

Rejeitadas pelo próprio autor, as fotos tornam-se mais maleáveis para os artistas que, então, retrabalham as imagens sem medo de que elas se rebelam contra sua intenção criadora, mesmo a mais destrutiva. Como o francês Vincent Cordebard (1947), por exemplo, rasura, escreve, desenha e rabisca fotografias antigas, criando uma espécie de palimpsesto (fig. 9).

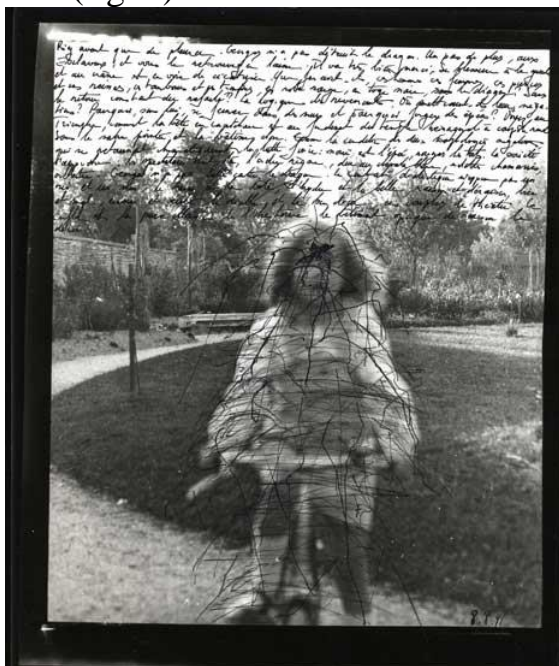


Figura 8: Untitled. Etudes pour les attentats à la pudeur. Vincent Cordebard, 1992

Diferente da maioria dos artistas, que valorizam e buscam o anonimato dos arquivos fotográficos de desconhecidos, há aqueles que expõem imagens da sua própria família. Estes fotógrafos constroem uma crônica familiar e apresentam ao público cenas particulares que a fotografia de família não mostra: marasmo, conflitos, nudez, relações sexuais, uso de drogas, morte. Durante quase uma década, Alessandra Sanguinetti (1968) registrou o cotidiano de suas primas, que moravam em uma área rural de Buenos Aires. As imagens deram origem à série *The Adventures of Guille & Belinda* (2004) que mostra de forma delicada a transição das meninas da infância para a fase adulta. Richard Billingham (1970) é outro artista que registrou o dia a dia de sua família, suas fotos mostram o relacionamento conturbado de seus pais. Brigas, desordem e alcoolismo são temas presentes em um trabalho que mostra o ambiente familiar caótico em que o fotógrafo vivia.

Porém, essa opção de escancarar as intimidades, deixando de lado as censuras praticadas na fotografia de família, algumas vezes gera polêmicas. Nan Goldin e o japonês Nobuyoshi Araki (1940) sofreram duras críticas pelo modo provocador com que expunham sua intimidade sexual. Tierney

Gearon (1963) e Sally Mann também foram criticadas por exporem seus filhos em cenas consideradas provocadoras como nudez, situações de risco e consumo de drogas. Na figura 9, Gearon fotografa o próprio filho urinando em frente à câmera.



Figura 9: Untitled. I Am A Camera. Tierney Gearon, 2000

No Brasil também existe um movimento bastante interessante de artistas que trabalham com o

tema da memória e ou da fotografia de família como mineiro Eustáquio Neves (1955), a mato-grossense Lídia Baís (1900 – 1985), ou o paraibano José Rufino (1965). Pode-se destacar também o paulista Geraldo de Barros (1923 – 1998), considerado um dos principais nomes do movimento concretista brasileiro. Durante os últimos anos de vida, já bastante debilitado e preso à cadeira de rodas, Barros encontrou em seus arquivos fotográficos de família uma forma de continuar trabalhando. Debruçou-se sobre os arquivos produzidos sem nenhuma pretensão artística, apenas como forma de recordação de seus entes queridos e criou uma série de imagens que chamou de *Sobras* (1998). Gonçalves (2011, p. 98), nos apresenta esta obra como uma sobreposição de lugares, situações, pessoas e formas construídas através de colagens simultâneas de positivo e negativo, da criação de novos planos e fundos escurecidos nas imagens, que criam situações novas a partir das antigas imagens. Gonçalves afirma que

Ao criar novas paisagens, situações e lugares, Barros subverteu o universo da fotografia e tornou único o múltiplo, criou a sua própria referência, ou melhor, se deixou invadir pelo passado virtual de suas

lembranças que se atualizaram num entre-lugar (passado-futuro) de reconstrução permanente ao qual se dá o nome de presente, lugar da aventura do sentido. (GONÇALVES, 2011, p. 99)



Figura 10: Sem título. Sobras. Geraldo de Barros, 1998

Na figura 10, podemos perceber as camadas das colagens feitas por Geraldo de Barros. Entre a casa e a montanha, que podem ou não serem parte da

mesma fotografia existe um espaço preto. Essa figura ilustra bem uma das características mais marcantes das imagens desta série, a presença marcante de elementos distintos como o claro e o escuro, o acúmulo e o vazio, o presente e o ausente.

Outra artista brasileira que trabalha com a memória e a fotografia de família é a mineira Rosângela Rennó. O capítulo seguinte desta pesquisa dedica-se à análise de uma das obras mais instigantes de sua carreira: *Bibliotheca*.

4 – OS GARIMPOS DE ROSÂNGELA RENNÓ

A obsessão de Rosângela Rennó pelas fotografias antigas começou em 1992, quando a artista comprou um conjunto com seis caixas de slides em um mercado de antiguidades em Bruxelas, na Bélgica. Desde então, passou a se interessar cada vez mais por este tipo de material – álbuns antigos de família, fotografias soltas, slides e câmeras fotográficas velhas. Anos depois, entre garimpos e presentes que recebia de amigos que sabiam de seu interesse, a artista já havia construído uma importante coleção de arquivos vernaculares que seriam a base de seus futuros trabalhos.

Arquiteta formada pela Universidade Federal de Minas Gerais, a mineira Rosângela Rennó também cursou Artes Plásticas na Escola Guignard, em Belo Horizonte, lugar onde iniciou sua carreira de sucesso internacional. Ainda durante o curso, a futura artista usava o desenho como suporte para suas obras. Porém, em suas experiências com esta técnica, sempre sentia falta de uma ilusão de terceira dimensão, questão que conseguiu resolver trabalhando, pela primeira vez, com a fotografia.

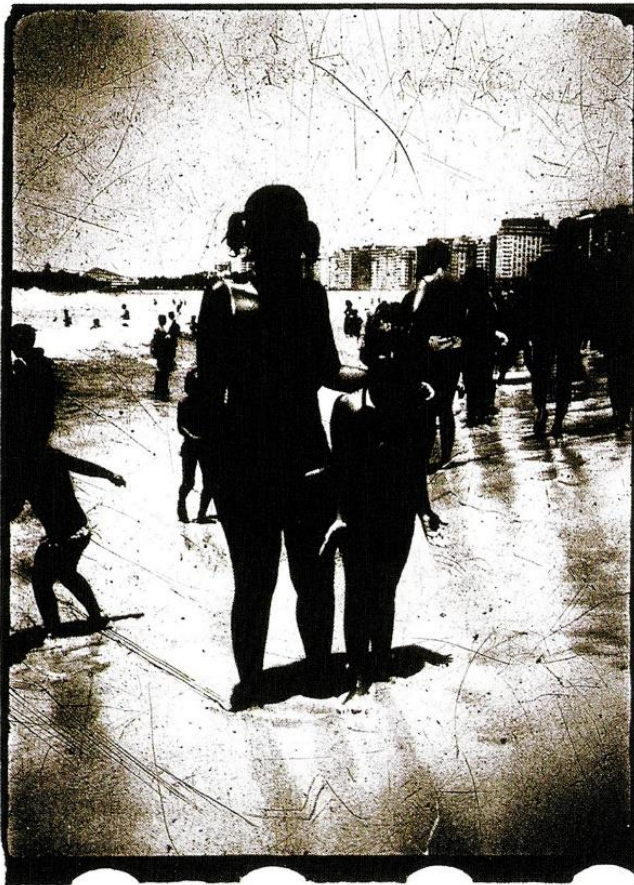
Em *Hora do Angelus* (1985), um de seus primeiros trabalhos, Rennó insere pequenos desenhos em mini cenários construídos e fotografa as cenas. O resultado dessas experiências são imagens muito híbridas. A imagem dura do desenho, combinada ao cenário tridimensional, confundia muitos espectadores que tentavam descobrir o suporte utilizado. Para Petenssi (2011, p. 64) este trabalho é importante na carreira de Rennó porque a partir de sua criação começam a surgir os primeiros questionamentos sobre o papel e a função da fotografia, elemento que acompanhará toda sua trajetória artística nos anos seguintes.

Depois da primeira experiência, Rosângela Rennó nunca mais deixou o universo da fotografia. Em entrevista para o programa “O Mundo da Arte”, produzido em 2002 pela SESC TV, a artista conta que, com sua produção artística, buscava acabar com o estigma de que a fotografia é uma imagem fácil de ser produzida. Além de usar artifícios para provocar e ou ludibriar o espectador, a artista também expande suas obras para além da imagem fotográfica pura, utilizando outros suportes, primeiramente o desenho e em seguida textos, recortes de jornal e objetos.

Pouco depois, Rennó descobriu que poderia fazer isso sem precisar produzir suas próprias

imagens. A artista trocou a câmera pelos arquivos fotográficos e passou a se apropriar de imagens de álbuns de família. Através da manipulação destas imagens, ela conseguia inseri-las em outro contexto, propondo assim uma releitura destas fotografias.

Para um de seus primeiros trabalhos com imagens apropriadas, Rennó buscou subsídios no arquivo da própria família. A série *Pequena Ecologia da Imagem*, de 1988, foi produzida com fotografias feitas pelo seu pai, que havia falecido dois anos antes. Para criar a série, a artista manipulou quimicamente alguns negativos apropriados do seu arquivo particular, sempre buscando esconder as identidades dos retratados. Essa decisão, de acordo com Lapa “permite devolver à fotografia a imagem da própria instância codificadora que assimila todas as diferenças e as subsume numa categoria comum” (LAPA, 2002, p. 15). Além disso, a série também evidencia o interesse da artista pela memória e pela fotografia de família.



Mulheres iluminadas

67

Figura 11: Mulheres Iluminadas. Pequena Ecologia da Imagem. Rosângela Rennó. 1988

Na figura 11, podemos ver uma das imagens da série *Pequena Ecologia da Imagem*. Em *Mulheres Iluminadas* (1988), Rennó modifica quimicamente uma foto de monóculo onde aparecem duas meninas, a própria artista e sua irmã, fazendo com que suas imagens fiquem escuras a ponto de não conseguirmos identificar nenhum traço de seus rostos, apenas o contexto em que estão inseridas.

Outro trabalho marcante do início da carreira artística de Rosângela Rennó foi produzido no início de 1990, quando a artista visitou estúdios populares de retrato do Rio de Janeiro em busca de material para uma oficina na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Na ocasião, Rennó recolheu uma grande quantidade de negativos de retratos 3x4 que, entre outras obras, deram origem à série *Duas Lições de Realismo Fantástico*, de 1991 (fig 12).



Figura 12: Duas Lições de Realismo Fantástico.
Rosângela Rennó, 1991

Para Rennó, interessava a subversão de inserir aquelas imagens amadoras, produzidas na rua do centro da cidade e destinadas à carteira de identidade, em um museu, um ambiente institucionalizado da arte.

Em seus trabalhos, Rosângela Rennó gosta de “*alargar os territórios da fotografia.*” Por isso procura usar as diversas possibilidades que o universo fotográfico lhe proporciona e permite, propondo uma nova visão ao espectador.

Na verdade é o espectador quem tem que se acostumar que a fotografia não é só o que ele vê no outdoor, no jornal ou na publicidade da revista. Ele tem que se deleitar com tudo que é possível fazer com os meios fotográficos. (RENNÓ, 2002)

Pensando nisso, a artista cria uma instalação sobre fotografia sem nenhuma imagem. *Hipocampo* (1995) é uma compilação de textos publicado em jornais que relatam fotografias que, muitas vezes, nem sequer são apresentadas na publicação. Rennó começou a se interessar por esses textos e a organizá-los em 1992, criando um projeto que chamou de *Arquivo Universal*. Nas palavras da própria artista, a obra é um convite ao espectador que “*a medida que vai lendo o texto, vai criando uma imagem mental*”. (RENNÓ, 2002)

Levando em consideração suas principais características e apontamentos, podemos inferir que as obras discutidas na primeira parte deste capítulo serviram como inspiração, e forneceram subsídios para a criação de *Bibliotheca* (2002). A descoberta da utilização da fotografia em *Hora do Angelus*, a

apropriação de imagens e a questão da memória de família trabalhadas na série *Pequena Ecologia da Imagem*, a inclusão de arquivos vulgares no museu em *Duas Lições de Realismo Fantástico* e a recusa da imagem pictórica em *Hipocampo* são características essenciais, presentes nesta que talvez seja a obra mais audaciosa de Rosângela Rennó.

4.1 – Bibliotheca

Em 2002, depois de reunir grande quantidade de material fotográfico acumulado durante mais de uma década, Rosângela Rennó decide organizar seus arquivos para construir uma obra ambiciosa. Todos os álbuns de família, dos mais simples aos extremamente luxuosos, cada uma das centenas de fotografias e todas as caixas de slides garimpadas ao longo dos anos se fundiriam para dar forma à uma única obra: *Bibliotheca*.

O título, com grafia em latim, não foi escolhido por acaso. Melendi (2003, p. 23), conta que a referência vem do séc. IX, quando Fócio, antes de se tornar patriarca de Constantinopla, decide compilar uma antologia que chamou de *Bibliotheca* ou *Myriobiblion*. Tratava-se de um arquivo com resumos de 279 livros lidos pelo próprio, dos quais

Tarásio, seu irmão, gostaria de ter um resumo. Em tal antologia, os resumos são construídos através da memória do próprio autor, que cria sua *Bibliotheca* motivado pela ausência do irmão. “*A obra de Fócio, ditada pelo amor fraterno, transforma-se, mais tarde num importante repositório de livros perdidos para sempre.*” (MELENDI, 2003, p. 23)

Inspirada pela história dos irmãos Fócio e Tarásio, Rosângela Rennó cria uma obra que “*almeja ser um repositório das fotografias perdidas para sempre*” (MELENDI, 2003, p. 23). Sua intenção é mostrar o triste percurso das imagens de família que são produzidas, arquivadas mas, acabam sendo descartadas.



Figura 13: Mesas vitrine na instalação de *Bibliotheca*. Rosângela Rennó, 2002

Trinta e sete mesas/vitrines, pintadas de uma das seis cores que fazem parte de um padrão criado para identificar cada um dos continentes do globo terrestre: verde, vermelho, laranja, marrom, azul claro e azul escuro. Estas estruturas sustentam cem álbuns de família, de viagens, conjuntos de fotografias e coleções de slides divididos. Os álbuns ficam aprisionados nas vitrines e o espectador consegue vê-los apenas através da lateral de vidro das mesas, tocá-los jamais. Na parte superior, uma reprodução fotográfica em tamanho real ilustra o vidro que impede o acesso ao material que está dentro da mesa/vitrine (fig. 13).

Fixado em uma parede próxima, um mapa *mundi*. De seus pálidos tons de azul saltam uma centena de pontos coloridos. São alfinetes que representam cada um dos volumes que fazem parte da coleção de arquivos vernaculares. Os pontos seguem o mesmo padrão de cores das mesas vitrine, mostrando sua origem, além de estarem afixados sobre o local onde cada álbum foi adquirido (fig. 14).



Figura 14: Mapa-Mundi na instalação de *Bibliotheca*. Rosângela Rennó, 2002

Discreto em meio a grande quantidade de elementos que formam a obra, quase passando despercebido pelos olhares mais desatentos daqueles que se entortam em busca da melhor posição para ver algum dos antigos álbuns através da fresta de vidro das vitrines, encontra-se o coração da *Bibliotheca* de Rosângela Rennó. O pequeno arquivo de aço preto guarda as fichas com descrições que a autora faz de cada um dos volumes expostos. Essa é a única forma de acessar o conteúdo dos álbuns, que jamais poderão ser folheados novamente (fig. 15).



Figura 15: Arquivo de aço na instalação de *Bibliotheca*. Rosângela Rennó, 2002

Além da instalação, a artista também constrói, a partir do resgate de 367 fotografias contidas nos álbuns, um livro com tiragem limitada que leva o mesmo nome da obra: *Bibliotheca*. No entanto, devido às limitações desta pesquisa, direcionaremos nossa análise apenas à instalação.

4.1.1 – Apropriação

Porque as imagens se perdem? Quais motivos levam uma pessoa a se desfazer de uma fotografia, um álbum de família, um objeto ou documento antigo que fez parte da sua história ou de seus antepassados? O que torna todas as histórias contidas nestes arquivos vernaculares tão inexpressivas a ponto de serem descartadas como lixo ou vendidas para estranhos em mercados de pulgas?

A fotografia sempre teve como principal vocação a função social de registrar momentos a partir do congelamento de uma cena real, como um recorte do tempo, criando arquivos capazes de eternizar memórias, salvando-as para sempre dos fantasmas do esquecimento. Segundo Petenussi (2011, p. 53) foi esse objetivo que fez com que a fotografia se sustentasse desde o seu nascimento até os dias de hoje. Diante disso, retornando às questões anteriormente colocadas, torna-se complexo afirmar de forma definitiva quais os verdadeiros motivos do descarte deste material. No entanto, Petenussi recupera um trecho de um texto do historiador Kossoy, em que o estudioso fala, de forma

magnífica, sobre a perda de antigos arquivos, em especial daqueles com conteúdo familiar.

Milhões de imagens foram destruídas desde o advento da fotografia, inúmeras em virtude de catástrofes e guerras, porém, a maioria certamente, pela própria vontade do homem. Desaparecidos os referentes, ficaram apenas as representações. Essas ainda são mantidas pelos descendentes mais próximos, até o momento em que, mais tarde, passam a ocupar demasiado espaço nas casas dos descendentes afastados; em épocas mais recentes essas imagens já se constituem, efetivamente, num estorvo. (...) Essa gente toda, inquilinos desconhecidos da memória, deve ser de alguma forma desalojada, despejada... e o é de várias maneiras: queimada, sumariamente jogada no lixo, vendida em meio a pacotes de jornais velhos, por quilo, ou então arrematada juntamente com bibliotecas para ser vendida por unidade nos sebos ou feiras dominicais, ou adquirida juntamente com o mobiliário

das casas pelos antiquários, ou então, desde a muitos, perdida nos porões de antigas sedes de fazendas, ou nos armazéns abandonados de fábricas desativadas. Neste processo de deterioração da memória familiar, imagens de pais e filhos e maridos e mulheres, irmãos e parentes se separam definitivamente. Holocausto da representação, ruptura da memória. Entre os sobreviventes da destruição física restam poses e rostos esmaecidos tomados em fundos de quintais desreferencializados. Fantasmas da memória: sem passado e sem futuro. (KOSSOY, 2001, p. 128.)

Rosângela Rennó, através de sua obra *Bibliotheca*, envia-nos um alerta sobre as tristes consequências do desprezo à memória, discutido por Kossoy. Seu trabalho se estrutura por meio da utilização de fotografias esquecidas ou rejeitadas, por isso mesmo, tende a colocar em cheque a função, primordial, da fotografia como espaço da memória.

Segundo Cruz e Moreira (2011, p. 8), existem diversos estudos que apontam para uma espécie de

obsessão pela memória na sociedade atual. Esse movimento vem crescendo a partir dos anos 1950 e pode ser comprovado através de recorrentes modas retrô, do crescente interesse pela restauração e valorização de bens históricos e do aumento na produção de biografias e documentários. Como eles afirmam, “A sociedade contemporânea tem medo de esquecer, ao mesmo tempo é marcada pelo esquecimento” (CRUZ e MOREIRA, 2011, p. 8)

Este medo de esquecer, ou de ser esquecido, é o que sustenta o desenvolvimento de novas tecnologias capazes de armazenar lembranças, promovendo a rememoração e afastando o fantasma do esquecimento. De acordo com Cruz e Moreira (2011, p. 9) desde sua popularização até hoje, a fotografia é, sem dúvida, a ferramenta mais utilizada para narração de experiências cotidianas e para o auto-arquivamento pessoal.

Apesar de sua inegável relação com as lembranças, não podemos afirmar que fotografia é memória. O estudioso Geoffrey Batchen, citado por Cruz e Moreira (2011, p. 9) explica que a fotografia até mesmo se opõe a esta ideia, já que “*captura informações demais para funcionar como memória, sem fazer a seleção de relevância e significado da memória humana*”.

Petenussi (2011, p. 53-54) chega a afirmar que nossa capacidade de percepção da realidade e do tempo vem apresentando cada vez mais uma certa inconstância provocada pela compulsão de produzir imagens, potencializada pelas facilidades da tecnologia. Para o pesquisador, as imagens que deveriam nos afastar do esquecimento, hoje acabam provocando uma espécie de amnésia. Com o acúmulo, as imagens tendem a serem depositadas em uma “*vala comum do esquecimento*”.

Ao falar sobre o trabalho de Rosângela Rennó, Herkenhoff (1996, p. 1) aponta como um dos principais pontos de sua obra a sua função social, que é a de construir um retrato crítico da fotografia. Essa atitude de oposição a uma imagem da fotografia garantidora de identidade e totalmente ligada a lembrança fez com que a artista, subvertesse a relação modelo x presença, comumente associada à fotografia, adotando como lugar comum de suas obras a opacidade e a ausência (PETENUSSI, 2011, p. 55). Petenussi assevera que

Em Rennó a imagem não é portadora de certeza e tampouco garante uma configuração da dita realidade e menos

ainda nossa possibilidade de lembrar.
(PETENUSSI, 2011, p. 55)

A decisão que Rennó toma, a partir da criação da série *Pequena Ecologia da Imagem* e que sustenta até a criação de sua *Bibliotheca*, de trabalhar com arquivos de autores desconhecidos é um reflexo da adoção desta função social comentada por Herkenhoff. Ao deixar de produzir mais imagens e passar a usar aquelas que já foram abandonadas na tal vala comum do esquecimento, a artista além de não contribuir para o acúmulo de fotografias, ainda promove o resgate daqueles arquivos desprezados pela sociedade.

Bibliotheca é uma obra construída durante anos, a cada aquisição de novo material garimpado por Rennó. Mesmo que a artista ainda não soubesse qual seria o destino de todo aquele material, o ato de colecioná-lo, ou como cita Melendi (2003, p. 33), o ato de interrogar as imagens, contemplando-as demoradamente, em silêncio, até que se possa ouvir as histórias que elas têm para nos contar, é o que tornou possível a criação dessa obra.

Para Melendi (2003, p. 26), de certo modo, cabe a Rosângela Rennó o título de colecionadora:

A artista trabalha com sobras da cultura – fotogramas descartados, arquivos fotográficos populares, arquivos penitenciários, álbuns de família esquecidos, lembranças de viagens extraviadas, notícias irrelevantes da crônica social ou policial. A obscura pulsão arquivista que obriga a reunir e reorganizar múltiplas coleções – de álbuns, de fotos, de textos – parece obedecer à necessidade de deter o correr da própria vida e das próprias imagens, numa série de momentos arrebatados à dispersão no comum esquecimento ou dissolução na amnésia social. (MELENDI, 2003, p. 26)

Porém, sua prática não se restringe às atividades comuns do colecionador – garimpar, adquirir, arquivar, catalogar. Rennó vai além a partir do momento em que ressignifica estas imagens abandonadas inserindo-as no circuito da arte e promovendo, com isso, uma discussão crítica de todo o processo de apropriação e uso desses arquivos.

4.1.2 – Ressignificação

Pauta comum em qualquer noticiário de televisão, revista ou jornal, assunto corriqueiro no dia a dia de qualquer família, a violência vem se tornando cada vez mais habitual nas sociedades contemporâneas. Há muito tempo já nos acostumamos com a barbárie diária e, com o passar dos anos, nossa tolerância só aumenta.

Melendi (2003, p. 24), ao comentar este triste fenômeno, cita como um dos sintomas observados em seus estudos, a constante exposição de fotografias de família por parentes de vítimas de violência:

Já faz mais de uma década que estamos acostumados a ver, nos jornais, ou na televisão, imagens de pessoas que exibem, para quem queira ou possa ver, fotografias de seus entes queridos arrancados do seio da família: a mãe, pedindo por justiça, mostra a foto de sua filha, vítima do terrorismo de Estado, desaparecida em alguma cidade da América Latina; a

mulher, desconsolada pela morte do filho adolescente num tiroteio nas favelas do Rio de Janeiro, exhibe a imagem de um menino franzino e sorridente; o homem iraquiano brande, ante o fotógrafo estrangeiro, as molduras rebuscadas e, por isso, comoventes que enquadram as fotografias dos seus irmãos, mortos na guerra. (MELENDI, 2003, p. 24)

Para a pesquisadora, o fato de um próprio membro da família retirar estas imagens particulares de seu lugar sagrado, o álbum, a caixa de sapatos, o baú, e expô-las em um ambiente público, faz com que nossa percepção da tragédia alcance uma outra dimensão, muito mais sombria. Isso acontece porque a imagem íntima tem o poder de nos atingir e de nos transportar para aquelas mesmas situações em que a fotografia foi feita. Nós nos enxergamos nas fotos dos outros e sentimos sua dor. As imagens arrancadas dos álbuns humanizam as vítimas, comprovam sua existência, contam uma parte de suas histórias e fazem com que passemos a enxergar vidas onde antes só percebíamos números.

Rosângela Rennó sugere um exercício parecido em sua *Bibliotheca*. Ao apropriar-se dos

arquivos e, conseqüentemente, das memórias de outras pessoas e apresentá-los em um ambiente público, a saber, o museu, a galeria de arte, a artista propõe que seu espectador mergulhe nos relatos daquelas histórias e se reconheça em alguma ou algumas delas.

No entanto, fazer com que este reconhecimento aconteça a partir de uma imagem tão íntima como uma fotografia de família é uma tarefa desafiadora, que Rosângela Rennó consegue cumprir muito bem. Para isso, voltemos à imagem das meninas da obra *Mulheres Iluminadas*, a qual já descrevemos anteriormente. Ao escurecer os corpos das retratadas na foto, a artista destrói o que Petenussi (2011, p. 68) chama de “*dado crucial do reconhecimento*”, e segue o caminho inverso do que comumente se vê na fotografia de família: retratar os membros do grupo familiar. Pedro Lapa vai além quando defende que:

Apagar as identidades dos retratados, seja através do obscurecimento ou da censura do nome, permite devolver à fotografia a imagem da própria instância codificadora que assimila todas as diferenças e as

subsume numa categoria comum. (LAPA, 2002, p. 15)

Rennó repete a estratégia de destruição das identidades em *Bibliotheca*, mas age de forma ainda mais efetiva quando decide impedir que os álbuns sejam manuseados e as fotografias contempladas pelo espectador da obra. Desta forma, a artista consegue apagar qualquer vestígio que possa direcionar a contemplação para uma lembrança particular dos fotografados e reforça a ideia de criação de uma memória coletiva através dos arquivos.

Além disso, Rennó também desafia a ideia de que o álbum seja o detentor das memórias de uma família. Um instrumento confiável na função de registrar a trajetória de uma pessoa, armazenar imagens de todos os momentos marcantes de sua vida e construir a história de um grupo familiar. Contrariando este, que é o ponto de vista mais comum da sociedade, Rennó transmite as informações sobre as características e as histórias presas nas páginas daqueles álbuns enclausurados apenas através de seus relatos armazenados no

arquivo de aço e de sua organização dos volumes através do esquema de cores e do mapa.

Para Melendi (2003, p. 26) toda coleção funciona como um diário de seu colecionador. Cada novo objeto adquirido traz consigo uma referência diferente de data e local que organizada e incorporada à série, ajuda a construir este registro, não só das viagens mas também de sentimentos de quem os coleciona.

Em *Bibliotheca*, Rennó, claramente, incorpora na obra alguns detalhes deste diário de colecionadora. É possível percebê-los, de forma mais visível, no mapa que mostra os locais onde cada álbum foi adquirido, assim como no esquema de cores que a artista cria para identificar a procedência de cada volume.

Para compreender melhor os meandros que a artista apresenta na organização da instalação é preciso entender o que nos mostram as cores das vitrines, dos fundos das imagens que as ilustram e dos alfinetes afixados no mapa, além, é claro, de saber a relação das cores e dos locais.

Cada continente é representado por uma cor. A cor da América do Sul é o azul claro, das Américas do Norte e Central é o azul escuro, Europa é o vermelho, Ásia marrom, África o laranja e a Oceania

o verde. A partir desta combinação é possível saber onde cada álbum foi comprado observando a cor da estrutura de metal da vitrine onde ele se encontra e também o continente no qual as fotos de seu conteúdo foram feitas por meio da cor de fundo da foto que ilustra a mesma mesa vitrine.

Por exemplo, a figura 16 mostra três mesas vitrine vistas de cima. A menor delas, à esquerda, tem a estrutura vermelha e a foto de fundo vermelha, isso quer dizer que os álbuns contem fotos feitas na Europa e foram adquiridos no mesmo continente. Já os outros dois, da direita, tem a foto com o fundo vermelho, indicando que suas fotos foram feitas na Europa, porém, a estrutura azul claro mostra que aquele material foi adquirido na América do Sul.

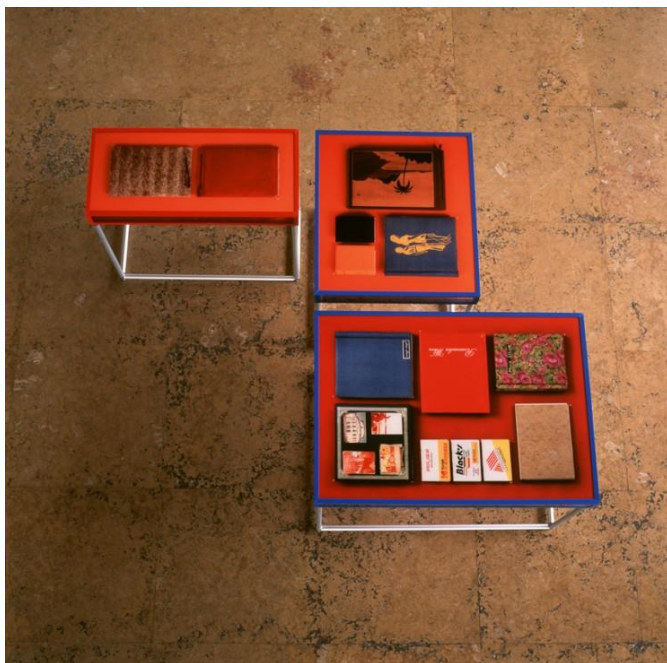


Figura 16: Mesas vitrine na instalação de Bibliotheca. Rosângela Rennó, 2002

Observando o mapa, também temos acesso às mesmas informações, cada alfinete está fincado em cima da cidade onde foi adquirido e sua cor dos indica a origem do álbum, ou seja, onde suas fotos foram feitas. No entanto, neste elemento da obra fica mais fácil identificar um outro dado importante que Rennó tenta nos indicar. Os percursos que estes álbuns fazem no planisfério terrestre, de sua origem

até onde foram perdidos e, então, resgatados pela artista, traçam também os trajetos percorridos por famílias inteiras, durante o séc. XX, em busca de outros lugares para viver.

Para Melendi (2003, p. 31), toda viagem é marcada por fortes sentimentos de mudança, perda, memória, esquecimento, saudade e morte. Isso reforça a ideia de que

(...) o refugiado e o exilado, aqueles que perderam para sempre o lar, parecem ser as figuras emblemáticas do nosso tempo. Sobre o mapa, cada alfinete colorido sinaliza a história de uma viagem, de uma família, de uma perseguição, de um reencontro, de uma fuga. Uma cartografia de exílios e de regressos pode ser delineada através desses registros aparentemente objetivos. (MELENDI, 2003, p. 32)

À primeira vista, *Bibliotheca* pode parecer uma obra dispersa e complexa mas a análise mostra que a artista tratou de aparar as arestas da instalação interligando todos os seus elementos. Tudo se relaciona na organização metódica da obra de Rosângela Rennó. O tema do exílio percebido na

observação do mapa e dos alfinetes pode ser comprovado através dos relatos organizados no arquivo de aço, por exemplo, como veremos a seguir.

Cada álbum tem um número de 1 a 100 e a única forma de saber um pouco sobre um determinado volume é acessando o pequeno arquivo preto e procurando a ficha com a numeração correspondente. Dentro do arquivo existem fichas numeradas divididas em duas gavetas, de 1 a 50 ficam na gaveta de cima, de 51 a 100, na gaveta de baixo. Sempre muito organizadas.

Cada ficha possui uma série de informações técnicas sobre o volume. Seu número na ordem, a estante onde está armazenado, o tipo de arquivo – se é um álbum, grupo de fotos ou conjunto de slides –, local de origem, local onde foi adquirido, se existe ou não algum texto descritivo, formato das fotos, tamanho, número de páginas, quantidade de fotos, se está completo ou não, formato da capa, cantoneiras, entrefolhamento de seda, tipo e cor do papel. Porém, a parte mais marcante e importante do trabalho concentra-se em dois itens da ficha de cada álbum: “Assunto” e “Inscrições/textos”, nas quais a artista conta um pouco da história que conseguiu extrair de cada álbum.

Melendi (2003, p. 30) cita como exemplo o relato que Rennó faz do volume número 26, um álbum de família revertido de couro e que apresenta alguns símbolos da cultura judaica, como a bandeira de Israel e a Estrela de Davi, comprado na Feira de San Telmo, em Buenos Aires. No item “Assunto” da ficha deste volume lê-se:

Assunto

As fotos foram arrancadas do álbum e separadas em 3 “grupos”, unidos, apenas, com um elástico, e narram a história de um sapateiro pobre, judeu alemão que após fugir da Alemanha nazista encontrou a prosperidade como proprietário de uma sapataria em Buenos Aires, ao lado da esposa e dos filhos que chegaram. A história, contada através das fotografias de seu álbum desfeito, é comovente e intraduzível em palavras. Duas imagens simples e poderosas ficam na memória: o *Zepelim* muito próximo, com a suástica pintada no leme e o postal em hebraico do navio que trouxe o casal para a América do Sul.

Estes relatos são o resultado do interrogatório que Rennó faz com cada imagem, afim de extrair um pouco de suas histórias. Cada narrativa é construída para aguçar a imaginação do espectador da obra, que tenta imaginar as imagens a partir apenas de um relato curto e objetivo. A cada nova ficha surge uma nova história, um assunto novo e diferente e de acordo com Melendi (2003, p. 31), “nossa memória nos permite refazer, com fragmentos de imagens outras, os rostos apagados, os sapatos de fivela, o nascimento do filho, a loja pequena na nova pátria.”

Apropriando-se da clássica frase de Roland Barthes “Todas as fotografias do mundo formam um labirinto.”, Melendi (2003, p. 33) defende que ao criar sua *Bibliotheca*, Rosângela Rennó, cria um labirinto no qual se multiplicam e se acumulam centenas de vezes a imagem da mãe de Barthes no jardim de inverno, que o autor descreve mas jamais nos revela. Cada uma dessas imagens representa um momento, um instante, uma fração de segundo eternizada, imortalizada e, contraditoriamente, esquecida. Ao resgatar estas histórias, Rennó as aproxima de nós mesmos, levando-nos ao encontro da nossa própria história.

5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

As relações do sujeito contemporâneo com a memória certamente seriam muito diferentes sem o advento da fotografia. Essa afirmação é sustentada por todas as discussões desenvolvidas na primeira parte desta pesquisa, sobre a importância desta forma de registrar lembranças no desenvolvimento da sociedade.

Tais contribuições vêm sendo percebidas desde sua invenção. Talvez a primeira delas tenha sido a de incitar a valorização da imagem produzida de forma mecânica e, por isso, tida como indiscutível, diante das representações realizadas pelo desenho, pela pintura e até mesmo pelo relato escrito.

Essa ideia de verdade transmitida pela imagem fotográfica permaneceu intocável por muito tempo e contribuiu para seu rápido desenvolvimento. Alcançou primeiramente funções mais técnicas, servindo de ferramenta para a medicina e para as ciências. Porém, não demorou para que fosse usada em sua função que, até hoje, é a mais difundida: registrar memórias.

Antes mesmo de sua popularização, a fotografia já atuava como importante agente de transformação da sociedade. Registros de acontecimentos importantes, que passaram a ser feitos instantaneamente, formariam posteriormente conjuntos de imagens de grande importância para a memória coletiva. Desta forma, a fotografia também passa a ser uma importante ferramenta para a história.

Porém, foi somente após o avanço tecnológico e conseqüente barateamento da produção, que as câmeras fotográficas se popularizaram e passaram a fazer parte do dia a dia das famílias. Registrar os momentos marcantes da vida cotidiana de seus membros passou a ser um rito familiar. Assim como a confecção de álbuns com imagens que contam suas histórias. Os álbuns, com sua capacidade de resumir em imagens selecionadas toda a história de uma família, passou a ser um item valioso para seus membros e também um objeto de afirmação social.

Neste momento, a pesquisa aborda uma questão importante sobre o estatuto de verdade da fotografia. As imagens não mentem, mas nos álbuns, confeccionados por um membro da família, cabem apenas as partes da história que lhe convém. Normalmente não há espaço para a tristeza, a dor e a

morte, apenas para momentos grandiosos, felizes e relevantes. Assim, são construídas biografias inventadas, imaginárias, que serão apresentadas como modelo de família ideal para os descendentes.

No entanto, nem todas as imagens são condenadas à caixa de sapatos ou às páginas do álbum. Algumas delas recebem status mais elevado na história da família e, por isso mesmo, lugar de destaque na casa. Espalhadas em porta-retratos sobre o mobiliário ou em quadros pendurados nas paredes, as fotografias de família recebem, desta forma, tratamento próximo ao de uma obra de arte em uma galeria. Talvez esse costume ilustre a primeira ligação entre as fotografias vernaculares e a arte, assunto discutido na segunda parte desta pesquisa.

A fotografia do cotidiano se desenvolveu rápido, e tornou-se parte da vida das pessoas e suas famílias. Neste momento o registro já era algo natural, por este motivo era feito de forma atenciosa ao assunto e negligente com a técnica, que não era o mais importante para os fotógrafos amadores. Esta displicência comum fez gerar uma série de erros e defeitos comuns àquele tipo de registro. Série que a arte transformou em estilo e que passou a servir de inspiração para o trabalho de diversos fotógrafos.

A relação direta que a fotografia estabelece com o mundo, faz com que ela aproxime-se mais facilmente do que é cotidiano, trivial e ordinário, temas que os fotógrafos artistas também buscavam alcançar. Uma série de trabalhos que retratam o lado íntimo da vida das pessoas começa a despontar e a estratégia pensada para dar aspecto de registro real para estas imagens é, ironicamente, a criação de uma estética inspirada nas falhas cometidas pelos fotógrafos amadores e tecnicamente negligentes. É neste momento que, pela primeira vez, os registros de família passam a ser caros à arte. O estudo deste movimento é importante para a pesquisa porque é a partir de então que os arquivos de família passam a ser utilizados como material para a arte contemporânea.

As primeiras inserções de arquivos de família em um ambiente institucionalizado da arte tinham a intenção de apenas apresentar tais registros à comunidade. Apesar disso este foi um passo importante pois significou um confronto com o paradigma entre os espaços público e privado. Além de acontecerem em um momento da história em que já é possível observar um crescente interesse pela recuperação e valorização da fotografia amadora,

partilhado por diferentes áreas como antropologia, história e literatura, além da arte.

Muitos artistas, motivados e inspirados pelo crescente interesse social pelas fotografias, passam a usar as fotografias particulares em seus trabalhos. Alguns deles, fotografam e expõem a própria vida particular, tornando públicos através das imagens os conflitos, costumes e ações cotidianas da família. Outros se apropriam de fotografias de autores desconhecidos e as ressignificam, retirando-as de seu ambiente particular, utilizando-as como material para suas obras de arte e transferindo-as, desta forma, para o ambiente público.

Sobre o uso de imagens de família produzidas por autores desconhecidos, a pesquisa apresenta uma justificativa, do estudioso Sylvain Maresca (2003, p. 208), de que, separadas de seus criadores e detentores, as imagens possibilitam uma ação mais livre do artista. Somando-se a isso o fato de terem sido rejeitadas o que as torna maleáveis para quaisquer que sejam suas intenções criadoras.

Porém, também é importante ressaltar que esta não é a primeira vez que objetos produzidos para outros fins são utilizados e ou adquirem o status de obra de arte. Muito pelo contrário, procedimento de apropriação, reciclagem e *ready-made* já existem no

mundo da arte deste as primeiras décadas do séc. XX e são característicos da arte contemporânea. O maior exemplo disso, e ícone máximo, é a obra “A Fonte” (1917) de Marcel Duchamp (1887-1968). Rosângela Rennó também utiliza-se destas técnicas para criação de suas obras, inclusive Bibliotheca, objeto de estudo da última etapa desta pesquisa.

Nenhuma das centenas, talvez milhares, de fotografias que formam a obra foi feita pela artista. Todas foram garimpadas e adquiridas por Rennó sem que ela soubesse suas origens, nem as histórias das pessoas retratadas em suas superfícies. E nem haveria como saber. Tudo isso já havia se perdido no momento em que cada um daqueles álbuns se separava de seus referentes. Nem mesmo a exposição daquelas imagens seria capaz de recuperar as histórias adormecidas em cada um daqueles antigos álbuns de família. Rejeitados, descartados, condenados a guardar para sempre uma biografia indecifrável.

Consciente da situação de todo o material fotográfico, Rennó decide sepultar as fotografias quando cria a referida obra. Enclausuradas em uma caixa de vidro, seu conteúdo jamais poderá ser manuseado novamente. Assim, a artista faz com que todas as imagens sejam esquecidas em nome de um

objetivo maior. A denúncia de que a fotografia não é a solução para o esquecimento. Fotografar não é garantia de que uma memória será eternizada.

A construção da obra transforma o espectador em expectador. Os relatos descrevem os álbuns e seu conteúdo mas não suprem a necessidade visual do sujeito contemporâneo, ávido e acostumado com a farta produção imagética. Em *Bibliotheca* a espera pela imagem materializada é eterna, por isso inspira o leitor da obra a criar suas próprias imagens mentais tomando como base todas as suas memórias acumuladas durante a vida.

Também é interessante pensar como a obra é capaz de provocar discussões acerca da atual relação da sociedade com o a produção exacerbada e o acúmulo de imagens, provocados pelos avanços tecnológicos. As câmeras fotográficas evoluíram e os modos de armazenamento de arquivos se expandiram multiplicando o poder de produção de imagens pelo usuário, que, agora, não está mais restrito à um número específico de poses e principalmente está livre para exibir suas fotografias instantaneamente sem o serviço profissional dos laboratórios. Essa extrema simplificação do processo fotográfico estimulou, cada vez mais a produção e, conseqüentemente o acúmulo de imagens. Porém,

assim como acontece como os álbuns da obra de Rennó, o acesso a estes arquivos abarrotados torna-se cada vez mais complicado.

Talvez, em 1944, ao escrever um de seus mais famosos contos, Jorge Luis Borges tenha feito uma profecia sobre as atitudes da sociedade atual, retratando o sujeito contemporâneo como o memorioso Irineo Funes, personagem portador de uma doença que o impedia de esquecer mas que, por tudo lembrar, era incapaz de pensar.

Bibliotheca é uma crítica ao postulado da fotografia como guardiã de lembranças. Diante do cemitério de imagens criado por Rosângela Rennó, somos convidados a visitar nossas próprias recordações e a pensar sobre o esquecimento ao qual todas as nossas memórias e nós mesmos estamos destinados.

REFERÊNCIAS

BRASIL, Luísa Kuhl. Tempos Modernos: Fotografia e Imaginário Social. *Historiae*, Rio Grande, v.2, n.1, p.37-48, 2011.

BARROS, Myriam Moraes Lins de. Memória e Família. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.29-42, 1989.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BISPO, Alexandre Araújo. *Mapas Fotográficos: memória familiar, sociabilidade e transformações urbanas em São Paulo (1920-1960)*. 2012. 222 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - FFLCH – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. [Orientadora: Prof. Dra. Fernanda Arêas Peixoto]

BOURDIEU, Pierre. *Um Art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris, Minit, 1965.

BRANDÃO, Claudia Matos. *Rio Grande na retina*. Rio Grande, 2003. Dissertação [Mestrado em Educação Ambiental] – Universidade Federal do Rio Grande, 2003.

BUÑUEL, Luis. *Meu último suspiro*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1982

CAMPOS, Israel Souto. Da eternidade fotográfica a contemporaneidade artística: Um estudo sobre a influência da fotografia post-mortem na obra de Joel-Peter Witikin. In: *Anais do 6º Interprogramas de Mestrado da Faculdade Cásper Líbero*. São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/04/Israel-Souto-Campos.pdf>>. Acesso em: 27 jan. 2015.

COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

CRUZ, Nina Velasco. Fotografia de família e memória: deslocamentos da arte contemporânea. *Discursos fotográficos*, Londrina, v.7, n.11, p.137-155, jul./dez. 2011.

CRUZ, Nina Velasco e MOREIRA, Gabrielle da Costa. Continuidades e rupturas na cultura fotográfica: fotografia digital, álbum de família e memória no Flickr. *Interin*. Curitiba, v. 11, n. 1, jan./jun. 2011. Disponível em: <<http://interin.utp.br/index.php/vol11/article/view/43>>. Acesso em: 21 Dez. 2015.

FELIZARDO, Adair. e SAMAIN, Etienne. A Fotografia como Objeto e Recurso da Memória. *Discursos fotográficos*, Londrina, v.3, n.3, p.205-220, 2007.

GONÇALVES, Sandra Maria Lúcia Pereira. Fotografia, Memória e Arte. Sobras de Geraldo de Barros¹. *Revista Contracampo*. Niterói, no 23, dezembro, 2011.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HERKENHOFF, Paulo. Rennó ou a beleza e o dulçor. In: *Rosângela Rennó*. Edusp: São Paulo, 1996.

KIM, Joon Ho. A fotografia como projeto de memória. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, 17 (2): 227-247, 2003.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*, 2 ed, São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. A fotografia e o luto. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, 17 (2): 219-226, 2003.

LAPA, Pedro. Rosângela, Comunidade sem nome. In: *Rosângela Rennó: Espelho Diário*; Revista da Exposição - Museu do Chiado p. 7-35. Lisboa, 2002.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 2008.

MARESCA, Sylvain. A reciclagem artística da fotografia. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, 17 (2): 203-217, 2003.

MELENDI, Maria Angélica. Bibliotheca ou das possíveis estratégias da memória. In: RENNÓ, Rosângela. *O Arquivo Universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

NIETZSCHE, Frieddrich Willheim. *Genealogia da Moral: Uma Polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

OLIVEIRA, A. M. Arte como Lugar da Memória. *Travessias*, Cascavel – PR. v. 1, p. 1-26, 2009. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3211>>. Acesso em: 08 out. 2014.

OLIVEIRA, Valter. Retratos sertanejos: Uma cultura fotográfica no interior baiano dos anos 1900-1950. *O Olho da História*, n. 16. Salvador, 2011.

PETENUSSI, Edson. *O Estatuto da imagem; uma abordagem de Bibliotheca de Rosângela Rennó*. São Paulo: LiberArs, 2011.

RENNÓ, Rosângela. As imagens de Rosângela Rennó. O Mundo da Arte - SESCTV, Rio de Janeiro. 2001. Entrevista concedida a Cacá Vicalvi. Disponível em: <<http://tal.tv/video/as-imagens-de-rosangela-renno/>>. Acesso em fev. 2015.

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

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004.



Editora Prospectiva