



Memória e narrativa na arte-fotografia: uma análise do ensaio “Bloco de Notas”, de Breno Rotatori¹

Analice Cunha Diniz²
Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

RESUMO

Este artigo trata-se de uma reflexão sobre a recente produção fotográfica situada no regime visual da arte contemporânea. Utilizaremos a arte-fotografia como pauta da discussão, ressaltando a importância da fotografia como ferramenta de expressão. A obra *Bloco de Notas*, do fotógrafo Breno Rotatori, será o fio condutor da análise, acentuando as características de memória e narrativa como traços presentes nas obras contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE: memória; narrativa; arte-fotografia; bloco de notas.

Onde estamos?

“[...] o artista, como um dançarino na corda bamba, move-se em várias direções não porque seja habilidoso, mas por ser incapaz de escolher apenas uma direção.” (Mimmo Paladino)

Há mais de quarenta anos, estamos inseridos em um contexto da arte, o qual gera muitas definições e poucos consensos. A arte contemporânea, alvo de contínuas polêmicas entre acadêmicos, críticos, artistas e/ou público, provoca discussões não somente na produção e consumo de seus produtos, mas também nas mais variadas naturezas de opiniões quando se trata deste assunto. A amplitude de discursos não se restringe somente a arte, mas também acarreta visões heterogêneas acerca de qual contexto estamos.

São muitos os conceitos que tentam explicar este nosso presente. Zygmunt Bauman postula uma ‘modernidade líquida’ (2001), momento de transformações que ocorrem na sociedade contemporânea, que modificam as mais diferentes esferas da vida

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, do Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Graduada no Curso de Comunicação Social, habilitação em Publicidade e Propaganda, da Universidade Federal do Ceará, UFC, no ano de 2010. email: analicediniz@gmail.com.



humana. Através da metáfora da liquefação, Bauman afirma que as instituições sociais – como o governo, a igreja, a família, as relações de trabalho, entre outras – antes sólidas e inabaláveis começam a ganhar a fluidez e maleabilidade da forma líquida. A relação com o tempo cada vez mais estreita leva a um crescente processo de individualização dos sujeitos modernos-líquidos, que transfere fenômenos de esfera pública ao plano individual. Esta sensação de tudo tornar-se mais fluido e instável leva-nos a crer uma suposta liberdade de pertença a amarras sociais, a locais e a costumes, e nos conduz a um ambiente de incertezas.

Diante deste panorama, a arte se manifesta orientada pela demanda do consumismo. Bauman aponta uma “ênfase de eliminar as coisas”, uma constante demanda no novo para eliminar os detritos já existentes. “[...] a rápida eliminação dos resíduos se tornou a vanguarda da indústria.” (BAUMAN, 2009b)

Gilles Lipovetsky (2004) também propõe uma interpretação do nosso presente. O conceito de “hipermodernidade”, derivado da dilatação da pós-modernidade³, origina uma nova sociedade marcada pela maximização de seus valores. A hipervalorização das sensações íntimas, o hipernarcisismo, a hipercirculação de capital, a hipervigilância, o hiperindividualismo acarretam uma nova postura do tempo social, que se tornou mais estreito e veloz. É uma sociedade voltada ao consumo e à comunicação de massa, onde tudo dever ser mais rápido, mais novo e mais eficiente.

A era do hiperconsumo e da hipermodernidade assinalou o declínio das grandes estruturas tradicionais de sentido e a recuperação destas pela lógica da moda e do consumo. (LIPOVETSKY, 2004, p.29)

Poderíamos entender este contexto também através de Jacques Rancière (2005), que anuncia por meio da revolução estética um momento em que é posto em xeque o regime representativo das artes⁴ e se instaura o ‘regime estético da arte’, momento o qual elimina a hierarquia das artes, seus temas e gêneros e isola a “arte” no singular,

³ A pós-modernidade, segundo Lipovetsky, se deriva da oposição aos ideais da modernidade, como a perspectiva de progresso e felicidade no futuro, que foram abalados a partir dos anos 70. A pós-modernidade, então, propõe o indivíduo em posição de destaque na sociedade, enaltecendo seus desejos subjetivos e tornando o social um prolongamento do privado. Passou a ser mais individualista e efêmera, dando importância ao aqui-agora. Apesar de ter servido como fase de transição, Lipovetsky alega que este termo já entrou em desuso e agora faz-se necessário um novo nome para indicar o que acontece atualmente.

⁴ O regime representativo da arte surgiu da liberação das artes da moral, da religião, dos critérios sociais do regime ético das imagens (a ‘arte’ submissa às questões das imagens da divindade, do direito ou proibição de produzir tais imagens e toda a polêmica platônica contra os simulacros da pintura, do poema e da cena) e instaura que a noção de representação ou de *mimesis* é o organizador das maneiras de fazer, ver e julgar.



destrói a barreira que distinguia as diferentes formas de fazer arte e a desobriga de toda e qualquer regra específica. Porém, para Rancière, esta mistura de gêneros e suportes das formas contemporâneas das artes caminha para uma “crise da arte”. A contradição de tudo ser arte e colocar vários gêneros em uma mesma categoria enfraquece a peculiaridade e especificidade de cada um, perdendo assim a noção dos limites de o que é arte ou deixa de ser.

Percebemos, então, que todos os autores chegam a uma mesma conclusão: ainda não houve uma ruptura que parte para algo completamente novo, deixando o modernismo pra trás. Ainda encontramos em um intervalo no tempo que ainda não se desligou completamente do passado, seja ele ‘modernidade líquida’, ‘hipermodernidade’ ou ‘revolução estética’.

O conceito de “interregno” proposto por Bauman (2009a) sintetiza perfeitamente o que enfrentamos na contemporaneidade. O termo originalmente significa o “hiato de tempo que separa o falecimento de um monarca soberano até a entronização do seu sucessor” (BAUMAN, 2009a)⁵. Neste momento, a suspensão temporária das leis e das normas existentes era proclamada e as gerações aguardavam por uma ruptura na forma de continuidade do governo, da lei e da ordem social.

Gramsci amplia, no entanto, o conceito de “interregno” com um novo significado, abrangendo o mais amplo espectro de aspectos sócio-político-jurídicos da ordem e, simultaneamente, atingindo mais profundamente a condição sócio-cultural. Ou melhor, [...] Gramsci liberta a idéia de “interregno” de sua habitual associação com intervalo de (uma rotina) de transmissão hereditária ou poder elegível, e anexa a situações extraordinárias em que o quadro jurídico existente de uma ordem social perde a sua aderência e já não pode se impor, enquanto que um novo quadro, feito à medida das forças recém-emergidas que gera as condições responsáveis por tornar o antigo quadro inútil, ainda está na fase concepção, ainda não foi completamente montado ou não é suficientemente forte para ser colocado em seu lugar. (Idem.)

Assim, o autor propõe que reconheçamos “a atual condição planetária como um caso de interregno”⁶, em que a velha ordem está morrendo e o novo ainda não existe ou não tem forças o suficiente para assumir seu lugar.

Esta condição torna-se mais sintomática na arte contemporânea. Apesar de ser considerada por vários autores uma nova etapa da arte com suas peculiaridades, ela

⁵ BAUMAN, Zygmunt. *O triplo desafio*. Site da Revista Cult, n.º. 138, São Paulo. 03/08/09. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/novo/site.asp?edtCode=2BB95253-7CA0-42E3-8C55-8FF4DD53EC06&nwsCode={D65BE3E2-CCE3-4F64-B3E6-E8489AC54C3E}>>. Acesso em 01 de novembro de 2010.

⁶ Ibidem.



ainda carrega muitas características enraizadas no passado. Para Anne Cauquelin (2005) o ‘estado contemporâneo’ deve ser encarado como um sistema que não pertence mais a ordem que prevaleceu até recentemente, e por isto, nem suas obras e nem suas produções devem mais ser julgados de acordo com a antiga estrutura da tal ordem. Como não sabemos dizer ao certo que critérios permeiam a arte contemporânea, instala-se um mal-estar toda vez que tentamos avaliá-la, devido ao seu pouco tempo de existência⁷.

Sem dúvida, é essa arte moderna que nos impede de ver a arte contemporânea tal como é. Próxima demais, ela desempenha o papel do ‘novo’, e nós temos a propensão de querer nela incluir à força as manifestações atuais. (CAUQUELIN, 2005, p. 19)

Para Cauquelin, assim como para Natalie Heinich, é importante que não adotemos mais classificações que remetam sucessões temporais. Para elas, esta concepção do termo ‘contemporâneo’ no sentido estrito do termo – o agora, o simultâneo – tem sido o principal causador de confusões e polêmicas na hora de reconhecer ou classificar alguma produção atual. Esta lógica de evolução, classificada pelos ‘neo’, ‘pré’, ‘pós’ ou ‘trans’, não suporta mais as discussões que tratam de apreender a pluralidade de ‘agoras’.

Precisamos, portanto, atravessar essa cortina de fumaça e tentar perceber a realidade da arte atual que está encoberta. Não somente montar o panorama de um estado de coisas – qual é a questão da arte no momento atual – mas também explicar o que funciona como obstáculo a seu reconhecimento. Em outras palavras, ver de que forma a arte do passado nos impede de captar a arte de nosso tempo. (CAUQUELIN, 2005, p. 18)

Deste modo, assumiremos a proposta de Natalie Heinich (2008) em estabelecer a arte contemporânea como um gênero da arte atual, da mesma forma que admitimos sem dificuldades que a ‘música contemporânea’ é só um dos diversos gêneros musicais que existem atualmente na música. O gênero da arte contemporânea, em suma, constitui apenas uma parte da produção artística do presente.

⁷ Os cinquenta anos de arte contemporânea são poucos em comparação a duração de séculos da arte clássica e moderna.



Uma postura chamada Contemporânea

Assim como na arte, o mesmo vale para a fotografia contemporânea. Como defende Ronaldo Entler (2009), o termo ‘contemporâneo’ não consegue dar conta deste processo e construção que, no entanto, já possui uma história de quase meio século. Torna absoluto um conceito que deveria se referir ao presente de qualquer momento, “tudo é contemporâneo ao seu devido tempo, mas parece que, daqui a cem anos, leremos nos livros que a fotografia contemporânea foi um movimento ocorrido do século XX para o XXI.” (ENTLER, 2009)

Com contornos escorregadios, resta apreender que, mais do que um procedimento, uma técnica, um tendência estilística, a fotografia contemporânea é uma postura. Algo que se desdobra em ações diversificadas, mas cujo ponto de partida é a tentativa de se colocar de modo mais consciente e crítico diante do próprio meio. (Idem.)⁸

A solução para este problema é abandonar a temporalidade desta classificação e tomarmos, daqui para frente, a fotografia contemporânea como uma postura, o que nos previne de cair em um relativismo que impossibilitaria uma reflexão sobre a produção recente.

A Arte-fotografia

Após o advento da arte moderna, que abriu amplamente a arte para um grande número de materiais durante o século XX, chega, então, o momento da fotografia ser considerada um dos principais materiais artísticos no início deste século. Atualmente, os processos tecnológicos ultrapassaram a idéia de imagem técnica mediada pelo aparelho e o processo criativo ganha mais valor no fazer fotográfico. Ao romper com seu caráter mimético, ela supera o problema de ser ou não arte ou de mero instrumento de registro do mundo.

A passagem foi, pois, quádrupla; da pintura para a fotografia, da arte tradicional para novas formas de arte, da fotografia-constatação para a fotografia-condição de possibilidade da obra, da fotografia-ícone para a fotografia-*index*. (SOULAGES, 2010, p. 320)

⁸ Disponível em: <http://www.entler.com.br/textos/postura_contemporanea.html>. Acesso em 01 de novembro de 2010.



Rosalind Krauss (2002) aponta a “arte do índice”, cuja a fotografia consiste em uma prática artística indiciária que pretende libertar a arte da significação; desloca os objetos/atores de sua realidade habitual e confere à imagem outros limites na representação fotográfica. Trata-se de um ponto de partida para a subversão do real, que não se prende mais ao “isso foi” barthesiano.

O artista contemporâneo busca romper com o artista moderno, que focava sua obra na elaboração de uma gramática abstrata, ligada ao culto da individualidade do artista e à originalidade de sua obra.⁹ É exatamente na remoção desta trava modernista que o cenário artístico e cultural volta-se ao corriqueiro, ao ordinário.

[...] muitos artistas sentem a necessidade de se reaproximar da realidade e do público e retomam a idéia de narrativa. Eles passam a buscar uma produção que se relacione diretamente com os fatos e movimentos da vida e deixam de se colocar numa posição transcendente, na qual a arte poderia se valer por si mesma, deslocada dos limites impostos pela vida real. (CANTON, 2009a, p. 26)

Os grandes relatos dão lugar aos relatos do cotidiano, reflexos de um mundo gerado pela informação midiática e pela reprodutibilidade virtual. “Em vez de uma arte *per se*, potente em si mesma, capaz de transcender os limites da realidade, a arte contemporânea penetra nas questões cotidianas, espelhando e refletindo exatamente aquilo que diz respeito à vida.” (Idem. p. 35)

Como assinala Rouillé (2009), há uma ascensão das “estéticas do ordinário”, partir dos anos 1970, por meio das obras de Christian Boltanski, Claude Closky, Dominique Auerbacher, entre outros artistas. Logo, a premissa torna-se fotografar um universo circunscrito nos gestos diários, nos lugares familiares, nos objetos usuais, banais e irrelevantes.

O ensaio *The Ballad of Sexual Dependency* [A balada de dependência sexual], de Nan Goldin (1953-), é exemplar nesse respeito. Uma contemplação da sua vida amorosa e sexual, que mostrava publicamente sua vivência com o amor, o sexo, as drogas, a AIDS, a morte. Os pequenos dramas da sua vida preenchem toda a obra. No livro publicado em 1986, Goldin fala da sua motivação em fazer fotos das pessoas que amava, consequência do suicídio de sua irmã (morreu aos 18 anos) quando ela tinha dois anos de idade. Era uma estratégia de conversar sua própria versão da história da sua

⁹ Ver mais em CANTON, Kátia. *Narrativas enviesadas*. São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2009.

vida. “[...] representar ordinariamente o ordinário, ou seja, entrelaçar uma forma de conteúdo com uma forma de expressão.” (ROUILLÉ, 2009, p. 358)

A demanda de originalidade e autenticidade não é mais a ordem do regime estético contemporâneo. O papel do artista é questionado e a obra de arte ganha um sentido aberto, que se constrói durante a relação com o outro. Autores como Roland Barthes, Jacques Lacan e Michael Foucault questionam a noção de autor e o célebre artigo “A morte do autor”, de Barthes (1968) marca este amplo movimento de reconsideração do ideal modernista. O sentido da obra não reside somente da mente dele, mas depende também da interpretação e da produção de sentido feita pelo espectador.

A artista Sherrie Levine (1947-) é um dos exemplos mais emblemáticos desta espécie de crise da autoria¹⁰. Ela pertence a uma geração de artistas norte-americanos da década de 80 que se apropriavam de imagens preexistentes para reinterpretá-las. Em sua obra, reproduz o trabalho de importantes fotógrafos modernos, como Walker Evans e Edward Weston, diferenciando suas fotografias das deles apenas pela baixa qualidade gerada pelas suas reproduções e também pelas menções ‘*Sherrie Levine segundo Edward Weston*’ ou ‘*Sherrie Levine segundo Walker Evans*’. O ato artístico de Levine não está em fotografar, mas em mostrar; não está na imagem, mas no título.

“O fetichismo modernista do nunca-visto transforma-se em uma ligação compulsiva ao já-visto, ao sempre-no-mesmo-lugar.” (ROUILLÉ, 2009, p. 358). Sua postura pela apropriação e contra a criação coloca o valor artístico menos nas coisas e mais em seu contexto. O foco na arte-fotografia não é o que é visto no quadro, mas todas as trocas e experiências sociais geradas a partir dela.

O papel do artista consiste, daí em diante, em propor um dispositivo, em oferecer oportunidades das quais o público possa se apossar para que algo aconteça, não exatamente uma coisa, mas uma relação em constante devir: um estar-lá conjunto, que aja sobre os comportamentos. Entramos, aqui, em uma nova era onde a obra é periférica, em que ela não é mais o centro, mas somente a expressão de conexões. (ROUILLÉ, 2009, p. 351)

As imagens na arte-fotografia se liberam das imposições estéticas de pureza e inverte ao se misturar de forma desmedida às imagens de todas as origens, sejam

¹⁰ Embora o artista Marcel Duchamp seja apontado por vários autores como o precursor da crise da autoria, tomamos a liberdade de não classificá-lo aqui por não possuir o perfil dos artistas retratados nesta pesquisa. Buscamos falar de fotógrafos e, por esta simples razão, não colocaremos a importante figura deste artista em questão, sem a mínima intenção de desmerecê-lo diante a sua importância para as artes.

advindas de outras esferas paralelas, artísticas ou não. As obras, então, adotam o princípio do pastiche, desestruturando contextos e sentidos históricos, e resultando em uma imagem desprovida de sentidos originais, sem ancoragem, nem leis. A artista Cindy Sherman (1954-), atua construindo um portfólio de uma atriz que nunca existiu. Ao assumir o papel de diretora, atriz, modelo e fotógrafa, ela se disfarça e em uma multidão de personagens que atravessam a história do cinema: dos clássicos americanos dos anos 40, passando pelo cinema *underground* americano e à câmera na mão. Em suas autorrepresentações, há um fluxo de uma identidade móvel, sem um “eu” que se dê para ver ou reconhecer.

“Ao assumir mil feições, Cindy Sherman não tem mais nenhuma. E suas obras, que fazem referência só a ela, não tem nada de autorretrato.” (Idem. p.364) A perda da crença na realidade potencializa a invenção de outras realidades; o documento elimina-se na ficção e, assim, a postura documental anteriormente assumida transforma-se somente em um dos elementos de criação que o artista se utiliza para transcender a realidade.

A arte-fotografia amplia seu catálogo de subjetividades à medida que ela oscila entre o rastro da impressão e a alegoria. Rouillé (2009) defende a alegoria como uma das características mais fortes da arte-fotografia, diante à renovação da arte contemporânea. Serve como princípio estético para numerosos trabalhos pela sua dupla estrutura de sentido próprio e explícito e de sentido latente e figurado. “Em resumo, a alegoria é a expressão de idéias através de imagens, enquanto o símbolo, por meio de imagens, dá a impressão de idéias.” (Idem. p. 383)

A potencialização das imagens dá-se através do imaginário, forjada do curto-circuito entre a memória pessoal e coletiva que estas “paródias” do mundo apresentam. “Teremos então a surpresa de perceber que, ao inventar um mundo, essas ficções nos representam ainda mais profundamente.” (ENTLER, 2009)

Memória e Narrativa no ensaio “*Bloco de notas*”

A libertação da arte na representação do real alterou a noção de narrativa como também a estruturação das obras na contemporaneidade. Em vez do começo-meio-fim tradicional, encontramos tramas compostas por tempos fragmentados, sobrepostos, deslocados. Neste momento em que se perde a confiança na realidade devido à inundação de imagens que atinge o mundo, a memória, a herança e a tradição são

elementos que passam a ser revalorizados; “[...] contar histórias se transforma em um jeito de se aproximar do outro e, na troca entre ambos, de gerar sentido em si e nesse outro.” (CANTON, 2009a, p.37)

A condensação do espaço e a liquidez do tempo¹¹ tornam a memória uma das grandes molduras da produção artística contemporânea, como forma de resistência à fugacidade e ao panorama de comunicação à distância e de tecnologia virtual, que mexe com as noções de privacidade há algum tempo. Ela torna-se também um território de recriação, em resposta ao encurtamento das experiências, onde os tempos inteiros se deslocam para as pequenas coisas.

É neste campo que a fotografia de Breno Rotatori¹² floresce. O ensaio, composto por 21 fotografias¹³ coloridas e sub-expostas, se ancora na construção de uma memória composta por fragmentos e sobreposições de seu cotidiano, a qual dita a estética e a edição de seu trabalho, descontínuo e atemporal por essência. Seu objetivo é abrir inúmeras brechas para o imaginário através da idéia do bloco de notas do viajante, que ao longo do tempo ganhou o *status* de mecanismo de preservação de informações e lembranças importantes e significativas para a pessoa que o elege utilizar. Um diário repleto de pensamentos, sensações, impressões e momentos vividos, de cronologia maleável, sem amarras rígidas a datas, dados ou estatísticas.

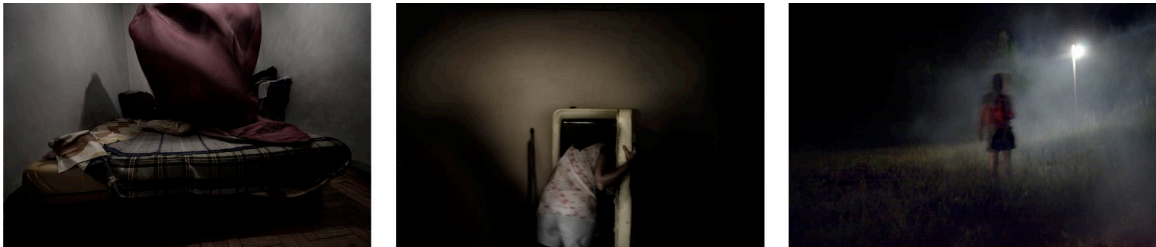


Fig. 01: **Tríptico para análise. Bloco de notas. 2009.**
Foto de Breno Rotatori

¹¹ “O regime temporal que preside nosso cotidiano sofreu uma mutação tão desorientadora nas últimas décadas que alterou inteiramente nossa relação com o passado, nossa idéia de futuro, nossa experiência do presente, nossa vivência do instante, nossa fantasia de eternidade. A espessura do próprio tempo se evapora a olhos vistos, [...] a viver a velocidade instantânea, ou a fosforescência das imagens, ou os bits de informação. (PELBART apud CANTON, 2009b, p.19)

¹² Breno Rotatori Preturlon é fotógrafo nascido em São Bernardo do Campo, SP, em 1988. Realizou sua formação artística no Centro Universitário SENAC, onde se formou bacharel em Fotografia no ano de 2009. Atualmente suas obras estão no campo representativo entre o real e o ficcional, com a presença do estudo sobre a utilização e representação fotográfica. Além da fotografia, dialoga também com o vídeo como parte integrante da sua pesquisa.

¹³ Ensaio completo disponível para visualização no site: <http://brenorotatori.com/projects/blocodenotas/>.

Partindo da premissa de Philippe Dubois (1993) – “Uma foto é sempre uma imagem mental. Ou, em outras palavras, nossa memória só é feita de fotografias.” – ele estabelece seu *Bloco de notas*¹⁴ como um acúmulo de lembranças, memórias, resquícios de sonhos.

Passado e presente se fundem na representação. O momento do ato fotográfico por vezes ocorre com a sensação de que a câmera entrou no processo com um certo atraso. Algo – uma luz, uma sombra, um cheiro, uma textura – despertou minha lembrança e fotografei em seguida. [...] (PRETURLON, 2009, p.26)¹⁵

É neste ritmo não-linear da memória, embarcada no balanço do vem e vai de lembranças, que Breno constrói sua narrativa enviesada¹⁶. Não importa a ordem, e sim o mosaico que ela pode originar. Ele escolhe e edita o que quer mostrar, simula sua vida, cria suas sensações¹⁷. Mentira? Representação? Simulacro? Sim, todas as alternativas anteriores, por que não?

Por meio das fotografias do meu bloco de notas não tenho a pretensão de criar narrativas lógicas e lineares e/ou desenvolver soluções. Fotografo. Apenas isso. Minha vida através de imagens que são representações de uma realidade difusa, por vezes impalpável. (PRETURLON, 2009, p.17)

A sua memória imagética encontra-se na fronteira entre a realidade factual e virtual, nos possibilitando também construir lembranças particulares que cada fotografia de sua obra nos possa remeter. Assim como as imagens do fotodocumentarismo contemporâneo são capazes de se vincular a uma série de outras imagens, as fotografias de Breno também possuem este vínculo consanguíneo¹⁸.

¹⁴ *Bloco de notas* é um ensaio realizado pelo fotógrafo Breno Rotatori como trabalho de conclusão de curso para a obtenção do título de bacharel em Fotografia pelo Centro Universitário Senac-SP, em 2009. A idéia iniciou no final de 2008 em meio à inquietação de Breno em dar outra forma à idéia de documental. Começou, então, a fotografar sua vida, com o objetivo de questionar sua própria realidade. É uma busca pessoal do artista de captar o “não fotografável”, como ele mesmo escreve, “uma extração subjetiva do real a partir do meu íntimo.” (PRETURLON, 2009, p. 06).

¹⁵ Informamos que a referência ‘PRETURLON’ diz respeito a Breno Rotatori, sobrenome escolhido pelo artista em sua carreira acadêmica. Porém, para citações de trabalhos de Breno no âmbito artístico, assumiremos o sobrenome que o próprio elegeu, ‘ROTATORI’, a fim de ser reconhecido como tal.

¹⁶ Kátia Canton (2009) propõe o conceito de *narrativas enviesadas* para analisar a produção contemporânea de acordo com sua forma de contar histórias. Elas quebram a seqüência cronológica de passado-presente, deslocando as noções de temporalidade para novos âmbitos de recortes e remendos, de justaposição e repetição, o que desemboca em outras formas de criação de sentido.

¹⁷ “A memória é uma ilha de edição.” (Waly Salomão)

¹⁸ “Creio que todas as imagens são consanguíneas. Não existem imagens autônomas. A imagem mental - a imagem virtual da consciência - não pode ser separada da imagem ocular, nem tampouco separá-la da imagem corrigida óticamente que é àquela vista através de lentes.” (Tradução nossa) (VIRILIO, 2004)



Fig. 02: "**Monasterio + Brodsky + Breno Rotatori**". 2010.
Imagem de Cia de Foto

As imagens do fotodocumentário imaginário são capazes, então, de se vincular a um modo de representação que vai para além da remissão ao referente: à coisa fotografada, são agregadas lembranças, crenças, valores, interesses, desejos e receios do próprio fotógrafo. Isso se dá não tanto na forma como o fotógrafo limita sua percepção (o que vê e como vê), quanto na maneira como guia o seu trabalho (o que fotografa e como fotografa). (SANTOS, 2010, p. 03)

A fotografia a seguir (figura 03), por exemplo, desloca a noção de tempo e memória com o simples registro de um homem escondido por trás de um quadro, que possui a pintura de uma paisagem composta de árvores, mato e uma estrada de terra a qual conduz ao horizonte de um entardecer. O quadro é segurado de cabeça para baixo por este homem que só vemos parte de suas mãos e de seu dorso. “Em resposta ao encurtamento das experiências, alguns artistas propõem obras sobre a memória de tempos inteiros, uma inteireza focada nas pequenas coisas.” (CANTON, 2009b, p.35)

A relação espaço-tempo gerada a partir desta fotografia é totalmente desvinculada do olhar fugaz e da imagem fugidia que o momento contemporâneo acarreta. Permitimo-nos contemplá-la por um instante mais longo que normalmente reservaríamos, uma vez que ela aguça uma memória que também pode ser nossa. É como se tivéssemos a sensação de que um ente querido nos propusesse embarcar na lembrança de um momento ou um local do passado, assim como os álbuns de família e seus ritos de revisitação à memória fazem ou faziam outrora (já que atualmente percebemos uma mudança no registro e arquivamento das fotografias domésticas com a chegada do digital e da profusão da tecnologia).



Fig. 03: **Bloco de notas. 2009.**
Foto de Breno Rotatori

O quadro não só remete um “tempo fora do tempo”¹⁹, como também se volta para a própria obra de Rotatori, quando carrega o entardecer e a paisagem semelhante à captada em outras fotografias do ensaio. “O tempo da memória, afinal, não é apenas o tempo que já passou, mas o tempo que nos pertence [...]”. (CANTON, 2009b, p.58)

É através da ficção, e dando ao inapresentável a mesma importância que o visível possui na imagem, que Rotatori se desvia do realismo engessado na verdade, na objetividade e no testemunho. Se nos colocamos em frente de cada uma de suas fotografias, vemos que surge dali um conto, uma crônica ou uma fábula. Cada imagem carrega um “era uma vez” particular, como um vestígio de um episódio que vale muito a pena ser resgatado da memória.

Considerações (sem) Finais

Na busca em compreender as relações que permeiam a produção fotográfica contemporânea chegamos a uma afirmativa: *A fotografia é enigma*. Como escreve François Soulages (2010), ela não fornece uma resposta e incita o receptor a criar e a pensar, de maneira inacabável; impõe este enigma que abre o desejo do real para o imaginário, de um sentido a uma interrogação sobre o sentido, de uma solução a um problema.

As perguntas serão sempre grande maioria frente às respostas e, nessa busca em compreender a fotografia, seguiremos olhando-a com a curiosidade de um viajante em

¹⁹ “A arte contemporânea, ao evocar a memória em suas possibilidades multifacetadas, propõe um “tempo fora do tempo”, expressão criada por Jeanne-Marie Gagnebin, ao referir-se ao *O tempo reencontrado*, último volume da obra de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*.” (CANTON, 2009b, p.57)



desbravar novos territórios. No entanto, uma questão merece nosso destaque neste momento. Devemos ser cuidadosos com os discursos sobre as filosofias da imagem ou da arte produzidas e consumidas por nós. As palavras e seu potencial dom de gerar fábulas podem conduzir os pensamentos ao delírio. O homem, um ser de linguagem, pode ser ludibriado pela fala, que em vez de exercer o papel de tecer uma filosofia sobre o assunto, pode chegar ao ponto de encobri-la. “[...] ela (a palavra) deve ser pergunta e não resposta, abertura para seu mistério e sua riqueza e não entrega de um sentido redutor e de um pensamento pronto que dispensa de sentir e de saborear, de pensar e de recriar.” (SOULAGES, 2010, p.349)

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Título Original: Liquid Modernity. Tradução: Plínio Dentzien, autorizada da edição inglesa publicada em 2000 por Polity Press, Oxford, Inglaterra. Jorge Zahar Editor, 2001.

_____. **O triplo desafio**. Site da Revista Cult, nº. 138, São Paulo. 03/08/09. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/novo/site.asp?edtCode=2BB95253-7CA0-42E3-8C55-8FF4DD53EC06&nwsCode={D65BE3E2-CCE3-4F64-B3E6-E8489AC54C3E}>>. Acesso em 01 de novembro de 2010.

_____. **A utopia possível a sociedade líquida**. Revista Cult, nº. 138, São Paulo. 03/08/2009. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/novo/entrevista.asp?edtCode=2BB95253-7CA0-42E3-8C55-8FF4DD53EC06&nwsCode=83FA9E51-05BA-4F2B-B922-E548B2FAB8FA>>. Acesso em 01 de novembro de 2010.

CANTON, Kátia. **Narrativas enviesadas**. São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2009a. [Coleção temas da arte contemporânea].

_____. **Tempo e memória**. São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2009b. [Coleção temas da arte contemporânea].

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. [tradutora Rejane Janowitz]. São Paulo: Martins, 2005. (Coleção Todas as artes)

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea** / tradução Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2010. (Coleção arte&fotografia)

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**. Título original: Styles, schools and movements. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. / tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP : Papirus, 1993. (Série Ofício de Arte e Forma).



- ENTLER, Ronaldo. **Um lugar chamado Fotografia, uma postura chamada Contemporânea.** Disponível em: <http://www.entler.com.br/textos/postura_contemporanea.html>. Acesso em 01 de novembro de 2010.
- HEINICH, Nathalie. “Para acabar com a discussão sobre arte contemporânea”, em BUENO, M. L.; CAMARGO, L. O. (org.). **Cultura e Consumo: Estilos de Vida na Contemporaneidade.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico.** Tradução de Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002
- LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sébastien, **Os Tempos Hipermodernos,** São Paulo: Barcarolla, 2004.
- LOMBARDI, Kátia. **Documentário imaginário: novas potencialidades da fotografia documental contemporânea.** Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, 2007. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/lombardi-katia-documentario-imaginario.pdf>>. Acesso em: 14 de novembro de 2010.
- _____. **Documentário Imaginário: reflexões sobre a fotografia documental contemporânea.** Revista Discursos Fotográficos, Londrina, v.4, n.4, p.35-58, 2008. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1505/1251>>. Acesso em: 14 de novembro de 2010.
- MITCHELL, William J. T. **The Visual Turn.** in: Journal of Visual Culture. vol 1. 2002.
- PRETURLON, Breno Rotatori. **bloco de notas / Breno Rotatori Preturlon – São Paulo, 2009.** Trabalho de Conclusão de Curso – Centro Universitário SENAC – Unidade Lapa Scipião, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.forumfoto.org.br/wp-content/uploads/2010/07/TCC_BLOCODENOTAS_BRENOROTATORI.pdf>. Acesso em: 15 de novembro de 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível – Estética e Política.** Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2005.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia : entre o documento e a arte contemporânea / tradução** Constancia Egrejas. São Paulo : Editora Senac São Paulo, 2009.
- SANTOS, A. C. L. **A fotografia entre documento e expressão: um estudo acerca da produção imagética de Pedro Meyer.** In: XIX Encontro da Compós, PUC-RJ, apresentado no Grupo de Trabalho “Fotografia, Cinema e Vídeo”, Rio de Janeiro, RJ. 2010. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/????>>. Acesso em: 14 de novembro de 2010.
- SOULAGES, François. **Estética da fotografia : perda e permanência / tradução de Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos.** São Paulo : Editora Senac São Paulo, 2010.
- VIRILIO, Paul. **Todas las imágenes son consanguíneas.** Extracto de una entrevista concedida a TVE. 27/02/2004. Disponível em: <<http://aleph-arts.org/pens/consang.html>>. Acesso em: 23 de novembro de 2010.