

Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ
Escola Superior de Desenho Industrial - ESDI

**O mundo-imagem:
Construções de realidade e afeto com a fotografia**

Iara Brandão

Rio de Janeiro, 2025

Iara Brandão

O mundo-imagem.

Trabalho de conclusão de curso
apresentado como requisito parcial
para obtenção do título de Bacharel à
Escola Superior de Desenho
Industrial da Universidade do Estado
do Rio de Janeiro.

Orientadora: Gianna Larocca
Coorientador: Daniel Portugal

Rio de Janeiro, 2025

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, que estiveram ao meu lado durante o processo de criação do projeto, sempre me ajudando a esclarecer minhas ideias e, claro, por terem clicado as fotos que se tornaram um material tão importante para minha pesquisa.

À minha orientadora, Gianna, que me fez transitar por diversos mundos durante suas aulas e orientações, enriquecendo muito o projeto.

Ao meu co-orientador, Daniel, que foi um mentor e amigo durante a graduação. As leituras e projetos que fizemos no DEMO foram um divisor de águas, mudando completamente minha visão de mundo. Também sou grata ao Wandyr e às minhas amigas e colegas de pesquisa, Marcella e Laura, que estiveram comigo na trajetória da iniciação científica. Aproveito para agradecer à FAPERJ, que financiou a pesquisa.

Por fim, agradeço aos meus amigos, que sempre me inspiram e me divertem. Admiro todos vocês, obrigada por sempre estarem comigo.

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso investiga os múltiplos sentidos atribuídos à fotografia e como sua identidade toma forma, a partir das convergências e divergências de múltiplos atores. As reflexões são expostas de duas formas que se comunicam e se transpassam: uma delas de natureza textual e outra imagética – um fotolivro.

Tomando como ponto de partida as disputas em torno de sua invenção e nas interpretações propostas por William Henry Fox Talbot, a pesquisa discute como a fotografia emergiu entre a arte e a ciência, atravessada por tensões políticas, técnicas e culturais. Depois, o estudo avança para uma discussão acerca das relações simbólicas e emocionais que estabelecemos com as imagens fotográficas, questionando a suposta objetividade da fotografia e explorando seu papel na construção de memórias, afetos e realidades.

A partir dessas análises, são introduzidas fotos da lua de mel dos meus pais, reveladas mais de duas décadas após o evento. A revelação tardia resultou em uma coloração singular, conferindo-lhes um aspecto lúdico e trazendo à tona as ideias discutidas anteriormente, como a de afeto, tecnologia, latência do tempo e reconfiguração de uma memória. Tais fotografias e outros materiais de arquivo são a matéria-prima para o fotolivro, que discute as questões colocadas acima – e revela novas.

Palavras-chave: História da Fotografia, Teoria da Imagem, Fotolivro, Material de arquivo

SUMÁRIO

Introdução

PARTE 1: PESQUISA EXPLORATÓRIA

1. O nascimento da fotografia
2. As pranchas de Talbot
3. Realidade vs fotografia
4. Fotografia e afeto

PARTE 2: PROJETO FOTOLIVRO

5. Proposta de projeto
6. Processo, fragmentos e montagem
7. É uma história visual
8. O fotolivro, Minhas memórias de meus pais
9. Conclusões finais

Referências

Introdução

William Fox Talbot (2019), um dos nomes associados à invenção da fotografia, narra em seu livro *O lápis da natureza*, publicado originalmente entre 1844 e 1846, como surgiu a inspiração para criar essa nova forma de produzir imagens. Durante sua lua de mel na Itália, o jovem inglês levou consigo materiais de desenho para registrar as paisagens da viagem. Na época, era comum o uso da câmara escura como ferramenta auxiliar para a pintura e desenho, projetando a imagem da paisagem sobre o papel para facilitar o traçado. No entanto, Talbot, que era escritor e cientista, não tinha habilidades de desenho. Ele relata sua profunda frustração ao tentar registrar as paisagens: ao desviar o olhar do prisma, a cena encantadora diante de seus olhos se convertia em “traços tristes para serem contemplados”. Refletindo sobre a situação, ele escreve:

[...] E isso me levou a refletir sobre a inimitável beleza da pintura da natureza que a lente da Câmara projetava em seu foco sobre o papel — imagens etéreas, criações de um momento e destinadas tão rapidamente a desaparecer.

Foi pensando nisso que a ideia me ocorreu... Como seria adorável se fosse possível fazer com que essas imagens naturais fossem gravadas de forma durável e permanecessem fixadas no papel! (TALBOT, 2019, p. 18).

A frustração de Talbot em registrar as paisagens do Lago de Como inspirou a criação de um dos dispositivos mais influentes na história: a câmera fotográfica. Assim como relatado no trecho acima, a ideia para essa criação veio do desejo de preservar um momento efêmero. Incapaz de desenhar as cenas, Talbot desenvolveu uma técnica para manter tais momentos próximos a si, sentimento que se encontra no cerne da fotografia. Esse Trabalho de Conclusão de Curso parte dessa concepção, que é marcada por inquietações técnicas, estéticas, discursivas, afetivas. Desenvolvido de duas maneiras, que se comunicam e transpassam, uma textual (o texto que agora se apresenta) e outra visual (um fotolivro), o projeto busca refletir sobre os múltiplos sentidos atribuídos à fotografia.

Mais do que uma técnica, a fotografia se consolidou como um campo atravessado por controvérsias políticas, científicas e simbólicas. Busco aqui entender as diferentes relações que criamos com ela e que ela cria com o mundo. A partir da análise das disputas em torno da invenção e do uso da fotografia no século XIX, bem como o estudo das obras de William Henry Fox Talbot e outros nomes associados à invenção da técnica, podemos perceber que a fotografia não é um mero aparato óptico ou, por outro lado, um instrumento apenas de experimentação visual.

O trabalho também explora as camadas simbólicas e afetivas da fotografia, investigando como ela medeia nossas relações com a realidade, com as pessoas, a memória e o tempo. Mais do que um reflexo objetivo do real, a fotografia é um dispositivo que reorganiza e reencena nossas experiências. Ao tirar uma foto, reformulamos nosso senso de situação, afetando a cena que está sendo fotografada, a relação que mantemos com a mesma e, posteriormente, a memória que criamos sobre ela. Nesse processo, a fotografia deixa de ser apenas testemunha do passado para tornar-se também

motor de novas experiências e interpretações do tempo. Ao explorar os variados cenários em que a fotografia se insere e estudar os laços que ela estabelece conosco, e que também são projetados por ela, podemos procurar entender sua complexa formação.

Durante o desenvolvimento da pesquisa, encontrei uma bobina esquecida, que descobri conter imagens fotográficas da lua de mel de meus pais, tiradas na Sicília - Itália. Reveladas esse ano, em condições técnicas supostamente inadequadas, essas fotos, datadas de mais de duas décadas, evocam um forte peso emocional. Suas descobertas carregam, junto de si, a surpresa e o acaso de sua revelação, a admirável latência e permanência de suas imagens e o risco de sua perda. Elas transparecem de maneira clara as discussões sobre afeto, realidade, temporalidade e tecnologia, em uma inesperada reapresentação do momento de concepção da nova técnica, na narrativa de Talbot.

Essas imagens e outros materiais de arquivo se tornaram matéria-prima para o fotolivro *Minhas memórias de meus pais*, que surgiu como desdobramento da pesquisa exploratória. Fotolivros são muitas vezes caracterizados pela justaposição de diversos argumentos (imagens) em um mesmo espaço. A criação de duplas e contrastes decorrentes deste encontro de fragmentos dialoga com a breve genealogia da fotografia que proponho construir ao longo do meu projeto. A narrativa de um fotolivro se dá através de sua montagem, onde as imagens contam histórias a partir de seus encontros, e não de suas singularidades isoladas. Essa montagem não diz respeito somente às duplas, mas também à sequência como um todo. Há seções no meu fotolivro em que exploro o uso de várias imagens sangradas consecutivas, causando uma imersão em um mundo construído.

O formato sugeriu o realocamento das fotografias de lua de mel e outras imagens, em relação a um contexto dado, provocando articulações inesperadas entre si e abrindo espaço para novas narrativas. É um contar de histórias a partir da visualidade. A apropriação dessas imagens e seus deslocamentos, a fim de construir uma história, faz parte do curso de existência das fotografias. Sontag (2004) argumenta, em seu livro *Sobre a fotografia*: “Após o fim do evento, a foto ainda existirá, conferindo ao evento uma espécie de imortalidade (e importância) que de outro modo ele jamais desfrutaria”. As imagens continuam acontecendo e se resignificando após a morte do evento, gerada pelo clique da câmera. Esse movimento perdura, mesmo após a captura, após a revelação, após a edição e montagem, após as condições (o toque, a proximidade, a iluminação e o meio) em que observamos uma fotografia. Por isso, me aproprio de imagens que não foram tiradas por mim e crio novas narrativas, intitulado o fotolivro *Minhas Memórias de Meus Pais*.

PARTE 1: PESQUISA EXPLORATÓRIA

1. O nascimento da fotografia

O nascimento da fotografia é comumente marcado pelo ano de 1839, quando William Fox Talbot e Louis Daguerre, dois dos principais nomes aos quais se atribui a invenção da técnica, patentearam seus inventos. Porém, outros inventores, como Nicéphore Niépce, Humphry Davy e Thomas Wedgwood, já exploravam técnicas fotográficas há três décadas, e influenciaram substancialmente os trabalhos de Talbot e Daguerre. Levando isso em conta, é razoável tomar a data e os detalhes do nascimento da fotografia como um marco em discussão, repletos de disputas entre diferentes países e áreas de interesse.

A emissão do *Compte Rendu des Séances de l'Académie des Sciences* (1839) em 7 de janeiro de 1839 por François Jean Dominique Arago, secretário da academia, continha o anúncio de que “M. Daguerre desenvolveu placas especiais nas quais a imagem óptica deixa uma impressão perfeita — placas nas quais a imagem é reproduzida até os mais mínimos detalhes, com uma exatidão e delicadeza inacreditáveis.” Apesar do anúncio, não foram apresentadas neste momento explicações sobre a composição dessas placas ou sobre como Daguerre alcançou tal invento.

Em 29 de Janeiro de 1839, William Fox Talbot, um jovem inglês, enviou cartas à *Académie des Sciences* e à *Royal Society*, reclamando a prioridade de seu invento. Segundo seus relatos em *O lápis da natureza* (2019), seus primeiros testes relacionados à fotografia iniciaram-se em janeiro de 1834, após a volta de sua viagem de lua de mel na Itália, onde lhe surgiu a ideia da criação de um “desenho fotográfico”. Após muitas tentativas, seu primeiro resultado satisfatório teria sido obtido durante “o luminoso verão de 1835” (TALBOT, 2019, p. 27), formando imagens em papéis sensibilizados pela sua exposição através da câmara escura por aproximadamente 10 minutos.

Se os primeiros resultados de Talbot foram obtidos tão cedo, e se ele já era um membro reconhecido da Royal Academy, por que não apresentou seus inventos antes à Royal Society? Como narra em seu livro, os resultados não eram suficientemente satisfatórios, o que o fez continuar suas pesquisas durante os três anos seguintes, até que, ao final do ano de 1838, descobriu um fato notável que o fez alcançar um significativo progresso nos resultados de sua pesquisa. Porém, Talbot não oferece detalhes desse “significativo progresso”. A descrição é pausada para anunciar ao leitor sua frustração, em janeiro de 1839, com a publicação da descoberta de Daguerre.

[...] após admirar a beleza desse novo fenômeno, deixei as amostras de lado por algum tempo, para ver se conservariam a mesma aparência, ou se sofreram qualquer alteração.

Tal fora o progresso que alcancei nessa pesquisa no final de 1838, quando ocorreu um fato no mundo científico que, em certo grau, frustrou a esperança com que eu perseguira, por quase cinco anos, essa longa e complicada série de experiências – especificamente, de ser o primeiro a anunciar ao mundo a existência da Nova Arte – que foi, desde então, chamada de Fotografia.

Refiro-me, é claro, à publicação, em janeiro de 1839, da grande descoberta do Sr. Daguerre, do processo fotográfico, o qual chamou de Daguerreotipia (TALBOT, 2019, p. 29).

Em outra passagem, Talbot comenta sobre o entusiasmo geral causado pelo anúncio da descoberta da fotografia, mas não se exime de criticar os critérios de avaliação para a publicação do invento:

[...] Não preciso falar da sensação que se criou em todo mundo por causa do primeiro anúncio dessa esplêndida descoberta, ou melhor, do fato de ela ter sido feita (pois o método real utilizado foi mantido em segredo por muitos meses). Essa grande e súbita celebridade deveu-se a duas causas: primeiro, à beleza da descoberta em si; segundo, ao zelo e o entusiasmo de Arago, cuja eloquência, animada pela amizade pessoal, encantado em exaltar o inventor dessa nova arte, algumas vezes ao conjunto científico da Academia Francesa e, outras vezes ao julgamento menos científico, porém não menos patrioticamente fervoroso, da Câmara dos Deputados (TALBOT, 2019, p. 29-30).

Dominique François Jean Arago, já citado acima, e a quem Talbot se refere, era um cientista francês e político, amigo de Daguerre, sendo autor da proposta de aquisição de sua patente pelo governo francês e liberação de seu uso para o público. Apesar da crítica de Talbot à conciliação de Arago e Daguerre para a obtenção da patente e publicação do invento, ao enviar as cartas de resposta a Biot e Arago no *Compte rendu*, na edição de 4 de fevereiro, Talbot recebe a seguinte resposta de Arago “a primeira ideia de fixar imagens na câmara escura ou no microscópio solar a partir de certos químicos não pertence nem a Daguerre, nem a Mr. Talbot”. Ele citou as supostas reivindicações anteriores do professor francês Jacques Charles, o trabalho publicado de Wedgwood e o processo inventado por Niépce.

Será relevante atentarmos ao contexto político da Europa no momento em que essas trocas de mensagens sobre a invenção da fotografia ocorriam. Em 1839, 24 anos haviam se passado desde a Batalha de Waterloo, na qual as tropas francesas de Napoleão haviam sido derrotadas pelas tropas britânicas e prussianas, comandadas pelo Duque de Wellington e pelo Marechal Blücher. A batalha encerrou as Guerras Napoleônicas, depois de mais de duas décadas de combates. Embora ela seja vista como uma marcadora de paz na Europa, é natural supor que a rivalidade franco-britânica não cessou com a decisão do combate. Ao contrário, a derrota francesa acirrou ainda mais as tensões entre os dois países (National Army Museum, 2025).

Essa tensão transparece claramente na batalha de patentes do processo fotográfico entre França e Reino Unido. Segundo Zorina Khan (2015), Daguerre costuma receber os créditos por ter inventado o novo método de formação de imagens fotográficas, apesar de ter trocado cartas com Niépce e se beneficiado de seus inventos para o desenvolvimento do próprio. Com a morte de Niépce, Daguerre passou a se comunicar com seu filho, Isidore Niépce, que concordou em dar os créditos a Daguerre por questões de marketing e visibilidade. O inventor, portanto, em conjunto com Arago, percebe que sua ideia era um segredo comercial não patenteável e que, uma vez descoberto o processo por trás da fotografia, o mundo inteiro teria acesso livre às suas ideias e ele

não conseguiria obter retorno financeiro algum. Então, eles decidem vender a patente ao Estado. A medida foi rapidamente aprovada, e uma pensão vitalícia anual de dez mil francos foi concedida pela descoberta. Ou seja, o invento estaria assim “livre ao mundo”: qualquer um poderia utilizar da tecnologia para suas próprias produções.

Qualquer um, isto é, com exceção da população do Reino Unido e, de modo mais geral, do Império Britânico. Isso porque, apesar da liberação da patente na França, Daguerre prosseguiu com o registro de uma patente na Inglaterra em nome de Miles Berry. O mesmo defendeu que o inventor deveria se sentir “obrigado a pedir uma quantia tão alta aos indivíduos pelas licenças que poucos podiam se dar ao luxo de adquiri-las.” (KHAN, 2015). A tentativa da criação da patente foi fracassada e então Daguerre submeteu uma proposta alternativa, desejando solicitar diretamente ao Estado Britânico, ou à Majestade, a aquisição do direito de patente com o propósito de torná-lo aberto na Inglaterra em benefício do público. A proposta foi negada em março de 1840.

A reação de Talbot veio logo em seguida, com a criação de uma patente para o seu próprio método, onde as fotografias eram impressas em negativo – enquanto as de Daguerre eram feitas sobre placas de metal, em positivo. Com os Estados demasiadamente nacionalistas, as intrigas se prolongaram por tempos, tendo seu reflexo no campo da fotografia. Em 1862, por exemplo, é publicado na França o *Nouveau Manuel de Photographie sur papier et sur verre*, um manual de fotografia que propõe explicitar as técnicas do processo para facilitar o início da prática para fotógrafos amadores. Antes de partir para os aspectos técnicos, há um setor sobre a história da fotografia e, no prefácio, uma justificativa de re-publicação do Manual. Nesta, fica explícito um sentimento de orgulho sobre o fato de que ele foi criado em conjunto com a Sociedade Francesa de Fotografia e, seguindo por exaltar a mesma, ele se propõe a ser o mais completo manual publicado internacionalmente até então. E continua com o seguinte parágrafo:

[...] A França, portanto, não tem mais nada a invejar, nesse aspecto, da Inglaterra e da América; ela possui agora um centro fotográfico de onde irradiarão todos os progressos que, num futuro muito próximo, deverão enriquecer uma arte já tão fecunda em aplicações úteis (VALICOURT, 1862, p. XX).

A história da fotografia está permeada de numerosas disputas e controvérsias, levando-a a caminhos diversos que não estão diretamente ligados ao puro desenvolvimento de uma técnica. Em seu livro *Técnicas do observador*, Jonathan Crary (2012, p. 38) traça um mapeamento da câmara escura, desde o séc. XVI até o séc. XIX, argumentando o seguinte: "Precisamos libertar a câmara escura da lógica evolutiva e do determinismo tecnológico, central em influentes pesquisas históricas que a colocam como precursora, acontecimento inaugural, em uma genealogia que conduz ao nascimento da fotografia". Apesar de seu discurso estar focado na câmara escura, ele vale para a fotografia também. É claro que a câmara escura foi um embrião da fotografia – como fica evidente nas experimentações de Talbot –, mas esta só veio a surgir diante de um complexo cenário de mudanças nas relações científicas, políticas, tecnológicas, sociais, econômicas e discursivas.

A fotografia está imersa nesta rede e, ainda que seu nascimento seja marcado como no início do ano de 1839, é difícil afirmar uma data como marco de origem de qualquer nova invenção. Pode-se dizer que o nome “fotografia” surgiu com a patenteação e divulgação ao grande público da técnica por Daguerre e Talbot, mas, como vimos, diversos experimentos foram realizados por outros pesquisadores décadas antes.

É curioso observar esses diferentes caminhos e intenções dos envolvidos na criação das técnicas da fotografia e perceber como a identidade da mesma, principalmente em seus anos iniciais, estava longe de ser claramente definida, ao contrário do que frequentemente se supõe. Inventores diferentes chegaram a resultados similares a partir de diferentes motivações e por meio de diferentes técnicas. A calotipia de Talbot, por exemplo, não é igual ao daguerreótipo, e tampouco foi desenvolvida para a mesma finalidade. Wedgwood, citado anteriormente, fazia parte da notória família inglesa de oleiros e era irmão de Josiah Wedgwood, mencionado por Adrian Forty (2007) como nome relevante na emergência do design como campo profissional. Thomas Wedgwood foi a primeira pessoa de quem se tem notícia a utilizar o nitrato de prata (químico aplicado em papéis e filmes fotográficos para sensibilizá-los à luz) para a produção de imagens. Ele esperava poder utilizá-los para imprimir imagens sobre a porcelana que fabricava. Juntamente a Humphrey Davy, ele desenvolveu os princípios da técnica quase 30 anos antes de sua patenteação e exposição como invento ao mundo (TALBOT, 2019).

Humphrey Davy foi um químico e inventor inglês. Talbot (2019) relata que consultou diversas vezes seus relatórios à Royal Society para desenvolver seu método de produção fotográfica. Em um relatório de 1802, Davy informa: “A cópia de uma pintura, ou perfil, logo após ter sido feita, tem que ser mantida em local escuro. Pode, de fato, ser examinada à sombra, porém, nesse caso, a exposição deve ser feita somente por alguns minutos”. O comunicado não somente expõe a falta de sucesso em fixar as imagens obtidas, mas também suas intenções ao produzir tais imagens. Davy trabalhava na restauração de obras de arte, que passou a se tornar um campo importante à partir do séc. XIX pois a autenticidade das obras em si passaram a ser cada vez mais valorizadas. O químico inglês, portanto, foi pioneiro em pensar na técnica fotográfica como uma forma de documentar o inventário de um museu e estudar os métodos ao qual as obras de arte foram produzidas (TIETJEN, 2008, p. 1102 -1103).

Niépce, por outro lado, é amplamente reconhecido por ter produzido a primeira fotografia: *Vista para a janela em Le Gras* (fig. 1), estima-se que em 1826 ou 1827. No site da Maison Nicéphore Niépce, instituição cuja sede se localiza no prédio onde Niépce montou seu primeiro estúdio fotográfico na França, há uma introdução proclamando ser este “o lugar onde a primeira fotografia no mundo foi tirada por Nicéphore Niépce, o inventor da fotografia, em 1824”. Tal afirmação é, por si só, controversa, já que não há registros de uma fotografia feita neste ano. O que existe de fato é uma carta enviada ao seu irmão Claude, no ano em questão, falando sobre o desenvolvimento de seus experimentos.

O primeiro exemplar de Niépce, batizado por ele de "heliografia" – termo que significa literalmente "a escrita do sol" – precisou de mais de 8 horas de exposição à luz de uma placa de estanho, coberta com betume da Judeia e instalada no fundo de uma câmera escura, processo que Daguerre desenvolveu posteriormente, com o auxílio de Niépce, chegando a uma técnica de impressão fotográfica em positivo, como a heliografia (MAISON, 2025).



fig. 1: Nicéphore Niépce. Vista para a janela em Le Gras. 1826-27.

Trinta anos depois desses primeiros experimentos fotográficos, a Inglaterra, já industrializada e livre de qualquer ameaça direta de sua maior rival, a França, iniciava a consolidação de sua posição como primeira potência global, tornando o país referência de ideias, invenções e produtos. O livro de Talbot, *O lápis da natureza* (2019) foi publicado em fascículos entre 1844 e 1846 e tinha o objetivo de divulgar a fotografia, uma vez que era uma invenção muito recente e, para muitos, desconhecida. Talbot, apesar de reconhecer a primazia de Daguerre no livro, ofusca seu brilho, jogando uma luz mais favorável sobre as suas pesquisas e as de seus compatriotas, Wedgwood e Davy.

O livro não é o primeiro a se valer de algum processo fotográfico, título que pertence à botânica inglesa Anna Atkins, que um ano antes, fez de forma artesanal o seu *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*. Porém, o livro de Talbot foi o primeiro ilustrado com fotografias a ser publicado comercialmente, o que é condizente com seu objetivo de autopromoção e promoção de seu país como potência mundial. O livro, portanto, traz o relato do caminho percorrido pelo autor em sua busca do processo fotográfico¹, mas sem detalhamento dos procedimentos. Esta escassez de especificidades do processo não é de se estranhar, uma vez que Talbot, até o início da década seguinte, era o detentor da patente do processo.

Portanto, devemos nos questionar sobre a escolha de marcos fixos acerca da invenção da fotografia. Afinal qualquer criação depende de diversos experimentos anteriores, que no caso da fotografia está repleto de discussões, com convergências e divergências, marcada por disputas entre

¹ O assunto será discutido mais profundamente no tópico 2.

países, campos de estudo, autopromoções, nacionalismos, pioneirismos editoriais e diferentes motivações.

2. As pranchas de Talbot

Talbot (2019) dedica uma seção de *O lápis da natureza* a comentar fotografias feitas por ele, chamando-as de “pranchas”. São vinte e quatro no total, onde cada uma é acompanhada de um texto, por vezes opinativo, técnico e até mesmo especulativo. As explicações permeiam diversos campos do conhecimento, explicitando os processos químicos utilizados em suas fabricações, sugestões sobre utilizações, detalhamentos sobre as imagens, exploração de potenciais usos da fotografia, comparações à pintura etc. Assim, Talbot propõe diferentes interpretações da fotografia, o que revela como, em seu estágio embrionário, ela traçava múltiplos caminhos e era passível de ser interpretada por numerosas lentes distintas.

Na “prancha III” (fig. 2), por exemplo, Talbot sugere o uso da fotografia como prova jurídica. O que nos parece como uma prática comum atualmente, e mais do que isso, uma prova de peso determinante para a decisão jurídica, era, naquele tempo, uma realidade inexistente. Talbot sugere esse uso em um contexto de formulação do inventário de bules de um colecionador ou especialista (TALBOT, 2019, p. 38-39).

Segundo ele, quanto maior for o tamanho do estúdio e quão mais “estranhas e fantásticas são as formas de seus bules de chá antigos”, mais vantagens há em registrá-las fotograficamente, substituindo o uso de um inventário escrito. Desta forma, caso as peças viessem a ser roubadas, a imagem tomaria o estatuto de prova jurídica. Talbot utiliza as palavras “o testemunho mudo de uma imagem” para traçar um paralelo com provas jurídicas já existentes, conferindo-lhe um caráter de veracidade objetiva, subentendendo a exclusão da subjetividade presente na fala de um testemunho humano.



fig. 2: William F. Talbot. Prancha III: Peças de Porcelana.

Ele segue defendendo a capacidade da câmera de capturar todos os objetos, por mais complexos e numerosos que sejam, de uma vez só e de forma precisa. Assim, continua:

[...] Pode-se dizer que [a câmera] faz uma imagem de qualquer coisa que *ela veja*. A objetiva de vidro é o *olho* do instrumento – o papel sensível pode ser comparado à retina. E o olho não deve ter uma *pupila* muito grande: o que equivale a dizer que a objetiva deve ser reduzida pela colocação, diante da mesma, de um anteparo ou um diafragma com um pequeno furo circular... (TALBOT, 2019, p. 38).

A câmera é comparada ao olhar humano, o que, no argumento de Talbot, significa a captura de uma imagem com vigorosa precisão, excluindo uma possível subjetividade presente em nossos sentidos. Ao comparar a precisão da câmera à visão humana, Talbot retoma uma interpretação já antiquada na época sobre a câmara escura, que, segundo Crary (2012, p. 61), até o século XVIII era vista como um aparato essencial nos estudos científicos e artísticos, já que o conhecimento privilegiava a visão, compreendida então como uma faculdade não sensível do entendimento, sendo a única capaz de fornecer um parecer verdadeiro do mundo.²

Após tais discussões, Talbot passa a explicar aspectos técnicos da fotografia, como o funcionamento da abertura da lente e sua influência na precisão da captura e no tempo de impressão sobre o papel. É interessante como, apenas nessas duas páginas, o autor explora tantos argumentos relacionados à arte. Partindo de sugestões de um possível uso futuro, como forma de prova jurídica, na qual “o que o juiz e o júri diriam sobre isso é algo que deixo para aqueles que possuam um entendimento legal”, até sua construção e posicionamento no mundo a partir de ideias que precedem seu invento e a explicação de particularidades técnicas da prática.

Apesar de defender o caráter objetivo da fotografia, na “Prancha V. Busto de Pátroclo” (fig. 3), o fotógrafo explora as diversas nuances e possibilidades presentes na composição fotográfica. O autor expõe como somente um objeto, que no caso é o busto de uma estátua, pode ser fotografado de diversas maneiras, gerando inúmeros resultados a depender de como o fotógrafo maneja o retrato.

[...] Estátuas, bustos e outros tipos de esculturas são, em geral, bem representados pela Arte Fotográfica [...] Esses retratos são suscetíveis a uma quase ilimitada variedade: visto que, em primeiro lugar, a estátua pode ser posta em qualquer posição em relação ao sol, tanto diretamente em oposição a ele, ou em qualquer ângulo: a perpendicularidade ou a obliquidade da iluminação causa, evidentemente, uma imensa diferença no efeito [...] E quando isto é somado à mudança de tamanho criado na imagem levando-se a Câmara Obscura para mais perto, ou mais longe da estátua, torna-se evidente o grande número de efeitos diferentes que se obtêm a partir de uma única escultura. (TALBOT, 2019, p. 42).

² Uma discussão mais aprofundada do assunto estará presente no próximo tópico.

A captura de uma imagem está diretamente ligada à visão do fotógrafo e às circunstâncias na qual o objeto e o ambiente se encontram. Nunca haverão duas fotos idênticas, mesmo que o referente seja o mesmo. Como Talbot argumentou, as condições causam, “evidentemente, uma imensa diferença no efeito”. Na prancha anterior, o autor parecia priorizar o caráter mais impessoal da fotografia, sua capacidade pragmática de capturar uma imagem, enquanto aqui, ele investiga uma faceta mais artística da mesma.

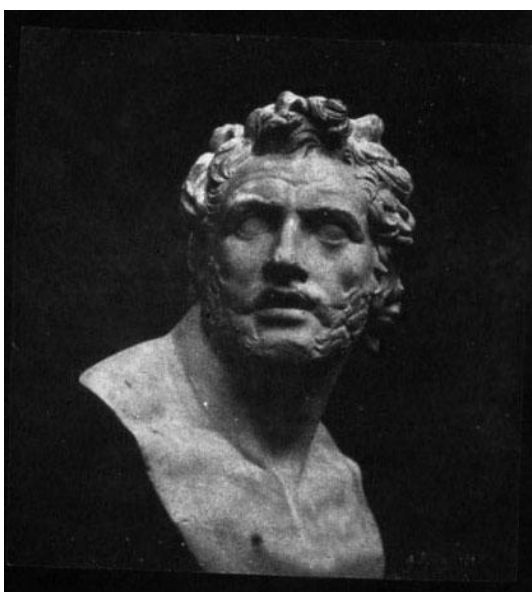


fig. 3: William F. Talbot. Prancha V. Busto de Pátroclo.

Depois, o autor segue propondo técnicas que são amplamente utilizadas hoje em dia. Segundo ele, “em relação a muitas estátuas, entretanto, obtém-se um efeito melhor retratando-as num tempo nublado do que ensolarado”. Isso porque, o brilho forte do sol provoca sombras fortes que, “algumas vezes, podem causar confusão”. Então, uma solução que Talbot encontra, é a de estender um pano branco num dos lados da estátua, refletindo os raios solares para o lado em que as sombras são proeminentes. A técnica se assemelha muito ao uso de um rebatedor, um equipamento que, por ser muito utilizado, foi desenvolvido em formatos mais refinados. De qualquer forma, o uso do pano branco como rebatedor está longe de ser abolido, sendo um ótimo substituto de um mais profissional, como uma forma mais acessível de causar o mesmo efeito.

Na “Prancha VI. Porta Aberta” (fig. 4), Talbot eleva o lado artístico da fotografia ainda mais, fazendo elogios ao brilhante talento e gênio britânico, e seus esforços em registrar, para assim amadurecer, “os primórdios de uma nova arte”. O autor destaca o olhar de um fotógrafo que, assim como o de um pintor, encontra a beleza no cotidiano. Talbot argumenta:

[...] Temos o conhecimento necessário da escola holandesa de arte, para usar, como objetos de representação, cenas de fatos diários e familiares. O olhar do pintor com frequência será levado a lugares onde as pessoas comuns não veem nada de extraordinário. O brilho fortuito de um raio de sol, ou a sombra projetada sobre a estrada, um carvalho envelhecido pelo tempo, ou uma pedra

coberta pelo musgo podem despertar uma sequência de pensamentos, sensações e devaneios pitorescos (TALBOT, 2019, p. 45).



fig. 4: William F. Talbot. Prancha VI: Porta Aberta.

Outra prancha que explora um dos usos atuais da fotografia é a “Prancha XI. Cópia de uma impressão litográfica” (fig. 5). Aqui, Talbot sugere a fotografia como uma forma de copiar gravuras, o que ele considera uma aplicação muito importante da arte, não somente como produção de cópias semelhantes ao fac-símile (uma cópia ou reprodução de uma letra, gravura, desenho etc), mas também por permitir a alteração da escala da obra. Talbot exalta a cópia da caricatura parisiense por ser uma versão bastante reduzida em tamanho sem perder, no entanto, as proporções e os detalhes da obra original.



fig. 5: William F. Talbot. Prancha XI: Cópia de uma impressão litográfica.

Por fim, em diversas pranchas, Talbot explora um aspecto lúdico e afetivo da fotografia, como uma ferramenta para contar histórias, o que lhe vale para exaltar a cultura e tradição da sua nação.

Na “Prancha XIX. Torre da Abadia de Lacock” (fig. 6), por exemplo, o inglês narra a seguinte história a partir da fotografia:

[...] Do muro do parapeito desse prédio, há três séculos, Olive Sherington, a herdeira de Lacock, lançou-se no braço de seu amante, John Talbot, um galante cavalheiro de Worcestershire, parente do Conde de Shrewsbury. Ele caiu ao chão e, por causa do impacto, ficou por algum tempo desacordado, enquanto a dama apenas luxou ou quebrou um dedo. Diante disso, Sir Henry Sherington, seu pai, cedeu e, pouco depois, consentiu com o casamento, dando, como razão, “o passo que sua filha havia tomado” (TALBOT, 2019, p. 72).

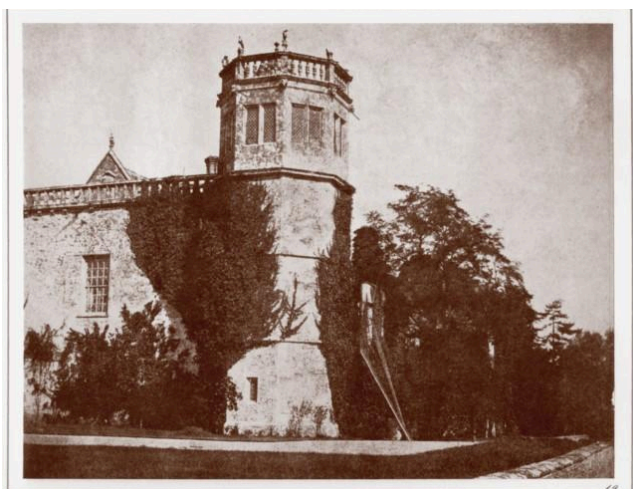


fig. 6: William F. Talbot. Prancha XIX. Torre da Abadia de Lacock.

Selecionei aqui as análises que mais me pareceram interessantes, mas Talbot segue suas explicações, exaltando as capacidades do novo invento, como as cópias inúmeras que podem ser feitas a partir de um negativo, o poder de preservação de certas obras à partir de métodos fotográficos, histórias de seu país contada através das fotografias, demonstração dos fotogramas, que são produzidos sem o uso da câmara escura etc. Como abordei no Tópico 1, a fotografia surge inserida em diferentes práticas, atravessando campos como a ciência, a arte, o registro documental e até mesmo a memória afetiva e cultural. Ao longo dessas pranchas, Talbot constrói não apenas um manual técnico, mas um panorama das múltiplas possibilidades que a fotografia pode oferecer.

3. Realidade vs fotografia

Em suas pranchas, Talbot percorre as diversas áreas nas quais a fotografia pode se encontrar. Mas seu ímpeto inicial na criação da técnica era a de registrar as paisagens do Lago de Como. O autor, relata em seu livro, suas tentativas de desenho com o uso auxiliar da câmara lúcida:

[...] Num dos primeiros dias de outubro de 1833, eu me entretinha às adoráveis margens do Lago de Como, na Itália, fazendo esboços com uma câmara lúcida de Wollaston, ou, eu deveria dizer, tentando fazê-los, mas sem nenhum sucesso possível (TALBOT, 2019, p. 18).

Ele não era um pintor ou ilustrador profissional. Seus desenhos partiam da vontade de registrar um momento especial, sua lua de mel na Itália. Após as tentativas, ele tenta utilizar a câmara escura para fazer seus desenhos, um aparato similar à câmara lúcida, mas continua se frustrando pela falta de sucesso em representar as paisagens do Lago de Como. Segundo ele, o aparelho era um tanto complicado de controlar e desafiava suas habilidades e paciência em desenhar todos os pequenos detalhes visíveis no papel. O que, apesar de trazer uma mera lembrança da cena, “certamente, terá seu valor quando revista após muitos anos” (p. 17). Sua ânsia por capturar as paisagens estava ligada a uma questão de manter uma ocasião memorável perto de si e torná-la mais memorável ainda, registrando tais momentos e podendo revisita-los com nostalgia e apreciação. Em conjunto com suas prévias noções sobre química, ao voltar para a Inglaterra, Talbot começa a experimentar técnicas fotográficas.³

Mesmo com seu desapontamento, a câmara escura já era amplamente valorizada como um aparato técnico importante para artistas que buscavam representar visualmente uma imagem com maior precisão. Utilizada desde meados do século XVI, a câmara perdurou por mais de duzentos anos como metáfora filosófica, modelo na ciência da óptica física e aparato utilizado em diversas atividades culturais. Ela permaneceu como referência de como a observação conduz deduções verdadeiras sobre o mundo (CRARY, 2012, p. 35).

Essa valorização da câmara, que refletia os pensamentos empiristas e racionalistas da época (Ibidem), é explícita em abordagens teóricas como a de René Descartes (1637), que, em sua obra *Dióptrica*, contribui significativamente para os estudos da óptica ao explorar leis sobre aparatos ópticos, como o da câmara escura. Inicialmente, ele faz uma analogia entre o olho e a câmara, descrevendo o funcionamento do instrumento. Antes de prosseguir, ele sugere uma experiência inusitada: utilizar o olho retirado de um cadáver — ou, na ausência deste, de um animal de grande porte — a fim de observar diretamente a formação da imagem. Sua analogia se assemelha à descrição de Talbot (2019) de sua “Prancheta III”, já comentada no tópico anterior, onde o autor confere à objetiva de vidro um papel de olho do instrumento. Crary argumenta que esse uso de um “olho descorporificado” confere ao observador da câmara escura um ponto de vista privilegiado, análogo ao olho de Deus, livre da confusão dos sentidos e destacado do mundo sensível.

Contudo, no início do século XIX, alguns artistas começaram a explorar a pintura além dos modelos da câmara escura, pois estes passaram a ser entendidos como demasiadamente rígidos diante de um conjunto de exigências políticas e culturais que se transformaram com rapidez. A visão deixou de estar subordinada ao que era entendido por uma imagem exterior do verdadeiro. O processo da percepção, explorados nas obras de Turner por exemplo (fig. 2), torna-se um objeto

³ Discussões acerca de nossas relações de afeto com a fotografia estarão presentes no tópico 4.

primordial da visão. Suas obras do final da década de 1830 e 1840 aboliram uma fonte fixa de luz, como era conferida pela câmara escura, deixando de apreender a imagem de maneira unitária e imediata (CRARY, 2012, p. 135).



fig. 7: J.M. Turner. *Luz e cor (A teoria de Goethe) - A manbã após o dilúvio, 1843*

As práticas científicas e as do campo das artes, que até então andavam em conjunto, compartilhando a missão de representar a natureza, passam a distanciar-se. Antes entendida a partir de um caráter técnico, uma habilidade, a arte se torna uma prática relacionada ao imaginário humano e sua subjetividade, criando uma “forma especial de verdade”, uma verdade imaginativa (WILLIAMS, 1960, p. XIII-XIV).

Os estudos da ciência, por sua vez, temiam que a subjetividade interferisse em seus resultados, o que não os fizeram distanciar-se dela, mas sim adequar suas expectativas em torno da mesma, afastando-se de uma suposta verdade objetiva. A câmara escura também cai em desuso na prática científica, ao menos da forma como era entendida até então. Estudos como os da visão, são redefinidos como capazes de serem afetados por sensações que não estão diretamente ligadas ao referente. A natureza empírica do perceptante torna a identidade do “real” instável e móvel. (CRARY, 2021, p. 92-93)

Müller, um importante cientista da época, publicou o livro *Manual da fisiologia humana*, em 1833, um grande marco no campo da óptica fisiológica e na formação de um novo observador. Ao tentar descrever empiricamente o aparato sensorial humano, Müller apresenta uma estrutura composta de um sujeito, sobre a qual muitas técnicas e forças podiam produzir ou simular múltiplas experiências, todas igualmente “realidade” (Ibidem).

A invenção da fotografia retoma o uso da câmara escura, que havia se tornado obsoleta nessas práticas e se encontra entre essas duas agências: mesclando ciência e as artes. Isso fez com que,

desde seu nascimento, ela tivesse uma identidade instável, inserida no meio de diversas discussões sobre suas impressionantes capacidades ou, por outro lado, seu potencial perigo a uma estrutura social e artística já definida da época.

Estudada pela história da arte, que antes se concentrava na pintura e na escultura, a fotografia se encontrava, portanto, neste ambiente ambíguo. Sem saber muito como se enquadrar, ela era frequentemente interpretada nos mesmos termos da pintura, incapaz de alcançar seu refino artístico, mas enaltecida por sua capacidade de capturar de maneira fiel a realidade (SONTAG, 2004). Por vezes, essa comparação era interpretada por bons olhos, enaltecendo a fotografia como uma nova arte, como Talbot, que a chama de “a nova arte do Desenho Fotogênico”(TALBOT, 2019, p. 13). Mas, assim como qualquer novo invento, ela também era muito criticada, gerando um pavor de tomar o lugar da pintura.

Um exemplo é a carta enviada por Baudelaire ao diretor do Salão Francês de Belas Artes de 1859, onde o poeta revela sua aversão àquilo que julga ser a decadência do gênio artístico francês, originado em parte pelo “progresso mal aplicado da fotografia”. Os salões eram espaços que cumpriam um papel ambíguo, sendo uma vitrine de novas tendências e uma reafirmação da tradição artística francesa. Baudelaire escreve na carta que:

[...] a indústria fotográfica foi o refúgio de todos os pintores fracassados, demasiado mal-dotados ou preguiçosos para acabar seus estudos, esse deslumbramento universal teve não somente o caráter de cegueira e imbecilidade, mas também, a cor de uma vingança (BAUDELAIRE, 2007).

Por outro lado, ela era vista como um grande invento científico. Talbot (2019) a descreve como uma impressão por parte da mão da Natureza. A fotografia seguiu sendo interpretada como um desenho, uma captura “natural”, causada pela ação da luz. Como citei anteriormente, Niépce batizou sua técnica fotográfica de “heliografia” – termo que significa literalmente “a escrita do sol”. Os estudos da época, tanto científicos como artísticos e culturais, estavam direcionados a compreender a nossa percepção e, conseqüentemente, a ação da luz sobre nossos sentidos. Portanto, é natural que as interpretações sobre a fotografia sigam esses passos.

Um exemplo é o de Alexander von Humboldt (1769-1859), naturalista e geógrafo alemão, que valorizava a pintura como ferramenta nos estudos de paisagens. Para ele, a principal dificuldade em tais estudos era a de articular as diferentes escalas da natureza. A pintura permitia captar múltiplos pontos de vista e despertar o “sentimento da natureza”, o que, segundo ele, contribuía para uma compreensão mais profunda e objetiva da paisagem como um todo. Ironicamente, para Humboldt, a daguerreotipia (técnica fotográfica de Daguerre) não era útil em seus estudos paisagísticos por não haver o mesmo poder de evocação estética que a pintura. Segundo ele, a fotografia era demasiadamente objetiva e excessivamente realista. As imagens fotográficas não eram vistas como mais científicas que as pinturas e gravuras, por serem demasiado brutas, imagens sem pensamento (Mendes Flores, 2016).

É possível entender, através desses exemplos, como as ideias de arte, ciência, fotografia e realidade estavam, e continuam estando, em jogo. A realidade na ciência não era entendida nos mesmos termos que a realidade na prática artística e tampouco na fotografia. Segundo Crary (2012, p. 133), a fotografia transformou a nova câmara em um aparato independente do espectador, ou seja, quem observava a cena capturada independia de estar presente no momento, manobrando o aparato. De tal forma, a câmara fotográfica era disfarçada como um intermediário transparente e incorpóreo entre o observador e o mundo. Enquanto a pintura demandava um processo lento e a ação das mãos do pintor sobre a tela, a fotografia era feita em minutos, conferindo a si um caráter de negação ao corpo (Ibidem), reclamando a autoria das imagens à natureza e à luz. Porém, o que seria uma imagem produzida pela natureza, por um suposto real?

O caráter indicial atribuído à fotografia, que imputa à técnica uma relação de contiguidade física com seu referente, deve ser reinterpretada. É claro que, como defende Barthes (2022) em seu livro *A Câmara Clara*, a fotografia depende de um referencial a ser fotografado. Ela é incapaz de produzir uma imagem inteira a partir do nada, como a pintura faz. Maya Deren (2012) escreve em seu artigo *Cinema: o uso criativo da realidade* :

Uma pintura não é, fundamentalmente, imagem e semelhança de um cavalo; ela é a semelhança de um conceito mental que pode se assemelhar a um cavalo ou que pode, como na pintura abstrata, não ter nenhuma relação visível com qualquer objeto real. A fotografia, entretanto, é um processo através do qual um objeto cria sua própria imagem pela ação de sua luz ou de material sensível à luz. Desse modo, ela apresenta um circuito fechado precisamente no ponto em que, nas formas artísticas tradicionais, o processo criativo acontece quando a realidade passa pelo artista. Essa exclusão do artista, naquele ponto, é responsável tanto pela absoluta fidelidade do processo fotográfico quanto pela crença generalizada de que o meio fotográfico não pode ser, por si mesmo, uma forma criativa (DEREN, 2012).

As noções de realidade e verdade, que são atribuídas constantemente à técnica fotográfica, não podem ser entendidas como conceitos dados de antemão. Mesmo quando os fotógrafos estão demasiadamente preocupados em “espelhar a verdade”, ainda são influenciados por imperativos de gosto e de consciência (SONTAG, 2004, p. 17). As fotos podem, à primeira vista, nos oferecer uma imagem de uma realidade, mas, a partir dela, imaginamos, intuímos e sentimos o que deve ser o significado presente nela. A fotografia dá a entender que conhecemos o mundo se o aceitamos tal como a câmara o registra. Fotos, que isoladamente nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia (Ibidem, p. 33).

A confiança atribuída ao olhar fotográfico precisa ser examinada com mais atenção. A visão é um sentido que ganha protagonismo historicamente e a ideia de “ver o real” deve ser questionada. É nesse ponto que Jonathan Crary (2012) oferece uma contribuição importante. Ele argumenta como é comum o entendimento de que a ruptura com os modelos clássicos de visão se dá como uma bifurcação feita por um pequeno grupo de pessoas que conseguia enxergar “de fora” dos

modos de ver predominantes, assim causando a celebrada disrupção das vanguardas modernistas. Esse mito depende do modelo binário “realidade vs experimentação”. Mas então, o que é entendido como realidade na fotografia? E como ela se mescla com diversas outras áreas do conhecimento?

Logo após sua introdução como prática, tornou-se claro que ninguém tira a mesma foto da mesma coisa. As fotos não são apenas um indício de um objeto, mas sim de como as pessoas que o fotografam o veem. A “simples ação” de ver e capturar encontrou-se rodeada de diversas nuances, criando uma “visão fotográfica”. Esse exercício do olhar, que agora é muito mais difundido e democratizado, uma vez que todos nós estamos munidos de um celular no bolso, gerou não somente uma nova atividade a se desempenhar, como uma nova forma de olhar o mundo, influenciando e sendo influenciada por diversos outros campos de conhecimento. Como dito por Sontag (2004), as fotos não se limitam a capturar uma “realidade realista”. Ao contrário, é a realidade que passa a ser avaliada em função da sua fidelidade às fotos, alterando a própria ideia de realismo.

O projeto do historiador da arte alemão Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, é exemplar desse modo de pensamento por imagens. O trabalho de Didi-Huberman sobre Warburg problematiza a garantia de uma inteligibilidade da imagem, ou seja, o entendimento de que uma imagem carrega consigo uma essência. Uma certeza de que ela é uma reprodução inequívoca de seu referente (IMPARATO, 2022).

Essa transformação na observação, moldada por dispositivos técnicos, hábitos culturais e subjetividades, já estava presente nas primeiras tentativas de fotografar o mundo. Talbot (2019) explicita as motivações que o levaram a desenvolver uma técnica fotográfica. Ele relata sua profunda frustração ao tentar registrar as paisagens: ao desviar o olhar do prisma, a cena encantadora diante de seus olhos se convertia em “traços tristes para serem contemplados”. Refletindo sobre a situação, ele escreve:

[...] E isso me levou a refletir sobre a inimitável beleza da pintura da natureza que a lente da Câmara projetava em seu foco sobre o papel — imagens etéreas, criações de um momento e destinadas tão rapidamente a desaparecer.

Foi pensando nisso que a ideia me ocorreu... Como seria adorável se fosse possível fazer com que essas imagens naturais fossem gravadas de forma durável e permanecessem fixadas no papel! (TALBOT, 2019, p. 18).

É curioso observar, nessa passagem, como a procura por um realismo em seus desenhos, influenciada pelo pensamento naturalista e associada ao tecnicismo da câmara escura, contrasta com a forma que ele descreve a “realidade”, já que ele a aprecia na medida que lhe atribui uma beleza inimitável, chamando-a de “pintura da natureza”. Ele se lamenta da incapacidade de imitar a realidade justamente porque ela está repleta de “imagens etéreas, criações de um momento e destinadas tão rapidamente a desaparecer”, impossíveis de serem copiadas na superfície de uma folha de papel.

Mesmo que de início Talbot visse a câmera fotográfica como um artefato copiador de imagens, é interessante observar como seus experimentos e pensamentos sobre a prática se desenvolveram. Seu livro é repleto de imagens criadas a partir dos testes realizados com sua nova técnica, acompanhadas de textos discorrendo sobre os registros visuais, reflexões sobre seus possíveis usos e aspectos técnicos da prática (como foi apresentado no tópico 2). A fotografia (ou fotograma) *Lace* (fig. 3), por exemplo, é introduzida no livro em negativo, seguida de um texto explicando o que são imagens negativas e positivas e como elas podem ser utilizadas e replicadas. Ou seja, um texto meramente técnico. Por outro lado, me parece uma imagem que se aproxima do campo abstrato. Ela está exposta no MoMa, acompanhada da seguinte descrição: “A renda de Talbot não é meramente uma cópia de facilidade e fidelidade sem precedentes. É também uma imagem, que transpôs a renda do reino dos objetos para o reino das imagens, onde ela tem desfrutado de uma vida nova e imprevisível.”



fig. 8: William Henry Fox Talbot. *Lace*, 1845

Muitas vezes, o abstracionismo na fotografia é creditado ao movimento surrealista. Os surrealistas, bebendo na fonte da psicanálise, viam as forças e análises racionais como um bloqueio para as rotas da imaginação. Seus esforços eram voltados à exploração do inconsciente humano, tendo a fotografia no coração de sua prática artística. A partir de técnicas como dupla exposição, montagens e os *rayogramas* (fig. 9) — fotogramas de Man Ray que imprimiam a imagem diretamente no papel, sem o uso de uma câmera fotográfica — eram formadas imagens que permeavam a vanguarda. Tais imagens, em associação ao Manifesto Surrealista, escrito por André Breton em 1924 (cujos princípios declaravam a isenção da lógica e a adoção de uma realidade superior, chamada "maravilhosa") deixavam claras as intenções abstracionistas na produção de suas imagens (KRAUSS, 1981).



fig. 9: *Man Ray (Emmanuel Radnitzky). Rayograph, 1922*

Neste caso, a realidade na fotografia é levada a campos extremos, onde os surrealistas alegavam produzir imagens mais reais que as regradas por meio de categorias como harmonia, proporção e ordem. O real se encontrava na psique humana. Os próprios *rayogramas* foram batizados assim por Man Ray, porque, segundo o MoMA (*Man Ray (Emmanuel Radnitzky)*, 2025), ele alegou ter sido o inventor dos fotogramas, não muito depois de sua migração de Nova York para Paris em 1921. Embora a prática exista desde os primórdios da fotografia, a reivindicação de Man Ray justificava-se no sentido artístico, pois, em suas mãos, o fotograma não era uma cópia mecânica, mas uma aventura pictórica imprevisível. Sua realidade superior, “maravilhosa”, estava repleta de intenções políticas, o que lhe conferia essa liberdade poética de defender sua criação dos fotogramas. Mas não é por isso que não devemos questionar suas afirmativas. O “reino das imagens”, descrito pelo MoMA, desloca a imagem de Talbot a uma nova realidade, uma realidade imaginativa, diferente de uma em que os objetivos e relações que podemos traçar com ela se restringem ao âmbito documental.

Porém, a concepção indicial da fotografia continua forte. Talbot (2019) descreve a fotografia como uma impressão por parte da mão da Natureza que, com o desenvolvimento da técnica, serão levadas mais próximas da perfeição, podendo encontrar sua própria esfera de utilidade. Tal descrição toma a câmera como uma máquina copiadora, sendo valorizada por capturar com velocidade e exata precisão um dado momento. Esse discurso continua se replicando de diversas formas, por estar entranhado na história e, em vista disso, na nossa percepção e relação com a fotografia.

Um exemplo é o conhecido slogan da Kodak *You press the button, we do the rest* [Você aperta o botão, nós fazemos o resto] (fig. 10). Como se, embora fossem as pessoas que operassem as câmeras, as próprias câmeras vissem as imagens, capturando-as e assim imprimindo “a realidade”. O comprador teria, ao utilizar a câmera Kodak, a garantia de que as fotos saíam “sem nenhum erro”.



fig. 10: Propaganda da Kodak com slogan da Eastman Company, 1888

Podemos observar, enfim, que a relação entre fotografia e realidade sempre foi construída a partir de diversas controvérsias, expectativas e interpretações que variam de acordo com os contextos culturais, tecnológicos e sociais. A fotografia nunca foi apenas uma duplicação objetiva do mundo visível. Ou, ao menos, o mundo visível por si só não existe como uma unidade homogênea. Ele é observado e experimentado de múltiplas formas, o que não lhe nega o caráter do real. Como citado anteriormente, Müller defende que o sujeito é uma estrutura composta, sobre a qual muitas técnicas e forças podem produzir ou simular variadas experiências, todas igualmente “realidade”. Essa compreensão é fundamental para avançarmos na discussão sobre os vínculos afetivos e emocionais que estabelecemos com as imagens fotográficas, tema que será explorado no próximo tópico.

4. Fotografia e afeto

Entre os traços mais fortes da fotografia está a relação de afeto que nós projetamos sobre ela e que, ao mesmo tempo, ela constrói conosco. O afeto, a nostalgia, o amor, são sentimentos fortes dos seres humanos. Eles moldam nossas relações com os outros, com nós mesmos, com lugares, momentos e com o tempo. E a fotografia reforça esses laços, sendo um artefato poderoso e constituinte na formação desses vínculos.

Para adentrar nessa discussão, é necessário compreender o poder que as imagens possuem. Segundo W. Mitchell (2005), em seu livro *What do Pictures Want?*, as imagens historicamente têm sido estudadas como objetos à parte dos grandes campos das ciências humanas, como a história, a política e a cultura. Essa separação decorre da compreensão predominante de que as imagens não seriam constituintes dos processos sociais, mas meras consequências deles, reflexos simbólicos de estruturas e dinâmicas já estabelecidas.

Ao mesmo tempo em que são compreendidas como objetos dotados de grande poder, capazes de evocar emoções e movimentar massas, as imagens são tomadas como uma natureza de segunda instância. Após a linguagem, viriam as imagens. Como se estas fossem uma espécie de epiderme

simbólica que reveste a identidade histórica do ser humano. Essa concepção relega as imagens à condição de produto, consequência da realidade social, quando, na verdade, elas são ativamente constitutivas dela. A visão é uma linguagem importante para a mediação de relações sociais e as imagens, por sua vez, se apresentam não somente como uma superfície, mas como um rosto que observa, e se relaciona, com o espectador.

Tais poderes se manifestam, mais explicitamente, quando estão ligados ao nosso imaginário sensível, como mencionei anteriormente. As imagens têm um forte poder de persuasão e, ao analisar suas relações afetivas, podemos perceber como se manifesta um claro apelo emocional. Como Mitchell (2005) diz, todos sabemos que uma fotografia de sua mãe não está viva, mas sempre nos encontraremos relutantes em destruí-la (pág. 31). Ou então, como Barthes (2022) narra em seu clássico livro *A câmara clara*:

[...] Ora, numa noite de novembro, pouco tempo depois da morte de minha mãe, organizei as fotos. Eu não contava “reencontrá-la”, não esperava nada dessas “fotografias de um ser, diante das quais nos lembramos menos bem dele do que se nos contentamos em pensar nele” (Proust) (BARTHES, 2022, p. 58).

Barthes percebe que não reconhecia sua mãe nas fotos e entende que era a história que o separava delas. As imagens haviam sido tiradas antes de seu nascimento, ou em momentos da vida de sua mãe que não correspondiam à figura que ele guardava em sua memória afetiva. Ele percebe que às vezes reconhecia “uma região de sua face, tal relação do nariz e da testa, o movimento de seus braços, de suas mãos” (p. 62) Mas nunca por completo, era sempre um “quase reencontrar”. Até que, ao explorar mais, ele encontra uma fotografia de quando ela tinha 5 anos, ao lado de seu irmão de 7. E ali, finalmente, a reencontra:

[...] Observei a menina e enfim reencontrei minha mãe. A claridade de sua face, a pose ingênua de suas mãos, o lugar que docilmente ela havia ocupado, sem se mostrar nem se esconder, sua expressão enfim, que a distingua, como o Bem do Mal, da menina histérica, da boneca careteira que imita os adultos, tudo isso formava a figura de uma inocência soberana (se quisermos tomar essa palavra segundo sua etimologia, é “não sei prejudicar”), tudo isso tinha transformado a pose fotográfica nesse paradoxo insustentável e que por toda sua vida ela sustentara: a afirmação de uma doçura (BARTHES, 2022, p. 63).

A fotografia e, antes dela, a câmera, cria e altera vínculos que temos com o mundo. Susan Sontag (2004) argumenta em seu livro *Sobre a Fotografia* que desde o seu início, a prática fotográfica implicava a captura do maior número possível de temas. Isto é, comparado à pintura, que se dedicava a outras tarefas. Ela segue por dizer que a industrialização e popularização da tecnologia da máquina, que antes era exclusiva a classes mais ricas e que tinham tempo para se dedicar a esta nova arte, cumpriu a promessa inerente à fotografia, desde seu início: “democratizar todas as experiências e traduzi-las em imagens” (ibidem, p. 17).

O ato de fotografar um momento e buscar “democratizar todas as experiências” altera o próprio conceito de experiência. Desde o início, a presença da câmera altera a relação do fotógrafo com a cena. O que se estabelece entre seus dedos e o momento, o click e a imagem, não se daria da mesma forma sem ela. A presença da câmera não é incorpórea e transparente, como por vezes é interpretada. Como Sontag argumenta, embora a câmera coloque o fotógrafo em um posto de observação, o ato retira o observador de um comportamento passivo. Uma foto não é apenas o resultado de um encontro entre um evento e o fotógrafo. Tirar fotos é um evento em si, dotado dos direitos mais categóricos: interferir, invadir ou ignorar. O senso de situação do fotógrafo é moldado em torno do ato de fotografar (ibidem, p. 21).

Em um cartaz que aparece no filme *Vent D'Est* (1970), dirigido por Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, há uma frase famosa que diz “*Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image*” [Isto não é uma imagem justa, é apenas uma imagem] (fig. 11). A frase desloca o foco da imagem como representação fiel da realidade. Não é apenas para dizer que não existe, em si, uma imagem justa, mas para dizer que não devemos nos contentar apenas com a forma que a imagem se mostra.

O cinema e, no caso da proposta desta pesquisa, a fotografia, devem ser abordados para além da sua função de registro, translocando-os para seu caráter de gesto. A fotografia não é apenas sobre capturar o que vemos, ela não é uma captura repleta de objetividade, mas sim uma ocasionalidade recheada das vontades e individualidades do fotógrafo. Não somente disso, mas também do acaso do momento registrado. Não é um mero registro do que está à sua frente, mas a criação da imagem em si. Uma imagem é aquilo que é, “*c'est juste une image*”. Barthes (2022) diz: “Para mim, o órgão do fotógrafo não é o olho (ele me terroriza), é o dedo”. O ato de clicar, mais do que um olhar técnico, está ligado a uma intuição que transcende o objetivo.

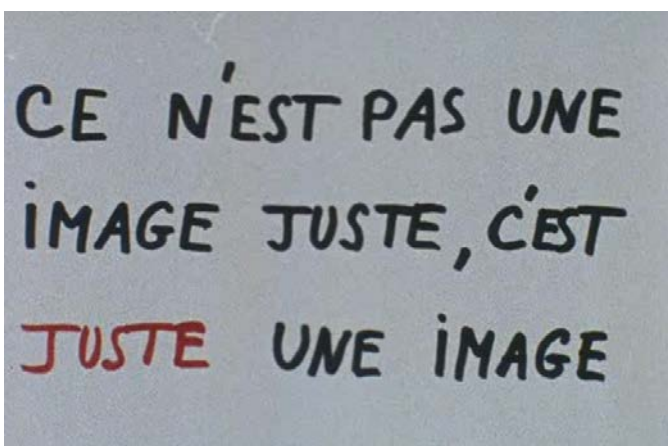


fig. 11: Jean-Pierre Gorin e Jean-Luc Godard. Do filme: *Vent D'Est*, 1970.

Essa mesma relação intuitiva, quase corporal, com a fotografia é o que move o trabalho de Daido Moriyama. Fotógrafo japonês que iniciou a carreira no Japão pós-guerra e se tornou o ícone pop e mais influente da fotografia japonesa. Inspirado por artistas como Andy Warhol, William Klein e Jack Kerouac, Moriyama revolucionou a forma de olhar o mundo com suas imagens densas e granuladas (fig. 12 e 13). Sobre seu trabalho, Toda Masako escreve no catálogo da exposição do

fotógrafo no IMS SP: “Moriyama chama de “abrasão” a sensação que é gerada no momento em que seu próprio corpo atravessa a paisagem. É nesse intervalo que a fotografia é registrada. Talvez a fotografia de Moriyama, nascida nesse processo, seja o que Nakahira descreve como ‘imagens como gesto’” (IMS, 2022, p. 234).



fig. 12: Daido Moriyama. Da série: Japão, um teatro de fotos, 1967.



fig. 13: Daido Moriyama. Da série: Um caçador, 1968.

Essa dimensão física e instintiva da fotografia faz do “tirar fotos” um momento de criação tão vital quanto a própria imagem que dele nasce. E esse ensejo de captura, altera a experiência vivenciada sobre a cena registrada. Sontag (2004, p. 22-23) sugere que, a exemplo do voyeurismo sexual, a fotografia é um modo de estimular a cena a continuar acontecendo. Seja continuar acontecendo durante o ato da fotografia, onde o fotografado se sente estimulado a posar de certa maneira em frente a câmera, por exemplo; seja em um momento posterior, onde, ao revisitar a fotografia, a experiência toma outros significados.

Essa é outra forma de alterar o que seria a “experiência democratizada”, dita por Sontag. Ao tirar uma foto, a experiência vivida é convertida em imagem, reconfigurando nossas relações com o que foi inicialmente capturado. A partir da captura, o instante se eleva a outro patamar, tornando-se digno de uma fotografia, e por isso passa a ser percebido como interessante e, até mesmo, belo. Isso

ocorre porque, assim como a pintura, a fotografia raramente se volta ao que não possui algum valor estético ou sentimental.

Claro que o “belo” pode significar diversas coisas, como o interessante, o curioso, o grotesco. Ainda assim, é comum nos pegarmos diante de uma cena marcante e nos lamentarmos por não tê-la fotografado. O próprio termo “calotipia”, a técnica fotográfica de Talbot, vem do grego *kalos*, que significa belo. Porém, mais do que o fotógrafo desejar capturar o que é belo, é o ato de capturar que confere beleza ao momento. A cena, ao tornar-se fotografia, ultrapassa sua existência original e passa a fazer parte do mundo imagético das imagens, provocando novas sensações acerca da mesma. Novamente citando Sontag, “a maioria dos temas fotografados tem, justamente em virtude de serem fotografados, um toque de *pathos*” (Ibidem, p. 26). Esse *pathos* se estende à forma como usamos a fotografia socialmente: como rito, como lembrança, como forma de dar sentido à experiência.

Essa valorização dada a um momento após seu registro é explorada por Mitchell (2005) em seu livro *What do pictures Want?*. O ato de produzir uma imagem, é um sintoma de desejo, o da captura daquele instante, do prazer de estar com uma câmera nas mãos ou de atuar como um fotógrafo. Mas o desejo também pode vir após a produção de uma imagem. O autor explora essa dualidade do desejo pelas imagens no capítulo “*Drawing Desire*” de seu livro. Ressalto aqui o nome do capítulo pois, em inglês, a palavra *drawing* pode tomar dois significados: o de desenhar, traçar linhas ou, por outro lado, o ato de puxar, de atrair. Ou seja, *drawing desire* não sugere apenas a representação de uma cena ou figura que manifesta desejo, mas também para indicar a maneira como o próprio *drawing* — o arrastar ou puxar do instrumento de desenho — é a performance do desejo (p. 59). Esse desejo que possivelmente não estava presente no momento da criação da fotografia, mas que vem após sua revelação.

Sontag argumenta que a fotografia, mais do que uma prática artística, configura-se sobretudo como um rito social. Já em 1977, data da primeira publicação do livro, ela observava como a fotografia estava ao alcance de qualquer um. Hoje, com os celulares, isso se tornou ainda mais literal e onipresente: a fotografia está realmente ao alcance de qualquer um. Fotografar tornou-se uma forma de celebrar e marcar momentos importantes. As câmeras acompanham a vida da família, os casamentos e as luas de mel — como Talbot tanto idealizou, a ponto de criar, de fato, um instrumento capaz de registrar essas experiências. Esses vestígios, posteriormente revisitados com nostalgia, tornam a fotografia um artefato de memória e testemunho, que, por vezes, é tudo o que resta. As fotos, diz Sontag (2004), oferecem às pessoas uma posse imaginária de um passado que, na verdade, pode nunca ter existido da forma como é lembrado. O registro fotográfico passou a ser um souvenir e a atividade é tranquilizante, assegura o congelamento e impressão de um dado momento que, ao ser rememorado, tem a garantia de ser marcante após seu vislumbre pela lente.

A necessidade de capturar momentos significativos do nosso cotidiano e, mais importante, manter esses registros por perto, demonstra seu valor emocional: revisitamos fotografias antigas com nostalgia ou as mostramos a terceiros como prova de alguma história mirabolante. É a

encarnação da conhecida expressão “Só acredito vendo”. Sendo essa, novamente, uma visão que independe da presença física da pessoa no espaço em que o evento questionado ocorreu, democratizando a experiência. Tudo isso reforça a sua percepção como um vestígio de um tempo passado, tornando-a um artefato de memória e testemunho.

Justamente por isso, há uma obsessão em registrar o maior número possível de momentos e mantê-los sempre por perto. Como se, ao preservar a imagem, mantivéssemos também a experiência ao alcance de nossas mãos. A exemplo disso, havia no século XIX uma prática de fotografar parentes e amigos depois de mortos. Era comum fazer essas imagens dos falecidos e, até mesmo, se juntar a eles, como uma forma de amortecer a dor da perda (fig. 14). A vida vitoriana era cercada pela morte e, o luto permanente assumido pela rainha Vitória em 1861 após a morte do marido, o príncipe Albert, fizeram das comiserações algo em voga. Suvenirs do tipo *memento mori* já existiam, como uma forma de refletir e meditar sobre esse fato e lembrar de viver a vida plenamente. Com o barateamento da fotografia, em meados do século 19, um novo tipo dessas “lembrações” surgiu, sendo comum o presenteamento dessas fotografias de mortos (BBC NEWS BRASIL, 2016).



fig. 14: Domínio Público

O clique da câmera, neste caso, congela o momento e aproxima uma vida passada do presente. Mas, como argumenta Barthes (2022), “o fotógrafo tem de lutar muito para que a Fotografia não seja a Morte” (p. 23). Porém, não há como escapar desse fim. A fotografia embalsama o sujeito fotografado no momento de seu nascimento. Ao tirar a foto, o instante nasce e morre simultaneamente. Capturar uma imagem é congelar um momento e, conforme a descrição proposta no acervo do MoMA para a obra *Lace* (fig. 8) de Talbot, transpô-la a outro mundo, o mundo-imagem, “que promete sobreviver a todos nós” (SONTAG, 2004, p. 22). A foto fixa o momento, matando-o e transpondo-o a este mundo-imagem, onde nasce. Como Barthes, novamente, entende, a fotografia faz do referente “Toda-Imagem, isto é, a Morte em pessoa”. A foto desincorpora o fotografado e o torna imagem, passível de julgamento, de alteração, de repetição infinita... sob o domínio da imagem, e não mais sob o do sujeito.

Uma foto é tanto uma pseudo-presença, como Barthes comenta sobre as fotografias encontradas de sua mãe, quanto uma prova de ausência. Essa ambiguidade abre espaço e estimula o sonho, a imaginação e a reinterpretação sobre um momento capturado de um passado desaparecido (SONTAG, 2004, p. 26). As fotos embelezam o passado e o transpõe a um mundo imaginário, fabuloso.

Recentemente, herdei de minha mãe sua câmera utilizada na juventude, a Pentax K1000, quando encontrei um rolo de filme fotográfico guardado em sua bolsa protetora. Mostrei a ela, que acreditou se tratar de fotografias tiradas em uma viagem feita antes de conhecer meu pai e então, decidimos levar o filme ao laboratório de revelação (o Vapt Vupt, de Copacabana - RJ). Lá, fui informada por uma funcionária que não seria recomendável revelá-lo, já que os químicos necessários para aquele tipo específico de negativo já não eram mais importados para o Brasil, e apenas dois laboratórios no país os produziam. Conversei com minha mãe e ela pediu para revelá-lo mesmo assim. Não havia necessidade de enviar o filme a outro estado apenas para isso, considerando que as imagens não tinham muito valor afetivo de qualquer forma, então não haveria importância se não saíssem boas.

O resultado, no entanto, foi surpreendente (fig. 15, 16, 17 e 18). Não apenas pela coloração das fotos, que saíram verdes e rosas, lhe conferindo um caráter etéreo, mas também por descobrirmos que as fotos eram da lua de mel dos meus pais, tiradas há mais de duas décadas e nunca reveladas.



fig. 15



fig. 16



fig. 17



fig. 18

O fato de as fotos terem sido tiradas na Itália, durante a lua de mel de meus pais, as conecta de maneira surpreendente com o momento que inspirou Talbot na criação de sua técnica fotográfica: sua própria lua de mel na Itália, como descrito anteriormente. É interessante perceber como diversas questões circundam essas imagens, das afetivas às técnicas. A obsolescência da tecnologia dos químicos reveladores lhe conferem essa natureza celestial que, ao ser observada, nos faz deleitar com elas e enxergar um sonho. A diferença de mais de duas décadas entre a captura dessas fotografias e sua revelação alteraram completamente a aparência das fotos em si, pela falta de recursos para revelá-las “corretamente”. Isso ocorreu não somente em função da distância do tempo, como do mercado enxuto de fotografia analógica no Brasil. Segundo a funcionária do laboratório, empresas como Kodak e Fuji não exportam mais esses químicos por falta de demanda do mercado brasileiro.

As fotografias podem ter sido, naquele momento, para meus pais, um fator interessante da viagem. O ato de fotografar tomou mais importância do que as fotografias em si, que foram esquecidas na bolsa protetora da câmera por tanto tempo. Também é interessante refletir sobre a materialidade da fotografia analógica, onde a película, com seu caráter físico, carregava consigo

memórias afetivas. Essas fotografias, reveladas tardiamente, não apenas recuperam uma lembrança esquecida, mas se reorganizam em um quebra-cabeça que apresenta uma outra face, diferente da montada pela experiência inicial, e produzem algo novo, inesperado, quase mágico.

A fotografia, portanto, não é apenas uma extensão do olhar ou um reflexo de uma realidade. As imagens são ativamente constitutivas desta realidade, moldando nossos vínculos sociais. Elas reencenam, desdobram e reconfiguram as experiências vividas e sentidas. Em seu congelamento, os instantes se reformulam e estimulam outras sensações e laços às experiências vividas. Mediada pelo desejo, pela ausência e pela imaginação, as fotos asseguram a impressão de um dado momento que, ao ser revisto, carrega a certeza de ter se tornado memorável sob o olhar da câmera.

PARTE 2: PROJETO FOTOLIVRO

5. Proposta de Projeto

Sontag (2004) comenta em seu livro *Sobre a Fotografia*:

[...] Um novo significado da ideia de informação construiu-se em torno da imagem fotográfica. A foto é uma fina fatia de espaço bem como de tempo. Num mundo regido por imagens fotográficas, todas as margens (“enquadramento”) parecem arbitrárias. Tudo pode ser separado, pode ser desconexo, de qualquer coisa: basta enquadrar o tema de um modo diverso. (Inversamente, tudo pode ser adjacente a qualquer coisa) (SONTAG, 2004, p. 33).

Como desdobramento da pesquisa exploratória, propus a criação do fotolivro *Minhas memórias de meus pais*. Originado das imagens da lua de mel dos meus pais, reenquadro e produzo adjacências com as imagens selecionadas. Como já explicado anteriormente, essas fotografias surgiram de forma inesperada, discutindo questões que estavam sendo levantadas no segmento escrito do projeto e parecendo se encaixar magicamente no argumento geral. Elas apareceram durante o desenvolvimento do trabalho, ensejando por seu uso e se tornando uma porta de entrada perfeita para a criação do desdobramento do projeto.

Essas fotografias nos fazem refletir sobre afeto, memória, tempo e como questões técnicas afetam a produção de uma realidade guardada dentro de uma bobina. Realidade esta que reformula antigas memórias e formula novas narrativas, abrindo espaço para devaneios. Como explorei no tópico 4, Sontag (2004) argumenta que uma foto é tanto uma pseudo-presença, como uma prova de ausência. Fora essas discussões teóricas, as fotos de lua de mel são visualmente encantadoras. Suas cores reforçam o caráter etéreo da latência temporal de um momento especial e afetoso, contribuindo para a fabulação.

Após explorar alguns formatos possíveis, como um fotofilme ou uma exposição, optei por produzir um fotolivro. Este é um formato que me interessa pois ele contém um caráter de deslocamento de arquivo e editoração própria, ou seja, seu formato permite a justaposição de diversos argumentos (imagens) em um mesmo espaço. O deslocamento dos arquivos permite a criação de narrativas à partir de matrizes diversas. Sua montagem, a criação de duplas e contrastes a partir do encontro de fragmentos é inerente ao gênero e dialoga com a breve genealogia da fotografia que proponho construir ao longo do meu projeto.

Apesar da opção pela mídia fotolivro, e sua característica narrativa editorial que explora as justaposições, na construção do meu livro, também explorei configurações visuais consideradas próximas da experiência imersiva do cinema. Além de desenvolver a narrativa a partir das duplas, optei por diagramar muitas páginas com imagens sangradas. Sobretudo em seções com fotografias visualmente deslumbrantes, que pediam por um “tempo de tela”, um tempo de páginas, maior. As imagens sangradas convidam à contemplação e operam como um forte elemento de fruição visual, no compasso do folhear das páginas.

O formato fotolivro se apodera do deslocamento de fotografias, transpondo-as para um novo espaço, o que incita diversas articulações entre elas e cria novas narrativas. É um contar de histórias a partir da visualidade. O que está em questão é a relação entre as imagens e a delas com a materialidade do livro, produzindo sentido a partir desses encontros e não de suas individualidades.

O fotolivro proposto resgatou discussões anunciadas na produção escrita do projeto, reforçando-as de outras maneiras. Mas, para além disso, sua montagem, a observação de suas imagens e narrativas, revelou outras questões que não tinham sido levantadas, mas que circundam o universo do pensar sobre imagem. Neste processo, o livro emergiu como objeto capaz de formulação teórica própria.

Este procedimento projetual foi possibilitado por uma abordagem onde o trabalho não foi construído à priori, de forma idealizada, para que depois fosse “posto em prática”. Pelo contrário, o projeto se valeu de seu processo para sua concepção. A formulação da narrativa do fotolivro se baseou no seu próprio fazer, onde, à partir do encontro, da seleção e da montagem de uma vasta gama de arquivos, as histórias vão se criando.

6. Processo, fragmentos e montagem

Além da pesquisa de fotolivros, houve uma exploração de outras formas de criação, como a de fotofilmes. Essa investigação, que também se estendeu à âmbitos teóricos do cinema, das artes plásticas e da fotografia, auxiliaram o processo de criação de *Minhas memórias de meus pais*, aproximando gêneros intermediáticos que trabalham com foto. Ademais, o aporte teórico sobre fotolivros não é muito extenso, o que me fez buscar referências que atravessavam outros campos.

Durante a pesquisa inicial, alguns pontos importantes foram levantados, que guiaram o processo, a fim de chegar no resultado final do fotolivro. Os pilares projetuais esboçados inicialmente foram: a construção narrativa do fotolivro (guiada por imagens, textos e por uma certa cronologia), a criação de pontos de enunciação (onde entram inscrições diretas e indiretas com o espectador, além de paralelismos com imagens), a liberdade editorial inerente ao gênero fotolivro e, por fim, o deslocamento de arquivos como recurso narrativo e teórico.

O uso da obra *Ulysse* (1983), de Agnès Varda, cineasta conhecida por seus documentários cheios de fabulações e participações em primeira pessoa, foi importante para formular os espaços de enunciação no meu fotolivro. No filme, a autora elabora a história em torno de uma fotografia capturada décadas atrás. A obra confere centralidade à sua voz, mas a intercala com entrevistas que, por vezes, lhe oferecem um contraponto, levantando controvérsias sobre o sentido da imagem e sua rememoração, além de chacoalhar os limiares entre documentário e ficção, dicotomia desafiada em toda a obra de Varda.⁴ A adoção das minhas intervenções escritas, usando a voz em primeira pessoa, traduziram minha própria intervenção no processo de encontro e revelação das fotografias de lua de mel dos meus pais, formando parte da narrativa.

No entanto, essa voz não se limita a uma interpelação direta com o espectador (à exceção do texto no verso atrás do cartão postal, encartado no artefato); se inserindo também através da montagem do livro, em uma narrativa fantasiosa presente principalmente nos títulos dos capítulos. Na pesquisa de outros fotolivros compreendi que minha escrita deveria ser incorporada de forma coesa, na montagem do livro, acionando essa enunciação no virar de páginas, em vez de ser apresentada como uma espécie de pré ou pós-fácio, que explicaria o livro.

Outra questão que emergiu ao longo do processo foi a fluidez de configurações do fotolivro: o gênero editorial não possui estrutura fixa nem feitiço pré-determinado. Ele pode gerar seus próprios parâmetros em relação ao assunto, à editoração e à matéria-prima, o que mobiliza a liberdade inerente ao próprio gênero fotolivro. Ao ser montado, um fotolivro pode produzir, seguir, quebrar e reformular suas próprias regras.

⁴ Uma breve discussão acerca de documental vs. ficcional no cinema estarão presentes mais a frente. Antecipadamente podemos apontar que o argumento é muito similar às controvérsias que rondam a fotografia, apresentadas com maior profundidade na “parte 1” deste trabalho.

Para a criação do fotolivro *Minhas Memórias de Meus Pais*, parti das fotos de lua de mel. Logo ao serem descobertas, essas imagens demandavam seu uso no projeto. A partir delas, busquei delinear uma narrativa geral para o fotolivro, que orientou a seleção de outras imagens. No decorrer do processo, essas inserções reconfiguraram repetidamente o esboço anterior, redefinindo o “roteiro” diversas vezes.

Após rascunhar o início da narrativa, as imagens e associações com o tema foram guiando a história. Meu objetivo também era traçar outros argumentos que haviam sido tratados na produção escrita anterior, como as questões tecnológicas e discursivas na produção da fotografia. Por isso, resgatei *O lápis da natureza* (2019), de Talbot, para reforçar certas contradições e coincidências. O discurso da câmera fotográfica como artefato incorpóreo defendido por Talbot é posto em contradição continuamente durante suas próprias reflexões acima de suas pranchas. Com a disposição, a montagem e narrativa das imagens no fotolivro, busquei realçar tais contrastes (fig. 20, 21 e 22).

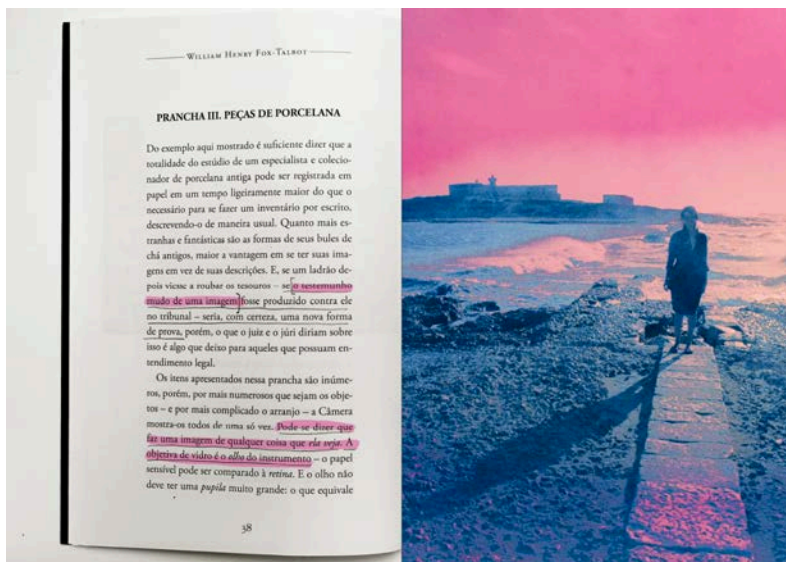


fig. 20: sequência do fotolivro

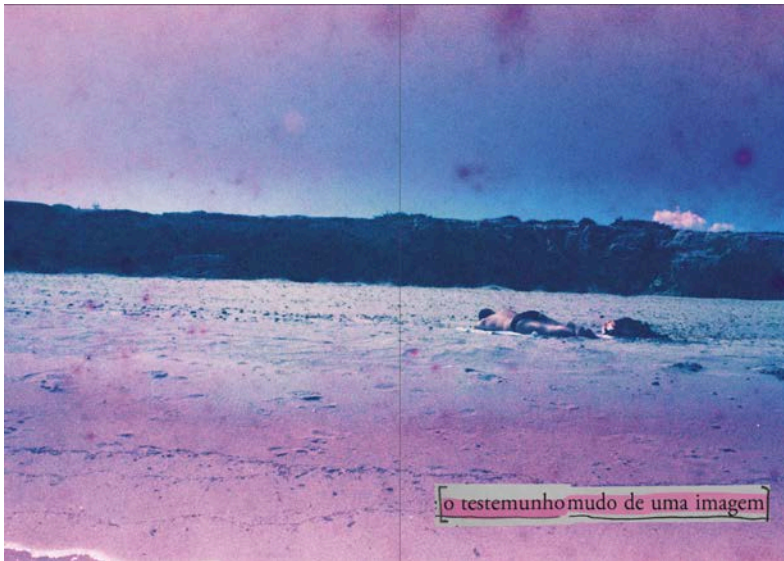


fig. 21: sequência do fotolivro

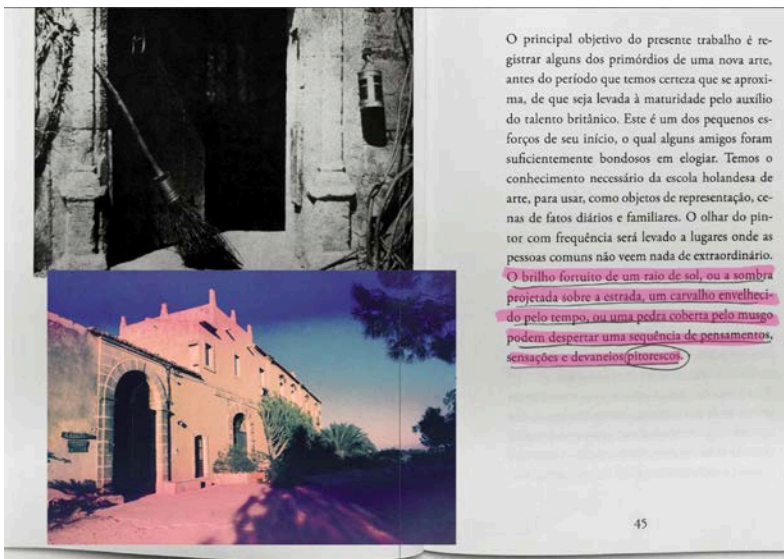


fig. 22: sequência do fotolivro

Além de explorar a produção teórica de Talbot, a obra é convocada em sua visualidade e materialidade, entendendo o livro como objeto. A natureza física, o livro-objeto, também faz parte de sua formulação. A escrita se torna imagem e, conseqüentemente, material de arquivo. O modo como um texto é diagramado na página, sua tipografia e sua materialidade afetam a forma que lemos e interpretamos um livro e, possivelmente, também produzem reflexões teóricas. Os “grifos” rosas também se apresentam como um espaço de enunciação meu, onde altero a forma que o leitor percebe os textos.

Assim como a câmera fotográfica não é um artefato incorpóreo, o texto também não o é. Esse debate sobre realidade e construção, natureza e artifício, conteúdo e forma, transparência e opacidade, inteligível e sensível, está presente em numerosas áreas de estudo. Dentre elas, na fotografia, escrita, design e cinema, atravessadas por um pensamento filosófico que une todas elas. Nesse sentido, Ellen Lupton argumenta em seu livro *Design Escrita Pesquisa* (2011):

[...] Espaçamento, emolduramento, pontuação, estilo de tipos, layout e outras estruturas não fonéticas de diferença constituem a interface material da escrita. As pesquisas tradicionais em literatura e linguística se esquecem dessas formas gráficas, optando por se concentrar na Palavra como centro da comunicação. Segundo Derrida, as funções de repetição, citação e fragmentação que caracterizam a escrita são condições endêmicas a toda expressão humana – até mesmo os enunciados de fala aparentemente espontâneos e autopresentes ou as superfícies lisas e naturalísticas da pintura e da fotografia. (LUPTON, 2011, p. 23).

A edição do livro de Talbot que uso em meu trabalho é provavelmente lida de forma distinta de sua edição original. Se é que é possível dizer que houve uma edição original do livro. *O Lápis da Natureza* foi publicado em fascículos, entre 1844 e 1846. Ele foi planejado originalmente em doze partes, mas não alcançou o resultado comercial esperado por Talbot, que suspendeu a sua produção ao chegar na metade, em abril de 1846. As pranchas presentes no livro foram coladas manualmente e as impressões das páginas foram feitas por diversas editoras em Londres. Estima-se que somente 15 conjuntos completos destes fascículos estejam preservados atualmente (TALBOT, 2019, p. 7-8). Ou seja, não somente sua data de publicação, mas a homogeneidade das publicações não são precisas.

A colagem manual das pranchas de Talbot sobre seus livros se deu por uma incompatibilidade tecnológica para imprimir a nova técnica: a forma de impressão das imprensas da época. A fotografia tardou a ser amplamente utilizada na mídia impressa em função de desafios que abrangiam altos custos de produção e a falta de métodos eficientes para reproduzir os tons de cinza da imagem fotográfica. As imagens costumavam ser impressas em xilogravura ou litografia e, por isso, nos livros e jornais, as imagens eram ilustradas. Caso houvesse a necessidade de inserir uma fotografia de forma impressa, ela seria reproduzida (e reinterpretada) em outra técnica, carregando um traço de ilustração (NC STATE UNIVERSITY). Talbot fez as colagens manuais, o que fez de suas pranchas também testemunhos materiais dessa divergência técnica.

Além do livro de Talbot, outros textos foram utilizados na montagem do fotolivro. A exemplo, o texto atrás do cartão postal, escrito em primeira pessoa, se comunicando diretamente com o espectador. A ideia de criar essa inserção surgiu durante a pesquisa de fotolivros, mais especificamente vendo o livro *Poço 115, um álbum imaginário* (Fresta Lab, 2022), de Felipe Camilo e Álvaro Graça Jr. Este é um fotolivro montado a partir de arquivos de fotos de moradores do Poço da Draga, em Fortaleza. Como o próprio subtítulo coloca, o livro cria um álbum de memórias que atravessa a vivência da comunidade através de décadas. O livro avizinha as velhas fotografias com imagens digitais compartilhadas por grupos no whatsapp, formando um só álbum.

O fotolivro nasceu da tese *Comunidade Visível: narradores de imagens e memórias do Poço da Draga*. Partindo de uma etnografia compartilhada e de um exercício de restituição antropológica, a obra inaugura um arquivo de fotos vernaculares dessa comunidade litorânea, notadamente negra, tão significativa para a memória de Fortaleza (CE). *Poço 115* cria um álbum de memórias, uma

comunidade visível que produz sua história à partir de fotografias, transpondo as pessoas que uma vez foram ao mundo-imagem.

[...] como em todo bom álbum de família, o que não trazemos são os contextos históricos definitivos e as legendas que assegurem com clareza datas e fatos. É sempre bom lembrar que a imaginação se alimenta de um pouco de mistério. E é disso que consiste o convite que deixamos aos leitores destas fotografias: imaginem só, uma comunidade visível (ÁLVARO, CAMILO, 2022).

A possibilidade de formar uma comunidade visível pelo arranjo de fotografias advindas de várias fontes e temporalidades me levou à possibilidade de olhar meu próprio trabalho como uma espécie de diário de bordo de uma viagem imaginária. Por isso, assim como no *Poço 115* (fig. 42), decidi inserir um cartão postal ao final da edição. Ele se torna um souvenir que dou ao espectador, que pode coletá-lo após seu passeio ao meu mundo construído. O verso do cartão postal é o único momento em que me refiro diretamente ao espectador, convidando-o a ler o texto que agora se apresenta.

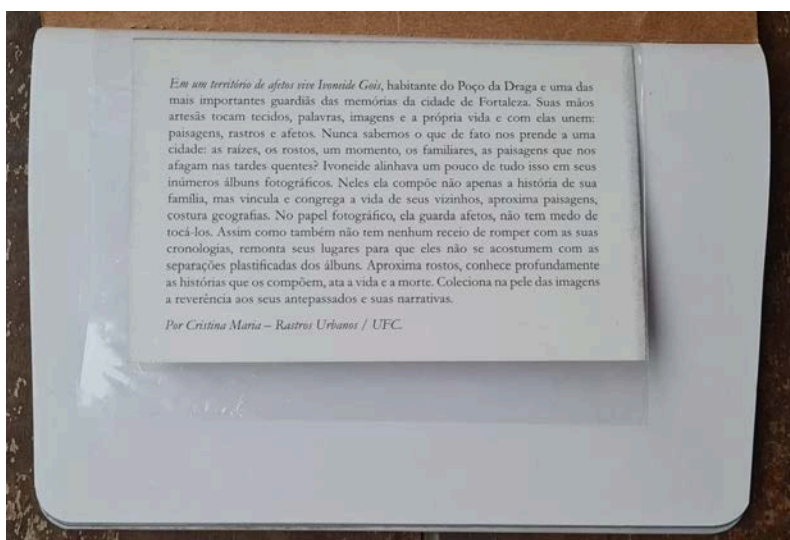


fig. 42: “Poço 115”, Felipe Camilo e Álvaro Graça Jr, 2022

Em todos os textos presentes em *Minhas Memórias de Meus Pais* busquei explorar o caráter mais visual da escrita. Em busca de entender como me colocar em cena de outras formas (menos diretas) e como articular diversos materiais e reflexões no fotolivro, encontrei a solução de dividi-lo em capítulos.

Os capítulos, marcados por seus títulos, surgiram como a chave para lidar com a heterogeneidade dos materiais, tanto em termos visuais quanto simbólicos. As fotografias da lua de mel possuem uma aura própria que, por um lado, oferecia resistência à sua justaposição com imagens de coloração mais convencional e, por outro, não poderia ser atenuada por meio de edição sem comprometer a singularidade que constitui o principal encanto visual dessas imagens. A história e as cores que elas carregam pediam pouco tratamento. De forma a solucionar essa dificuldade de manuseio do material, criei essas repartições, possibilitadas pela liberdade editorial do gênero fotolivro.

Os títulos marcam seções narrativas do livro. Essa estratégia de condução de história mais tradicional, onde existe um certo “início, meio e fim”, foi utilizada em contraposto com um método estilístico mais inabitual, conduzido pelas imagens. Rony Maltz, em sua tese *Imagem-Fotolivro* (2024), argumenta que em um fotolivro não podemos interpretar sua história a fim de extrair-lhe o significado. Em vez disso, devemos enxergá-lo a partir de sua superabundância e polissemia, deixando-nos levar por seus devaneios, em que “tudo significa incessantemente e diversas vezes”.

O contraste produzido entre uma organização mais convencional, tanto na literatura como no design editorial, dialoga com as estruturas rígidas acerca da fotografia que busco colocar em perspectiva ao longo do meu trabalho, para em última instância, desmanchá-las. Os títulos longos entram como um elemento gracioso, por vezes quase cômico, em sua simulada ambição buscando dar conta de contar a história completa, condensando-a em uma única página. Tal sumarização provoca um direcionamento de sentido, e, novamente, entra em oposição com o seu desenvolvimento imagético e abstrato.

Por último, os títulos dos capítulos foram pensados de forma a me colocar em cena no fotolivro, sem que essa inserção soasse arbitrária ou pouco coesa. A escrita transpõe minha escrita e manipulação acima dessas imagens no trabalho. Essa intervenção permite que parte do processo de encontro e montagem das fotos seja explicado em forma de texto, que é tratado como um fragmento integrante do fotolivro, assim como as imagens (fig. 23).

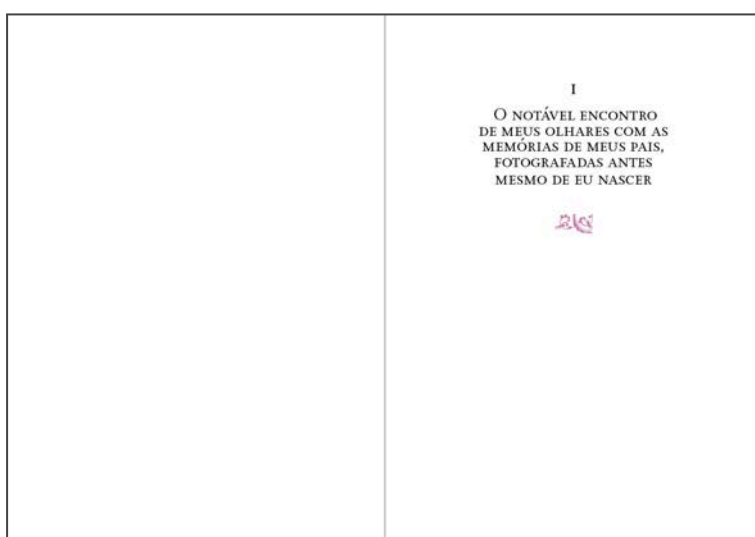


fig. 23: capítulo I do fotolivro “Minhas Memórias de Meus Pais”

No que diz respeito aos fragmentos que compõem a montagem do fotolivro, a maioria deles provém de materiais de arquivo, o que levou o projeto a espaços não planejados. Esse material foi lapidado e remontado, abrindo terceiras, quartas e quintas vias narrativas. Trata-se de um processo itinerante que opera a partir do que se tem à disposição, deixando-se conduzir pelos arquivos, mas articulando-os de forma a deslocá-los para outros lugares. Esse poder das imagens de translocar o trabalho para outros espaços e gerar novas reflexões explicitou as questões discutidas no trabalho textual e ditou o fluxo do projeto.

Os materiais de arquivo, ou fragmentos, que utilizei no meu fotolivro incluem as fotografias da lua de mel de meus pais, as de seu casamento, um manual de câmera analógica, um print de e-mail e textos do livro *Lápis da Natureza*, Talbot (2019). O livro contém apenas uma fotografia autoral, ou seja, uma fotografia que não é tratada como arquivo. Isso porque o e-mail e o manual foram produzidos por mim até certa instância, mas foram inseridos no livro como material de arquivo, já que suas formas soam como documento (fig. 24).

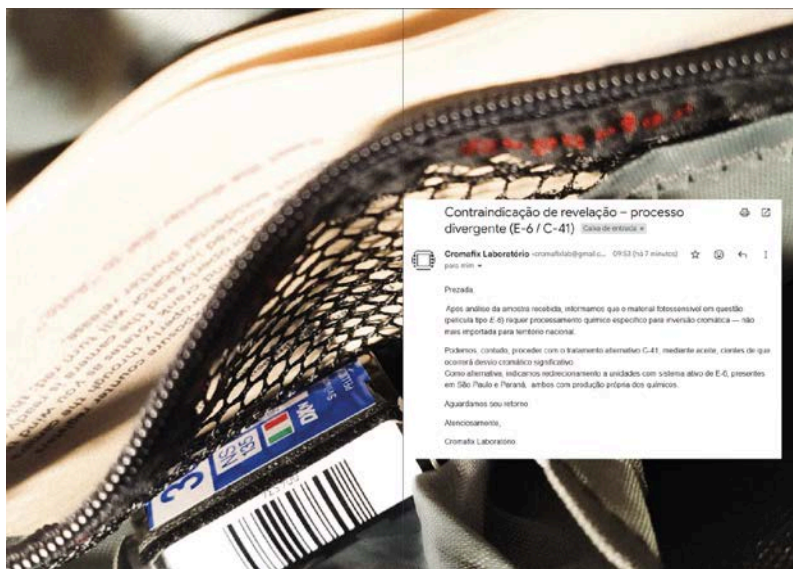


fig. 24: E-mail do laboratório, feito por mim

Como defendi anteriormente, os textos de Talbot foram tratados como imagens, explorando sua formatação original: a tipografia, a textura do papel, sua diagramação, as bordas das páginas e como o autor e seus diversos editores, tradutores, diagramadores, ... decidiram expor suas ideias. O material reforça certas contradições previamente expostas: desde as manifestadas no próprio livro do autor, até a força da fotografia como formadora de memórias, a necessidade de fotografar eventos importantes – usando as fotos como testemunha – e sua natureza que extrapola um reflexo objetivo do real. Para além da ampliação dessas contradições, a manipulação do arquivo fez emergir outras questões.

Durante a montagem do fotolivro, as imagens de lua de mel foram evocando outros símbolos, como o casamento. Ao procurar essas fotografias, me deparei com diversas fotos de pessoas tirando fotos. Postas em contraste com a bobina nunca revelada, essas imagens ressaltam como a fotografia se expressa em ambientes públicos e privados.

Segundo meus pais, para a montagem do álbum de casamento, a fotógrafa lhes entregou folhas impressas contendo amostras das fotografias tiradas durante o matrimônio. Indecisos com a grande quantidade de fotos, eles acabaram decidindo imprimir dois álbuns, que são mantidos juntos, dentro de uma caixa branca. Essa produção maciça das fotografias e, acima disso, a quantidade grande de fotos de pessoas no ato fotográfico (fig. 25 e 26), revela a importância de se capturar um tipo de evento como esse. Um evento de importância pública e simbólica. Estas fotografias fazem

do casamento uma interface pública de união. O momento se torna mais festivo ao interagir com o olhar da câmera, que imprime suas memórias e testemunha o momento.



Fig. 25: fotografia do álbum de casamento dos meus pais



Fig. 26: fotografia do álbum de casamento dos meus pais

Sontag (2004) argumenta:

[...] Embora essas atitudes, a estética e a instrumental, pareçam produzir sentimentos contraditórios e até incompatíveis sobre pessoas e situações, essa é a típica contradição de atitude que devem compartilhar os membros de uma sociedade que divorcia o público do privado, e com a qual eles devem conviver. Talvez não exista nenhuma atividade que nos prepare tão bem para viver com essas atitudes contraditórias quanto a atividade de tirar fotos, que se presta a ambas de forma tão magnífica. De um lado, câmeras armam a visão a serviço do poder – do Estado, da indústria, da

ciência. De outro, câmeras tornam a visão expressiva nesse espaço mítico conhecido como vida privada (SONTAG, 2004, p. 193).

Além da fotógrafa contratada, câmeras descartáveis foram dadas aos convidados para fotografar o casamento. O caráter testemunhal e de registro destas imagens foram transpassados por um momento de diversão, onde cada um poderia expor seu ponto de vista e brincar com a fotografia. Como me aprofundo no tópico 4, essa diversão presente no ato fotográfico faz da captura um modo de estimular a cena a continuar acontecendo. A dimensão física do fotografar é um momento de criação tão vital quanto a própria imagem que dele nasce.

As fotos de lua de mel podem ter sido capturadas por motivos similares às do casamento. Tomando um posto de artefato divertido, elas apelam para um lado mais performático da fotografia, gerando um ato conjunto entre fotógrafo, câmera e fotografado. Essa performance opera de formas diferentes por conta do meio, do evento, em que se apresenta, mas de todo modo é transpassado por seu caráter brincalhão. Os sorrisos em primeiro plano, pintados pelas paisagens sicilianas ao fundo, a bananeira que se prolonga por 4 fotos – tiradas de diferentes ângulos e posições – e a aventura de ver minha mãe dirigindo (aos meus 21 anos, nunca vi ela dirigir) são momentos que foram ensaiados pela mediação da câmera.

Por outro lado, sua revelação não tomou tanta importância. Seus motivos podem ter sido semelhantes aos das fotografias do casamento, mas sua revelação já não assume tal destaque. Podemos perceber, a partir disso, como a fotografia também é um ato público, um mediador social, tomando relevâncias diferentes tanto no momento de sua captura, como posteriormente, na sua impressão.

Esses argumentos que surgiram pelo manuseio dos materiais de arquivo tomaram um pouco do meu poder de edição e montagem, guiando a criação do fotolivro. Rosângela Rennó, artista plástica contemporânea, apresenta pesquisas voltadas para o campo da fotografia, apropriando-se de imagens de acervos e expandindo esse universo. Em sua obra *vulgo* (1997-2003), Rennó retirou fotos de encarcerados do acervo da Academia Penitenciária do Estado de São Paulo (ACADEPEN) e as ampliou e expôs, deslocando seu papel original de identificação dos presos (fig. 27).⁵

⁵ Muitas dessas fotografias expunham os homens de costas, apagando completamente sua identidade. No site da artista, há o seguinte comentário sobre a obra: “Rennó aponta que o fato de fotografar os redemoinhos seria talvez o ápice da ideia de panóptico. Invisível, o olho do poder submete aos dominados a uma visibilidade total” (MELENDI, 1999)

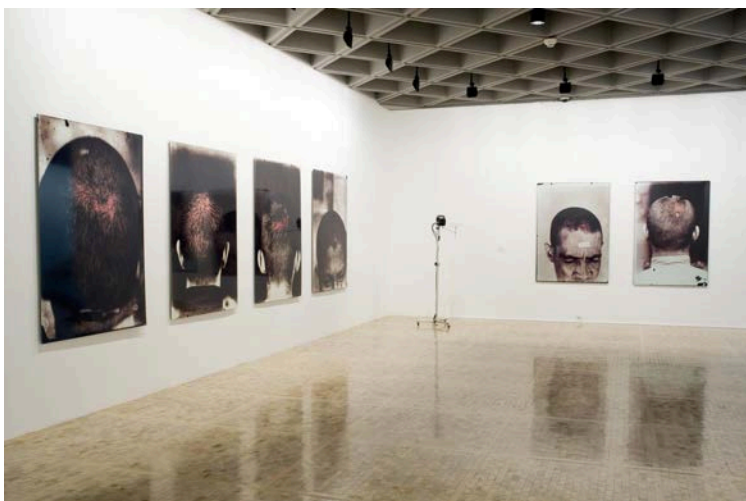


fig. 27: *Vulgo*, Rosângela Rennó, 1997-2003

Ainda sobre a obra, Melendi comenta em outro texto:

[...] Rosângela Rennó acredita que há fotografias demais no mundo e, por consequência, só refotografa imagens de fotografias. (En abyme, o referente da fotografia é uma fotografia...) Mas apesar da retórica e do gesto, cada velha fotografia refotografada constitui-se numa nova fotografia, num novo arquivo, num símbolo a mais a se inserir na infinita série. A posteriori, a imagem refotografada se demonstra plena de sentidos, e aponta para um universo significativo do qual sempre esteve afastada. Destinadas desde sempre à invisibilidade, produzidas para serem arquivadas e logo esquecidas, as imagens do Carandiru alcançam finalmente a visibilidade no campo da arte (MELENDI, 2017).

Qualquer fotografia, ao ser deslocada, é ressignificada. Porém, é costumeiro que o material de arquivo seja diretamente relacionado ao real. Assim como na fotografia, o gênero documental no cinema é muitas vezes mal-interpretado, sendo diretamente ligado ao “fato”, derivado do latim *facere*. Um fazer que pode ser entendido como “real”, à “verdade”, o que cria uma antítese à “ficção”, que deriva do *fingere*, o “fingir”. Porém, essa antítese não é tão clara como pode ser entendida teoricamente. Ao fazer um documentário, elementos da ficção sempre serão utilizados (CANDELORO, 1999/2000).

Como se sabe, John Grierson é comumente considerado o primeiro a utilizar o termo documentário em uma resenha do filme *Moana* (1925), de Robert Flaherty, indicando o poder indicial da mídia, produzindo um documento visual (ibidem, p. 17). Porém, Grierson reconhece que o filme, apesar de documental, não representa uma verdade última sobre um certo fato, mas sim que o filme e sua manipulação é tanto a filmagem de uma realidade, como a declaração sobre a mesma (CANDELORO, 1999/2000).⁶

⁶ É irônico como os cineastas que viriam a optar por um cinema não-ficcional (documental), tiveram de lidar, de uma maneira ou de outra, com as conotações de evidência e prova que o termo documentário encerra, muitas vezes utilizando do próprio Grierson como referência. Alberto Cavalcanti, cineasta brasileiro que trabalhou com o Grierson, comenta: “A palavra documentário tem um sabor de poeira e de tédio. [...] Até hoje, volta e meia um crítico incorre no

Sontag (2004), ao argumentar sobre um novo significado que a ideia de informação tomou em torno do aumento de produção fotográfica, fala:

[...] Por meio de fotos, o mundo se torna uma espécie de partículas independentes, avulsas; e a história, passada e presente, se torna um conjunto de anedotas e *fait divers*. A câmera torna a realidade atômica, manipulável e opaca. É uma visão do mundo que nega a inter-relação, a continuidade, mas confere a cada momento o caráter de mistério (SONTAG, 2004, p. 33).

A fragmentação do passado formado pelas fotografias, nos entregam uma “fina fatia de espaço bem como de tempo” (Ibidem), criando uma ponte entre o referencial inicialmente fotografado, mas abrindo todo um outro espaço para reformulações. A montagem de diferentes imagens em um fotolivro é uma forma de arranjar essas novas relações. A justaposição de argumentos forma faísca e cria novos significados. Esse atrito é gerado por meio da sensibilidade e da emoção do vislumbre pelas páginas. O deslocamento dos fragmentos e, por consequência, as diferentes percepções que temos sobre eles, foi uma qualidade que busquei ressaltar no meu projeto. A repetição, ao longo da montagem, como a do manual e das fotografias da lua de mel, inseridas em discursos diferentes do livro, nos fazem interpretá-las de diferentes maneiras (fig. 28 e 29).



fig. 28: página do meu fotolivro

nominalismo e, ao invés de remeter o significado da palavra documentário ao exame histórico da tradição que a criou, faz o caminho inverso, puramente etimológico, de substituir a tradição do documentário ao termo que a designa.” (CAVALCANTI, 1957, p 64 apud Da-Rin, 2006, p. 91, 92). Apesar dessas conotações de evidência, Grierson nunca acreditou que a imagem cinematográfica poderia reproduzir por mimetismo a realidade.



fig. 29: página do meu fotolivro

Para Warburg, historiador da arte alemão citado no tópico 3, as imagens escapam da linearidade textual e histórica, e permitem um pensamento anacrônico, pensado através da montagem. A iconologia warburguiana visa a produzir “uma experiência do olhar na qual o ritmo, determinado pelos intervalos de espaço e de tempo, é mais importante do que qualquer imagem vista isoladamente” (MALTZ, 2024, p. 23). Os intervalos produzem sentido por meio da montagem, do encontro (Ibidem).

A ideia do ritmo foi um pilar importante para a montagem do meu fotolivro, como expliquei anteriormente. Situações de fruição visual são alternadas com páginas de enunciações textuais e visuais. Os títulos dos capítulos também criam ritmo, onde o branco à esquerda e em volta do texto marcam pausas, como em atos teatrais. Na seção 3, essas alternâncias são mais proeminentes. Nela, o momento de deleite com as imagens de lua de mel é abruptamente cortado com o discurso sobre a construção da imagem: as páginas brancas e as imagens do livro de Talbot, em justaposição com as fotografias coloridas, interrompem a fruição da sequência, criando ritmo e passando a tomar conta da narrativa.

Esse ritmo também é marcado pela materialidade do fotolivro, que foi pensada de modo a reforçar suas narrativas, sendo um ator de montagem fundamental. A escolha dos papéis, combinando páginas foscas e brilhosas, se encaixam com o argumento das partes. O papel opaco aproxima o espectador, trazendo um conforto ao olhar e uma suavidade, enfatizando o grão e assemelhando o fotolivro a um projeto editorial de livro escrito. Já o papel brilhoso, de certa forma distancia o espectador e o leva a um outro mundo a ser observado. A capa em papel cartão de granulação evidente foi escolhida por sua correspondência simbólica com os grãos do filme fotográfico e também com a areia das paisagens presentes nas fotografias de lua de mel.

A justaposição é um caráter fundamental do fotolivro, seja para criar ritmo, como para criar contrastes simbólicos e visuais. Um fotolivro é montado de forma a criar uma narrativa, colocar o observador em um certo ambiente e humor, causar certas emoções. Isso se dá, não somente a partir

das imagens coletadas de forma geral para o livro, mas também, e principalmente, a partir de sua montagem, “a arte de citar sem usar aspas (arte da montagem)” (MALTZ, pág. 23).

Em um fotolivro, uma imagem + uma imagem nunca resultará em duas imagens, mas sim três. Ao vislumbrar uma imagem em oposição a outra, uma terceira imagem é criada. Esse gesto gera atrito que pode, tanto intensificar a retórica de cada imagem, quanto operar como contraponto (fig. 30, 31 e 32). É importante salientar que quando me refiro à imagem, não estou a circunscrevendo ao território da fotografia. Conforme já mencionei anteriormente, a escrita é uma faceta pictórica da linguagem verbal. Um desenho ou mesmo um rabisco é imagem; a página em branco, o espaço negativo, também é.



fig. 30: “Gilda”, Alessandra Sposetti, 2018



fig. 31: “Sete quedas”, Shirlene Silva e Julio Cardoso, 2020

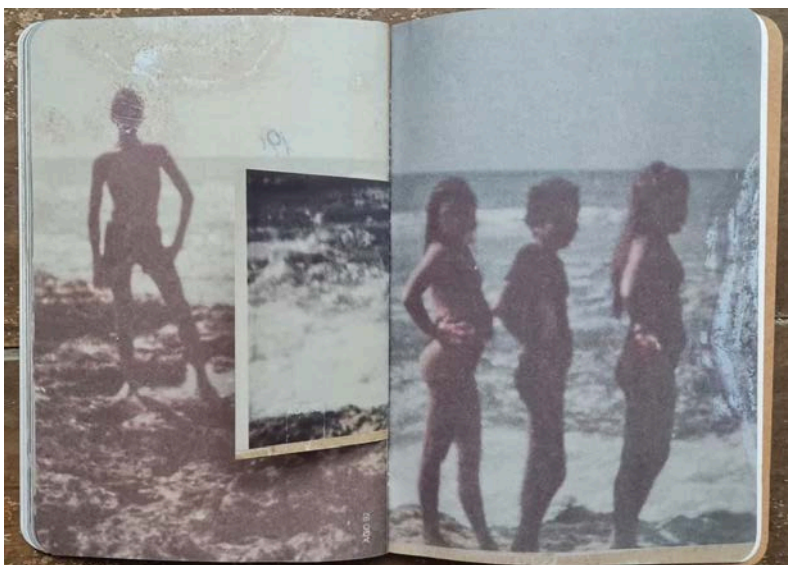


fig. 32: “Poço 115”, Felipe Camilo e Álvaro Graça Jr, 2022

7. É uma história visual

O fotolivro *Minhas Memórias de Meus Pais* é dividido em três seções, marcadas por títulos de capítulos, quase como atos teatrais. Na primeira seção, intitulada *I. O notável encontro de meus olhares com as memórias de meus pais, fotografadas antes mesmo de eu nascer*, é apresentado meu encontro com a bobina e sua revelação. O capítulo inicia com um manual de câmera analógica, que marca um discurso mais tecnicista, tão presente no universo da fotografia. O manual ilumina uma faceta da fotografia concentrada no ato e aprendizado de fotografar.

A narrativa prossegue para o encontro com a película, abordada pela visão do laboratório, exposta no e-mail com suas contra recomendações de revelação. Esse e-mail é inserido no livro para simular um material de arquivo, documental. Mas ele foi escrito por mim, baseado no que os funcionários do laboratório me disseram ao levar a bobina expirada para lá. O manual tem essas mesmas características. Foi um livreto em formato de pdf, achado na internet que editei, imprimi, encenei e fotografei. A visualidade destes materiais lhe conferem um caráter documental, associado ao real, verdadeiro. Esses “falsos documentos”, arquivos forjados, entram novamente na falsa dicotomia entre realidade e construção. Entrarei mais a fundo nessas questões sobre o arquivo no próximo tópico.

Seguido dessas imagens, entra o processo de revelação do filme, com páginas de pura fruição visual. As imagens coloridas e abstratas realçam o grão da película, de modo a remeter, sensorialmente, ao processo de revelação química. Aos poucos, esse processo revela – literalmente – o rosto de meus pais, justapostos e estourados, o que cria formas coloridas de sombras e realces quase abstratas (fig. 33). A ideia motriz desta dupla de páginas era formar uma espécie de relicário.

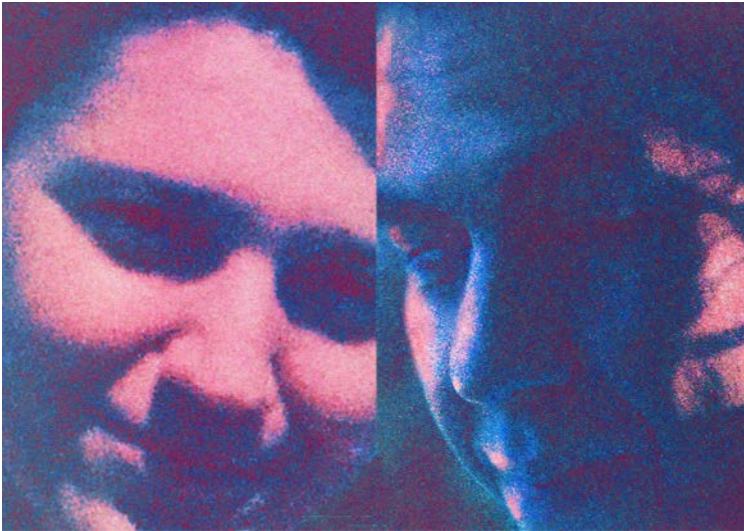


fig. 33: “relicário”

O relicário abre a porta para a história, que antes de chegar na lua de mel, volta alguns passos atrás e entra na parte dois: *II. O matrimônio na Abbadia di Fiastra, revestido das mais célebres festanças. O amor, a música e a dança, a comida e a bebida e os olhares. Os atenciosos olhares a seguir os noivos dançando pelos salões, em razão de data tão ilustre.* Os títulos vão sucessivamente ficando maiores e mais pretensiosos em sua busca de dar conta da história. O alinhamento destes títulos de dimensões “paragrafais” é centralizado, o que incentiva a quebra de linha em função do sentido, permitindo dar força a certas partes e palavras. Neste, por exemplo, os “olhares” entram em destaque, chamando atenção ao olhar público que circunda um evento como o casamento, sempre mediado pela câmera (fig. 34).

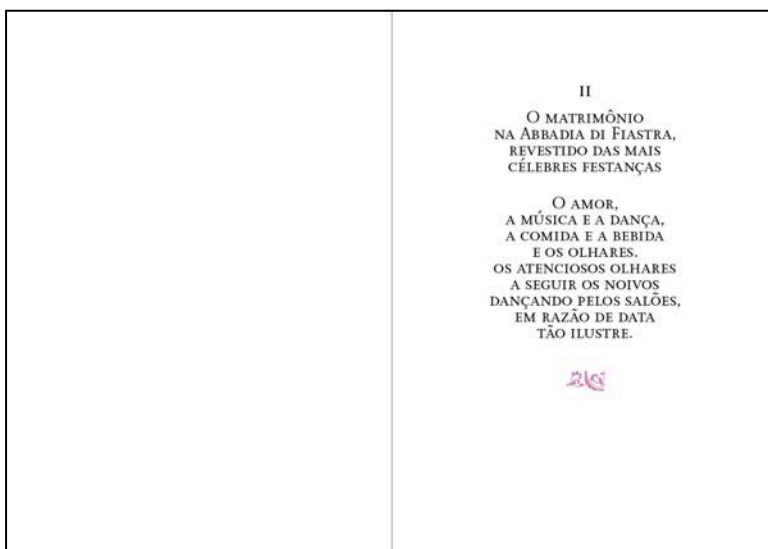


fig. 34; Capítulo II do meu fotolivro

Nesta seção do fotolivro, inseri fotografias que estavam no álbum de casamento dos meus pais. O objetivo foi realçar esse olhar público e o vigiar das câmeras fotográficas sobre os noivos. Os fotógrafos presentes em cena assumem diversos papéis: o de um observador entretido na tarefa de

capturar poses de seus amigos na pista de dança (fig. 35); o da mãe da noiva, registrando um evento tão importante da vida de sua filha e dela própria (fig. 36); o de testemunho fotográfico, eternizando os votos já eternizados (fig. 37); o da fotógrafa contratada, parecendo uma paparazzi, flagrando um momento de clímax da festa, e sendo, por sua vez, flagrada por outras lentes (fig. 38); o de um stalker, empunhando a câmera fotográfica como um *sniper*, e cujo contraplano, alvo de sua objetiva, nos é negado como imagem pela diagramação da dupla de páginas (fig. 39) etc. Não eram todas as fotografias do álbum de casamento em P&B. Porém, suas cores estavam disputando com as da lua de mel, o que me fez editá-las dessa forma.



fig. 35



fig. 37



fig. 36



fig. 38



fig. 39

Por fim, a seção 3, intitulada *III. O mágico período da lua de mel. Seus bem-quereres à deriva pelas águas da Sicília, transbordando pelas rochas do Vesúvio. Tudo guardado pela admirável memória de uma bobina. Na alegria e na tristeza, na saúde e na doença. E acredite quem quiser. (com insertes de William Fox Talbot, que fez invento da técnica fotográfica em sua própria lua de mel, na Itália)*, reencontramos as imagens da lua de mel.

O capítulo inicia com as instruções para descarregar o filme da câmera, que é logo seguido pela apresentação de uma série de fotografias da lua de mel em disposição e ritmo que convida ao devaneio, deixando o espectador à deriva das ondas produzidas por essas imagens. Convocando a calma e o estado meditativo da viagem, o começo desta seção investe na beleza destas imagens, apresentadas sangradas como em uma tela de cinema.

Entrando nesse mundo de imaginação, começam a aparecer discursos e controvérsias retirados de *O lápis da natureza* (2019) de Talbot. Como argumentei no tópico anterior, as justaposições dessas fotografias com os textos apenas reforçam as contradições já postas pelo autor, realçando a construção envolvida na produção de uma imagem. Nesta subseção, a montagem de fragmentos, característica trivial do gênero fotolivro, é mais explícita.

O cinema, como uma projeção de fotografias em uma tela, onde o movimento depende do que o olho não é capaz de ver, tem seu ritmo diretamente construído por seus produtores. A contradição de “transparência e opacidade” da mídia expõe o sentimento comum de assistir um filme como se estivéssemos olhando um mundo autônomo, que tem seus próprios desenvolvimentos, através de uma janela. Quando um filme faz o movimento de chamar o espectador para a materialidade da produção da obra, sua superfície (a tela) vai se tornando mais opaca. Sua montagem e produção tomam o protagonismo em relação a sua história, a realidade que está sendo exposta (XAVIER, 2018).

Minhas Memórias de Meus Pais utiliza dessas opacidades e transparências. As imagens sangradas levam o interlocutor a uma imersão no mundo-imagem. O uso do papel brilhante, por exemplo, utilizado na impressão de algumas das imagens de lua de mel, leva o espectador a esse mundo distante e mágico – literalmente, brilhante. Um mundo que já existiu por si só (no momento em que as fotografias foram tiradas) e se reformula criando novos universos. Por outro lado, essa “toca do coelho” cria uma clara repartição em relação a outras imagens, mais recortadas e editadas, estabelecendo ritmo e contrastes produtivos.

A ênfase atribuída ao meu encontro com as fotografias e ao processo de revelação conduz o espectador ao mundo mágico das fotografias da lua de mel, à toca do coelho. Essas imagens vibrantes, de cores e afetos, fruto de informações luminosas arquivadas e marcadas pelo tempo, nos levam ao encontro de um mundo passado, ou talvez futuro. Como Paula Amad pondera logo na primeira frase da introdução de seu livro *Counter-Archive* (2010):

[...] A maioria dos arquivos incitam um fascínio com um retorno às origens, ao começo e às fontes. Porém, eles poderiam também direcionar nossa atenção na direção oposta, de encontro a um futuro incerto (AMAD, 2010, p. 1, tradução própria).

Nossa atenção é voltada a um mundo criado à partir de um ato fotográfico passado, que se articula em novos espaços. Moriyama, fotógrafo japonês citado no tópico 4, produziu dezenas de fotolivros ao longo de sua vida. Ele propõe em seu livro *Japão: um teatro de fotos* que em vez da fotografia narrar o mundo que tinha visitado, o fotógrafo assumia a experiência incompleta do mundo e fazia do livro o palco de um novo espetáculo, criando uma nova realidade encenada pelas imagens (IMS, 2022, p. 209).

O fotolivro se torna um espaço psico geográfico, como comenta Moriyama sobre suas memórias atreladas à fotografia, onde podemos nos deslocar para frente e para trás de forma espaço-temporal. Isso fica claro na sequência do meu fotolivro onde nos aproximamos da “bananeira”, andando para frente pelo espaço criado (*fig. 40, 41 e 42*). O fotolivro escapa à lógica da linearidade temporal, se formando à partir de relações anacrônicas, que podem ser guiadas por questões plásticas, rítmicas, discursivas e de reformulações de narrativa. É uma experiência de imersão onde a fotografia atua como máquina do tempo, assim como no filme *La Jetée*, de Chris Marker (1962).

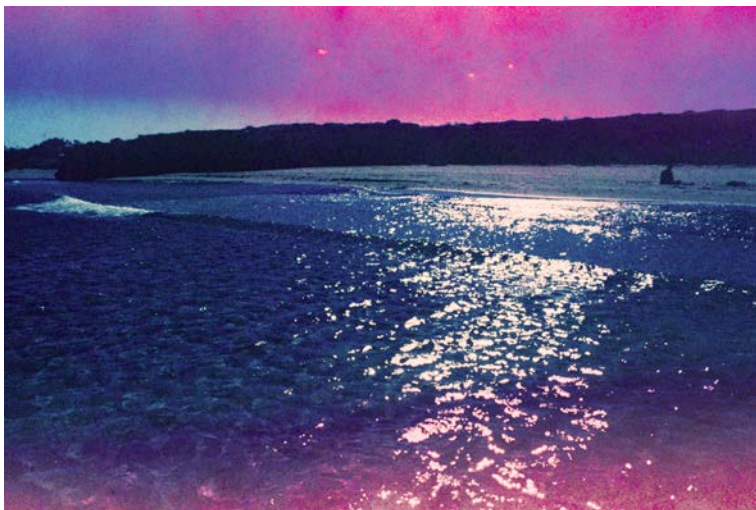


fig. 40: sequência do meu fotolivro



fig. 41: sequência do meu fotolivro



fig. 42: sequência do meu fotolivro

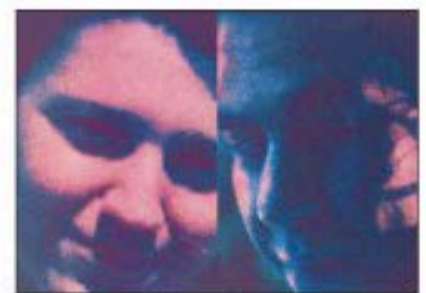
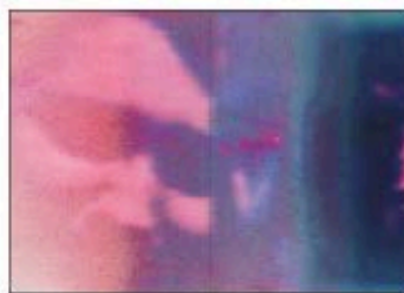
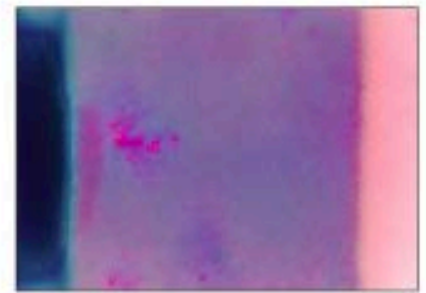
As narrativas do fotolivro dependem, além de seu corpo, de um estímulo exterior. Para que as histórias possam ser contadas, o espectador deve segurá-lo nas mãos, virar suas páginas e, por consequência, decidir o próprio ritmo. A interpretação de seu discurso também é operada pelos nossos dedos, por sobre mesas de feiras e festivais, arquivos e bibliotecas, pelos correios, através dos meios físicos nos quais o fotolivro circula (MALTZ, pág. 189).

As imagens, mesmo após a captura, após a revelação, após a edição e montagem, continuam acontecendo, sendo ressignificadas pelos olhos e mãos do espectador. Para montar *Minhas Memórias de Meus Pais*, utilizei diversas imagens de arquivo, deslocando-as e juntando-as em um mesmo tempo (ou espaço) para assim formar novas narrativas. Esse continuar acontecendo é eterno, onde uma imagem depende de seu espectador para viver, perdurando no mundo-imagem. Por isso, intitulei meu fotolivro desta forma. Essas imagens, que também são memórias, ou vice-versa, se reconfiguram constantemente, sendo apropriadas por quem é sua testemunha.

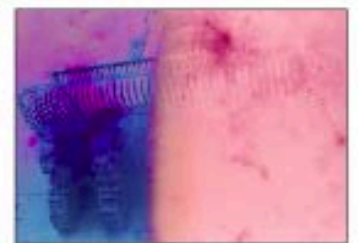
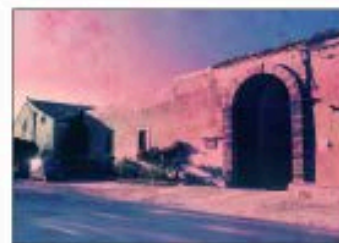
8. O fotolivro, Minhas memórias de meus pais

Minhas memórias de meus pais é um fotolivro, um dos desdobramentos do meu Trabalho de Conclusão de Curso, *O mundo-imagem: Construções de realidade e afeto com a fotografia*. Este é um fotolivro montado a partir de arquivos de fotos, principalmente do casamento e lua de mel dos meus pais. O livro cria uma narrativa, usufruindo de convenções mais tradicionais de editoração e, em oposição, desenvolvimentos abstratos regidos por imagens.

O fotolivro tem 88 páginas de miolo, 2 páginas de guarda e uma capa dura em tecido. Ele foi impresso e encadernado de forma artesanal. Apenas sua capa excede à regra, onde o tecido Oxford foi impresso na loja Dimona. As tipografias utilizadas foram *Joanna Nova* e *LTC Fleurons* e os papéis *Rives design natural white 120g/m²* e *Papel glossy dupla face 120g/m²*.



capítulo 1



capítulo 3

9. Conclusões finais e resultado

A pesquisa desenvolvida ao longo deste trabalho buscou compreender a fotografia não apenas como tecnologia, mas como uma prática carregada de disputas históricas, vínculos afetivos e como material capaz de múltiplas interpretações. Ao percorrer desde os conflitos em torno de sua invenção até suas camadas simbólicas e subjetivas, tornou-se evidente que a fotografia nunca ocupou um lugar estável. Ao contrário: ela nasce e se transforma dentro de zonas de fricção, movendo-se entre a ciência e a arte, entre o registro e a ficção.

O percurso teórico não teve como objetivo estabelecer uma definição conclusiva da fotografia, mas evidenciar suas multiplicidades. Com Talbot, foi possível observar como a fotografia se constituía simultaneamente como instrumento científico, ferramenta de registro, recurso político e meio narrativo. Com Sontag, Mitchell, Crary, Barthes e outros autores, aprofundaram-se os modos como a fotografia molda relações com o mundo e consigo mesma: ela cria realidades, fabrica memórias, desloca percepções e reorganiza experiências sensíveis.

A pesquisa, que iniciou em um formato textual, se desdobrou em um fotolivro que é, assim, resultado, síntese e pluralizador da pesquisa. Suas imagens, e a montagem delas, guiou a criação do volume, levando o projeto a novos espaços. O processo de criação do fotolivro incitou novas reflexões acerca da fotografia e como o arquivo age para que, posteriormente, nós possamos agir sobre ele.

Ambas as frentes, texto e fotolivro, convergem para a ideia central de que a fotografia não é apenas “um registro do que houve”, mas sim um ato de montagem e construção. O fotolivro, nesse sentido, opera como um dispositivo que reinscreve essas imagens e lhes oferece novas possibilidades de existência e leitura no mundo-imagem, que construímos e que nos constrói.

Referências

TALBOT, William. *O lápis da Natureza*. Trad. Fabio Giorgi. Rio de Janeiro: editora Ibis Libris, 2019.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Trad. J. C. Guimarães. Rio de Janeiro: editora Nova Fronteira, 2022.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. Trad. R. Figueiredo. São Paulo: editora Schwarcz S.A., 2004.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Trad. V. Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto Editora Ltda., 2012.

KRAUSS, Rosalind. *The Photographic Conditions of Surrealism*. Massachusetts: The Mit Press, 1981.

MOMA [Website]. William Henry Fox Talbot, Lace, 1845. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/46340>. Acesso em: 15 maio 2025.

MOMA [Website]. Man Ray (Emmanuel Radnitzky). Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/46405?sov_referrer=art_term&art_term_slug=rayograph. Acesso em: 12 maio 2025.

RUSSEL, F. *Brush and Pencil*, v. 11, n. 2, 1902. Publicado por: Thomas J. Watson Library, The Metropolitan Museum of Art, The Frick Collection, 1897-1907 Disponível em: <https://www.jstor.org/journal/brushandpencil>. Acesso em: 12 maio 2025.

JAMES, T.H. *The Talbot-Daguerre Controversy*. Journal of The Society of Photographic Science and Technology of Japan v. 52, n. 3, p. 204-206, 1989. Disponível em: https://www.jstage.jst.go.jp/article/photogrst1964/52/3/52_3_204/article#author-information-wrap. Acesso em: 28 maio 2025.

NATIONAL ARMY MUSEUM [Website]. Battle of Waterloo. Disponível em: <https://www.nam.ac.uk/explore/battle-waterloo>. Acesso em: 28 maio 2025.

KHAN B. Zorina, *Inventing Prizes: A Historical Perspective on Innovation Awards and Technology Policy*. Cambridge University Press, 2015. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/business-history-review/article/inventing-prizes-a-historical-perspective-on-innovation-awards-and-technology-policy/9FAAB2D234C5C9CFB72E9C0642C60772#fn29>. Acesso em: 28 maio 2025.

VALICOURT E. *Nouveau manuel complet de photographie sur métal, sur papier et sur verre*. França: editora Roret. 1862. Disponível em: <https://play.google.com/store/books/details?id=mogPAAAAQAAJ>. Acesso em 29 maio 2025.

WADE, N. J. Accentuating the Negative: Tom Wedgwood (1771 – 1805), Photography and Perception. *Perception*, v. 34, n. 5, p. 513-520, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1068/p3405ed>. Acesso em 29 maio 2025.

ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. *Josiah Wedgwood*. In: Encyclopædia Britannica. Chicago: Encyclopædia Britannica, 1998. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Josiah-Wedgwood>. Acesso em: 29 maio 2025.

TIETJEN, F. *Photography in Art Conservation*. John Hannavy (Ed.): Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography. New York: editora Routledge, 2008.

FLORES, Mendes. *A paisagem pitoresca e o daguerreótipo no pensamento geográfico de Alexander Von Humboldt*. Salvador, PontodeAcesso, v.10, n.3, p. 4-20, 2016.

MAISON Nicéphore Niépce. Disponível em: <https://bicentennial-of-photography.org/niepce-invention-photography/>. Acesso em: 16 junho 2025.

CHARLES BAUDELAIRE, *O público moderno e a fotografia, Carta ao Sr. Diretor da Revue Française sobre o Salão de 1859*. Trad. R. Entler, 2007. Disponível em: <https://www.entler.com.br/textos/ baudelaire2.html>. Acesso em: 17 junho 2025.

BBC News Brasil. Bethan Bell. *A perturbadora arte de fotografar mortos*, 2005. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-36461785>. Acesso em: 24 junho 2025.

NOGUEIRA, Thyago. IMS. *Daido Moriyama: uma retrospectiva*. São Paulo: editora Iphis Gráfica e Editora, 2022.

FORTY, Adrian. *Objetos de desejo. Design e sociedade desde 1750*. São Paulo: editora Cosac Naify, 2007.

AMAD, Paula. *Counter-Archive. Film, the Everyday, and Albert Kahn's Archives de la Planète*. Nova Iorque: editora Columbia University Press, 2010.

CANDELORO, Jean-Pierre. *Docu-fiction. Convergence and contamination between documentary representation and fictional simulation*. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20110911104733/http://www.bul.unisi.ch/cerca/bul/memorie/com/pdf/9900Candeloro.pdf>. Acesso em: 30 outubro 2025.

NC STATE UNIVERSITY. *History of Periodical Illustration*. Disponível em: <https://ncna.dh.chass.ncsu.edu/imageanalytics/history.php> . Acesso em: 30 outubro 2025.

MALTZ, Rony. *Imagem-fotolivro*. Orientador: Tadeu Capistrano. 2024. 232. Tese (Doutorado) - Linguagens Visuais, EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, 2024.

IMPARATO, Marcella. *Imagens em Georges Didi-Huberman*. Orientador: Ricardo Fabbrini. 2022. 159. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

ULYSSE. Direção de Agnes Varda. França: Ciné Tamaris, 1982 (22 min).

LA JETÉE. Direção de Chris Marker. França: Argos Films, 1962 (28 min).

GRAÇA JR., Á; CAMILO, F. *Poço 115: um álbum imaginário*. Fortaleza, ce: Fresta Lab, 2022.

XAVIER, Ismail. *A opacidade e a transparência no cinema*. Significação: revista de cultura audiovisual. São Paulo: Revista Significação. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZLVF94mZZnI>. Acesso em: 28 nov. 2025. 2018

MELENDI, María Angélica. *Ars Combinandi*. Rosângela Rennó, textos relacionados ao trabalho vulgo, 1999. Disponível em: <https://rosangelarenno.com/s%C3%A9rie-vulgo-1>. Acesso em: 28 nov. 2025.

MELENDI, Maria Angélica. *Arquivos do mal/Mal de arquivos*. In: MELENDI, Maria Angélica. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017, p. 171-185. Disponível em: <https://rosangelarenno.com/s%C3%A9rie-vulgo-1>. Acesso em: 28 nov. 2025.

DEREN, Maya. *Cinema: o uso criativo da realidade*. Trad. J. Gatti e M. Mendes. Belo Horizonte: Devires, 2012.